



Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General

**Más allá de la posguerra:
poesía y ámbito literario
(1939-1950)**

TESIS DOCTORAL

Antonio Rivero Machina

Con la conformidad del Director

Dr. D. José Luis Bernal Salgado



Cáceres

2016

El doctor don José Luis Bernal Salgado, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Extremadura,

HACE CONSTAR

que la presente tesis doctoral, titulada *Más allá de la posguerra: poesía y ámbito literario (1939-1950)* y realizada bajo su dirección por don Antonio Rivero Machina, Licenciado con Grado en Filología Hispánica y Máster Universitario en Investigación en Artes y Humanidades por la Universidad de Extremadura, cumple todos los requisitos necesarios para ser defendida públicamente con el fin de optar al grado de Doctor por la Universidad de Extremadura.

Cáceres, 25 de mayo de 2016

Dr. D. José Luis Bernal Salgado

Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser.

Michel de Montaigne

É indispensável que esta péssima óptica se corrija. E creio bem não passar desapercibida a primordial razão. Se todos vivemos hoje no mundo, num mundo que não queremos, como podemos obstinar-nos em não conceder a outros o reconhecimento que ansiosamente desejamos para nós? Reconhecer, descobrir, entender é ainda a melhor forma de não cair em compromisos.

Jorge de Sena

Y como resultado de estas lecturas se me erizan, a veces, los problemas al comparar lo vivo y lo pintado, al enfrentar las conclusiones que yo saco de mi propia lectura de libros viejos con las que circulan como moneda corriente.

Antonio Rodríguez-Moñino

RESUMEN

El presente trabajo de investigación pretende analizar de manera sistemática las distintas construcciones críticas y recepciones históricas que la poesía española de posguerra (1939-1950) ha ido conociendo desde su propio tiempo hasta la actualidad. Para ello, se ha trabajado con los principales textos poéticos y críticos que han ido configurando dichas lecturas así como con los principales estudios, monografías y análisis académicos escritos sobre el asunto hasta la actualidad. Con ello, se pretende observar el recorrido crítico de dichas lecturas y sus distintas concomitancias y disonancias con la siempre compleja realidad histórica. En este sentido, se han analizado particularmente las principales construcciones críticas de acotación histórica —el método generacional y la noción de posguerra— y se han sometido a prueba a la luz de muy diversos elementos y testimonios de continuidad y ruptura. Asimismo, se han analizado otras construcciones críticas habituales en el estudio de la poesía española de posguerra, tendentes por lo general a lo que en el presente estudio se entienden como ‘patrón dicotómico’ y ‘patrón fragmentario’. Al cabo de nuestro análisis, se proponen igualmente construcciones alternativas desde las que comprender mejor la complejidad del panorama lírico de los años Cuarenta del siglo XX. Con dicha reformulación se pretende, en gran medida, replantear un debate crítico actualmente complejo y riguroso pero todavía encallado en algunas de las construcciones críticas históricamente heredadas. Entre ellas, las del presunto aislacionismo cultural de la poesía española de posguerra y su desconexión o anomalía con respecto a las sinergias y corrientes vigentes en el resto de Europa o América. Mediante el análisis del ámbito poético portugués de esos mismos años, se procura observar la sincronía entre ambos países y el resto de la comunidad poética internacional, al tiempo que se ha pretendido desvelar las interesantísimas presencias e intercambios entre las comunidades poéticas portuguesa y española durante las décadas centrales del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Poesía española de posguerra, Teoría de la recepción, Metacrítica, Ámbito literario.

RESUMO

O presente trabalho de investigação pretende analisar de maneira sistemática as distintas construções críticas e receções históricas que a poesia espanhola do pós-guerra (1939-1950) tem conhecido desde a época até a atualidade. Com esse fim, temos trabalhado com os principais textos poéticos e críticos que têm configurado ditas leituras, assim como com os principais estudos, monografias e análises académicos escritos sobre o assunto até o dia de hoje. Com isto pretende-se observar o percurso crítico das ditas leituras e das suas diversas concomitâncias e dissonâncias com a sempre complexa realidade histórica. Neste sentido, temos analisado particularmente as principais construções críticas de limitação histórica —o método geracional e a noção de pós-guerra— e temo-as posto à prova perante muitos e diversos elementos e testemunhos de continuidade e rutura. Para além disso, temos analisado outras construções críticas habituais no estudo da poesia espanhola do pós-guerra, as quais tendem geralmente ao que no presente estudo entende-se por «padrão dicotómico» e «padrão fragmentário». No final da nossa análise, propõem-se também construções alternativas desde as quais é possível compreender melhor a complexidade do panorama lírico dos anos quarenta do século XX. Com a dita reformulação quer-se, em grande parte, reabrir um debate crítico atualmente complexo e rigoroso mas que ainda fica num impasse em algumas das construções críticas historicamente herdadas. Entre elas figuram as do suposto isolacionismo cultural da poesia espanhola do pós-guerra e a sua desconexão ou anomalia com relação às sinergias e correntes existentes no resto da Europa ou da América. Mediante o análise do âmbito poético português desses anos, quer-se observar a sincronia entre ambos países e o resto da comunidade poética internacional e, ao mesmo tempo, temos querido revelar as interessantíssimas presenças e intercâmbios entre as comunidades poéticas portuguesa e espanhola durante as décadas centrais do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia espanhola do pós-guerra, Teoria da receção, Metacrítica, Âmbito literário.

ABSTRACT

The purpose of this research is to systematically analyze the different critical constructions and historical receptions that the post-Spanish Civil War poetry (1939-1950) has experienced from that period until today. For that matter, we have worked not only with the main poetic texts and critics that have configured such readings, but also with the main studies, monographs and academic analyses written on the subject until today. This is intended to observe the critical path of the readings and its diverse concomitances and discordances with the complex historical reality. In this regard, we have especially analyzed the main critic constructions with an historical limit —the generational method and the post-war notion— and they have been tested in the light of several elements and testimonies of both continuity and rupture. We have also analyzed other common critical constructions in the study of the post-Spanish Civil War poetry, which generally tend to the “dichotomy pattern” and the “fragmentary pattern”. At the end of our analyses, we also propose alternative constructions which provide a better understanding of the complexity of the lyric scene of the Forties in the 20th century. What we largely pretend with such a reformulation is to relaunch a critical debate that, though complex and rigorous at present, is still stalled in some critical constructions historically inherited. Amongst them, we can find the presumed cultural isolationism of the post-Spanish Civil War and its disconnection or anomaly regarding the synergies and the trends prevailing in the rest of Europe or America. Throughout the analysis of the Portuguese poetry scene in the same period, we try to observe the synchrony between the two countries and the rest of the international poetry community. At the same time, we have tried to disclose the highly interesting presences and exchanges between the Portuguese and the Spanish poetry community during the central decades of the 20th century.

KEYWORDS

Post-Spanish Civil War poetry, Reception theory, Metacritic, Literary scene.

AGRADECIMIENTOS

He de empezar, indudablemente, por agradecer de manera explícita la impagable labor de magisterio y dirección del doctor don José Luis Bernal Salgado, cuya compañía académica y cuyo ejemplo vital en este largo trabajo han sido cruciales para alcanzar los frutos que se hayan podido lograr. Desde aquel reto lanzado al aire en noviembre de 2010 para replantear toda una etapa de nuestra poesía contemporánea hasta el permanente apoyo y apuesta personal depositados en estas páginas, he encontrado en sus consejos y recomendaciones una guía de saber hacer y saber ser.

Tampoco sería justo, de ningún modo, dejar de agradecer la labor de aquellos docentes que me han ido formando a lo largo de mi vida, particularmente en los últimos diez años. A los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras en general, y a los miembros del Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General en particular, les debo hoy mi formación como filólogo y profesional. Desde el doctor don Jesús Cañas Murillo, que supo guiarme sabiamente en mis primeros pasos como investigador tras la pista del buen Jacinto Cordeiro, a cada una de esas voces que me hablaron con sincera pasión del manuscrito de Huarochirí, de la yod cuarta, de las lenguas aglutinantes, de los recodos morales de Gil de Biedma o de mi queridísimo Galdós. A todos ellos, gracias. Gracias también a todos mis compañeros de desvelos becariados, y en especial a Elena Fernández de Molina e Ismael López Martín —mi burócrata de cabecera—.

Esta tesis doctoral y su mirada a Portugal debe también mucho a la Escola de Ciências Sociais de la Universidade de Évora, cuyo personal y cuyo profesorado —y en particular los profesores Antonio Sáez Delgado y António Cândido Franco— me ayudaron a trazar mi paralelo ibérico. Gracias también, en este mismo paralelo, al profesor y poeta Rafael Morales Barba, cuya generosidad y franqueza me dejó pasmado y eternamente agradecido.

Y gracias, por su puesto, a toda mi gente. A mi familia, diáspora bendita e irreductible. A mis abuelos, mis tíos, mis primos. Gracias a mi ancho hogar. A mis padres, a mi hermana, a Sandra, a su familia. Gracias también a mis amigos, a los dispersos retoños del C.M.U. Francisco de Sande. Sin el mecenazgo vital de todos vosotros estas páginas nunca se habrían escrito.

LOS LUGARES DE LA CONSULTA

En el transcurso de nuestra investigación hemos visitado y consultado diversas bibliotecas y fundaciones, así como legados, fondos y archivos varios, públicos o privados. A la profesionalidad y amabilidad del personal y dirección de todos ellos consagramos estas breves líneas. Tales lugares fueron el Archivo Histórico Provincial de Badajoz, el Archivo y Biblioteca de la Diputación de Cáceres –y en particular los fondos Juan Fernández Figueroa, Pedro de Lorenzo y Pureza Canelo– la Biblioteca de Extremadura –y en especial su fondo Jesús Delgado-Valhondo–, la Biblioteca y Fundación Alonso Zamora Vicente-María Josefa Canellada, la Biblioteca y Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Portugal, la Biblioteca Pública Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey de Cáceres, la Biblioteca Pública Bartolomé José Gallardo de Badajoz, la Biblioteca Pública de Elvas, la Biblioteca Pública de Évora, la Biblioteca de la Universidad de Évora –y en especial sus fondos Túlio Espanca y Tiago Oliveira–, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Humanidades del CSIC, el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes de Madrid y el Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Extremadura. A ello, debemos añadir repositorios digitales, hemerotecas y bases de datos digitalizadas, así como librerías particulares en las que se ha adquirido parte del material estudiado. Finalmente, de especial trascendencia ha sido la consulta directa del epistolario inédito del poeta Rafael Morales Casas, cedido para su consulta por su hijo y también poeta Rafael Morales Barba.

LOS BENEFACTORES DE LA PESQUISA

El presente trabajo fue realizado durante el disfrute de una Beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU), concedida por el Ministerio de Educación del Gobierno de España, entre los meses de diciembre de 2011 y 2015; así como de una Beca «Acción III» vinculada al «Plan de Iniciación a la investigación, desarrollo tecnológico e innovación 2015», concedida por la Universidad de Extremadura, entre los meses de diciembre de 2015 y junio de 2016.

Tabla de contenidos

I. MÁS ALLÁ DE LA CUESTIÓN. PROPUESTA TEÓRICA	
I.1. Fundamentos hermenéuticos	17
I.2. Metodología de investigación y estrategia de trabajo	37
I.3. Objetivos y alcance de la propuesta	45
I.4. Itinerario y destino	49
II. POSGUERRA Y POESÍA. EL ÁMBITO LITERARIO ESPAÑOL DE LOS CUARENTA	
II.1. La posguerra como encuadre cronológico y moral	55
II.1.1. La historiografía ante el concepto de posguerra	57
II.1.2. El concepto de posguerra en el ámbito literario	66
II.2. La cuestión generacional	83
II.2.1. El auge del debate generacional en los años Treinta y Cuarenta	90
II.2.2. La fecha incómoda de 1936	120
II.2.3. El Treintayséis literario y sus dos centenarios	163
II.2.3.1. El Treintayséis hasta 1936	178
II.2.3.2. El Treintayséis después de 1936	218
II.2.4. Un modelo híbrido: las generaciones de posguerra	259
II.2.5. La sincronía intergeneracional. Generaciones en posguerra	280
II.3. Ruptura y continuidad	307
II.3.1. Los lazos rotos. Lecturas del exilio	324
II.3.2. Los teóricos de una nueva literatura nacional	348
II.3.3. La ilusión de continuidad del falangismo ilustrado	384
II.3.4. La tarea silenciosa de una labor silenciada	428
II.4. Referencias morales y coordenadas estéticas de una poética común	465
II.4.1. El patrón dicotómico. La definición por contraste	467
II.4.2. El patrón fragmentario. Del encuadramiento al encuentro	491
II.4.3. Las referencias morales de un tiempo acotado	535
II.4.4. Las coordenadas estéticas. La rehumanización de lo clásico romántico	560
II.4.4.1. Lo clásico como identidad	573
II.4.4.2. Lo romántico como compromiso	589
II.4.4.3. La vanguardia como lección	616

III. EL PARALELO IBÉRICO	
III.1. La nostalgia de lo fue. Vidas literarias hasta 1936	635
III.1.1. Primer movimiento. Simbolismos y esencias nacionales	639
III.1.2. Segundo movimiento. Las vanguardias programáticas	645
III.1.3. Tercer movimiento. Tradición y vanguardia	651
III.2. Las letras portuguesas y la Guerra Civil española	657
III.2.1. La literatura no oficialista y su simpatía por la República	658
III.2.2. Literatura y propaganda en favor de los sublevados	678
III.3. El salazarismo y el franquismo ante el mito ibérico	699
III.3.1. Dos dictaduras ante la historia	700
III.3.2. Los precedentes directos del nuevo discurso ibérico	704
III.3.3. La intelectualidad franquista ante el mito ibérico	713
III.4. Confluencias y reticencias en una década ambigua	729
III.4.1. Cuarto movimiento. Posguerras y rehumanizaciones	731
III.4.2. La guerra de España en el imaginario poético portugués	740
III.4.3. La vocación ibérica de Miguel Torga	767
III.4.4. La mirada a lo que fue en el diálogo entre dos literaturas	778
III.4.4.1. El referente clásico y el legado noventayochista	779
III.4.4.2. Poesía y diplomacia como medio de exaltación ibérica	785
III.4.4.3. La figura agigantada de Federico García Lorca	796
III.4.5. El Mediosiglo y el anhelo de lo que será	808
III.4.5.1. De los primeros tanteos al (r)encuentro peninsular	808
III.4.5.2. Las personas del verbo. Los artífices de una confluencia	829
III.4.6. La construcción de un diálogo poético peninsular	862
IV. MÁS ALLÁ DE LA POSGUERRA. UNA REFORMULACIÓN TEÓRICA	
IV.1. El concepto de posguerra. Acotaciones cronotópicas	887
IV.2. Bajo el signo de la suma. La labor intergeneracional	891
IV.3. Las fuentes de un parnaso. Estéticas conectadas	895
IV.4. El paralelo ibérico. Contra la autarquía intelectual	899
IV.5. Construcciones críticas sobre una década. Una coda moral	901
BIBLIOGRAFÍA	903
APÉNDICE DOCUMENTAL. EPISTOLARIO SELECTO DE RAFAEL MORALES	923

I

MÁS ALLÁ DE LA CUESTIÓN.

PROPUESTA TEÓRICA

I.1. FUNDAMENTOS HERMENÉUTICOS

No quisiéramos comenzar, parafraseando al maestro Antonio Rodríguez-Moñino, con las manos vacías de soluciones. Pero aspiramos en todo caso a plantear, como el bibliógrafo de Calzadilla de los Barros hiciera en su célebre conferencia de 1963, todas las dudas que acechan sobre nuestro objeto de estudio y, al mismo tiempo, lo definen.¹ Partimos como él, al cabo, conscientes de la distancia que media irremediabilmente entre la ‘construcción crítica’ y la ‘realidad histórica’ (Rodríguez-Moñino, 2012).² En su calidad de bibliógrafo, venía a recordar el investigador extremeño—desde la certeza y la fuerza que tiene lo obvio—la necesidad de acudir a las evidencias de lo conservado y de lo observado antes de levantar constructo crítico alguno. Un principio incuestionable que sin embargo era, a su juicio, frecuentemente obviado. El resultado, en el peor de los casos, era el de un fuerte desfase entre lo acotencido—lo percibido por quienes aquel tiempo y espacio ocuparon— y lo conocido—lo narrado *a posteriori* por quienes sobre aquel tiempo ocupan sus desvelos e investigaciones—. Como bibliófilo que, además, ‘leía’ lo que catalogaba, asume tal desfase:

tengo la debilidad de no considerar al libro solo como unidad catalográfica, sino como expresión material de pensamiento y sensibilidad: quiero decir que

¹ «He de confesar desde el principio que vengo con las manos vacías de soluciones y, en cambio, aspiro a plantear algunas de las muchas dudas que me asaltan en el campo de la historia de la poesía lírica española en los siglos de oro» (Rodríguez-Moñino, 2012: 53).

² La conocida conferencia de Rodríguez-Moñino «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII» fue escrita entre los días 21 y 22 de julio de 1963 para el *Ninth Congress International Federation for Modern Languages & Literature* celebrado entre los días 25 y 31 de agosto de aquel año. Fue publicada en las actas del encuentro tituladas *Literary History & Literary Criticism* (Nueva York, New York University Press, 1965), pp. 30-49. El texto ha sido reeditado en varias ocasiones, destacando la edición publicada por Castalia en Madrid en 1968. Nosotros citamos desde el volumen de sus *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro* (Cáceres, Genuève Ediciones, 2012), pp. 47-81.

los leo. Y como resultado de estas lecturas se me erizan, a veces, los problemas al comparar lo vivo y lo pintado, al enfrentar las conclusiones que yo saco de mi propia lectura de libros viejos con las que circulan como moneda corriente (Antonio Rodríguez-Moñino, «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Cáceres, Genuève Ediciones, 2012, p. 53).

Formula tras ello el pacense, en un párrafo abundantemente citado, su atinada distinción entre ‘construcción crítica’ y ‘realidad histórica’.

La crítica ha construido así una *realidad* de la que nos servimos para nuestros juicios sobre la evolución del gusto en el país y para ir concordando producciones poéticas con estados espirituales colectivos. Se presupone que el crítico o historiador de la poesía ha hecho preceder sus conclusiones de una exhaustiva colecta de materiales y de una meditada lectura de ellos. Queda fuera, como es lógico, el porcentaje de obras inasequibles o perdidas, generalmente calculado en una parvedad tan desdeñable que ni se hace mención de ella. Doctas monografías sobre temas muy concretos se construyen sin que, al parecer, sus autores se planteen el problema entre la *realidad* por ellos arquitecturada y la *realidad histórica*. Se admite ligeramente la posibilidad de un error o de una falta de documentación, pero el libro resultante del meditar sobre textos conservados no se duda de que acaba por reflejar una *realidad histórica* bien definida (Antonio Rodríguez-Moñino, «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Cáceres, Genuève Ediciones, 2012, p. 55).

Si bien Rodríguez-Moñino desarrolla en su análisis una casuística muy concreta —la del estudio de la poesía lírica española entre 1520 y 1660—, creemos que sus palabras bien pueden servir para cualquier género literario o artístico en cualquier momento de su historia. La poesía española de nuestra última posguerra (1939-1950), de la que aún no ha transcurrido un siglo, no es una excepción. En cualquier caso, Rodríguez-Moñino planteaba una problemática por evidente poco tenida en cuenta hasta entonces, como la posible distancia entre los momentos de composición, publicación y recepción de un texto. Tres etapas que pueden sucederse en unos días o en varios siglos.

Tales ‘dudas’ cuajaron, al margen de Rodríguez-Moñino pero tras sus atinadas palabras, en la llamada *Rezeptionsästhetik* o ‘Estética de la recepción’.³ Fue cuatro años después del discurso del extremeño en Nueva York cuando Hans Robert Jaus

³ Para un acercamiento a algunos de los principales textos teóricos de la también llamada ‘Escuela de Constanza’ puede consultarse la antología de José Antonio Mayoral *Estética de la recepción* (Madrid, Arco/Libros, 1987).

pronunció su lección inaugural como catedrático en la Universidad de Constanza.⁴ En ella, el profesor alemán marcaba las líneas maestras de una corriente teórica que tendrá en él y su concepto de ‘Recepción histórica’ –*Rezeptionsästhetik*–, así como en su colega de universidad Wolfgang Iser y su ‘lector implícito’ de la ‘Estética del efecto’ –*Wirkungsästhetik*– sus principales pilares. Recogían Iser y Jauss hallazgos hermenéuticos de Heidegger, Roman Ingarden así como de la fenomenología de Husserl (Viñas Piquer, 2007: 494-498). También el estructuralista checo Jan Mukařovský había alertado sobre la doble naturaleza del texto literario como elemento autónomo o ‘artefacto’ y como elemento de comunicación u ‘objeto estético’.⁵ Una dicotomía que tuvo su paralelo en las polémicas literarias que, también en España, se desarrollaron entre los partidarios de la poesía ‘pura’ e ‘impura’ –en los años treinta– o entre la poesía como ‘conocimiento’ y como ‘comunicación’ –cumplido el Mediosiglo–. Fue uno de los discípulos de Mukařovský, Felix Vodička, quien en 1964 –meses después de la conferencia de Rodríguez-Moñino– estableció «tres tareas fundamentales para confeccionar una historia literaria: reconstruir la norma literaria vigente en cada época a partir de las valoraciones críticas de los lectores, reconstruir la jerarquía de valores de una época y, por último, estudiar la eficacia estética conseguida al transgredir las normas vigentes» (Viñas Piquer, 2007: 493). En las tesis de Jauss formuladas en *La historia de la literatura como provocación a la crítica literaria* de 1967, por su parte, quedaban sistemáticamente fijados los principios que regirán la noción vigente de ‘Recepción histórica’ o *Rezeptionsästhetik*.

Una renovación de la historia de la literatura requiere eliminar los prejuicios del objetivismo histórico y fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios» establecida *post festum*, sino en la previa experiencia de los obra literaria por sus lectores. Esta relación dialógica es también el primer hecho primario para

⁴ El título de la conocida alocución de 1967, parafraseando a Schiller, fue el de *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* –«¿Qué es y para qué propósito se estudia la historia literaria?»–. Tres años después el profesor alemán retocaba y ampliaba sus conclusiones en Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Constanza, Universitätsverlag Konstanz, 1967). La primera edición española fue publicada en *La literatura como provocación*, (Barcelona, Península, 1976).

⁵ En su *Función, norma y valor estético como hechos sociales* de 1936 Mukařovský subrayó que «Ante todo, la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra; y bajo la influencia de estas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la consciencia de los miembros de una colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación del artista. En consecuencia, aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido otra obra de arte» (Mukařovský, 1977: 81).

la historia de la literatura, pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre en lector antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otro modo: antes de poder fundamentar su propio juicio en la conciencia de su posición actual en la serie histórica de lectores (Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, trad. Juan Godó Costa, Barcelona, Península, 2000, p. 160).

Nos declaramos pues, siguiendo a Rodríguez-Moñino y a Jauss, lectores históricos de una década de los cuarenta del siglo XX que recibimos desde nuestra contemporaneidad de los dos mil diez. Ello implica ‘heredar’ y asumir una serie de lecturas –desarrolladas primero bajo un régimen dictatorial o desde su exilio; después bajo una joven democracia, en construcción y afirmación– condicionadas por un ‘horizonte de recepción’ marcado tanto por lo literario como por lo extraliterario. Pretendemos sin embargo superar la distancia entre uno y otro momento, salvando en lo posible lo que Gadamer llamó, en su *Verdad y Método* de 1960, ‘desplazamiento’ del horizonte histórico.⁶

Asumiendo así la distancia que nos separa ya entre el cronotopo estudiado y nuestro presente, hemos de reconocer sin embargo que nuestros mayores obstáculos no procederán tanto de esta distancia –el corpus conservado es abundante y la documentación sobre su recepción más que significativa– como de una serie de factores y conceptos extraliterarios o paraliterarios –morales, políticos o ideológicos, generalmente– que se inmiscuyen en nuestro cometido. En este sentido, no es casual que el mismo Jauss atacara por igual a formalistas y marxistas. Jauss, no en vano, matizaba en 1975 sus primeras tesis reconociendo la necesidad de una «complementación sociológica» a la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario:

mi primer proyecto de Estética de la recepción necesita tanto de una complementación sociológica como de una profundización hermenéutica. (...) Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real (Hans Robert Jauss, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», 1975).⁷

Volviendo a Rodríguez-Moñino, diremos que la traslación de lecturas políticas o ideológicas no es sino la manifestación más evidente de un fenómeno

⁶ «El que omita este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquélla» (Gadamer, 1996: 373).

⁷ El artículo original se publicó en «Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur», en *Poética*, n° 7 (1975), pp. 325-344. Nosotros citamos por la traducción de Adelino Álvarez tomada de (Mayoral, 1987: 62). Unas páginas más adelante, Jauss añade que «precisamente esta pluralidad de posibles interpretaciones constituye el carácter estético del texto y da a un análisis de la recepción especiales posibilidades que la comprensión previa del mundo de la vida (para los materialistas, la ideología) de los distintos estratos de lectores va a asimilar o incluso a alterar» (Mayoral, 1987: 71).

mayor y quizás inevitable: la proyección de nuestras filias y fobias, de nuestros principios morales y de nuestros conocimientos, sobre expresiones de otro tiempo y lugar.

Para mí, la crítica ha construido una realidad inexistente en el tiempo, al proyectar los conocimientos de hoy sobre el pasado, transportando los juicios formulados en presencia de los materiales que poseemos a una pantalla cronológica y deduciendo consecuencias y relaciones (Antonio Rodríguez-Moñino, «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Cáceres, Genuève Ediciones, 2012, p.80).

Sea por nuestros conocimientos o sea por nuestros principios ideológicos, buena parte de la crítica actual sigue «deduciendo consecuencias y relaciones» en base a ellos, a veces de manera tan programática como la crítica feminista o ciertos sectores de los ‘Estudios Culturales’.⁸ El estudio del hecho y del texto literarios desde una perspectiva sociológica lleva aportando, sin embargo, valiosísimas lecturas a la historia y crítica de la literatura desde hace muchas décadas. Así desde los conceptos románticos del *Volkgeist* —espíritu de un pueblo— y el *Zeitgeist* —espíritu de un tiempo—, desarrollados por Herder en las postrimerías del XVIII, al positivismo cientificista de Taine, pasado el ecuador del XIX. La plasmación más influyente de esta perspectiva sociológica de la literatura se desarrolló, con todo, a lo largo del siglo XX bajo corrientes de pensamiento agrupadas en torno al marxismo. Cuestión latente desde los tiempos de la revolución bolchevique, su desarrollo ha sido constante durante toda la centuria, marcando —o pretendiendo marcar— la creación artística a ambos lados del ‘Telón de acero’. Más allá del dirigismo programático con el que se prescribía el cultivo del ‘realismo socialista’ —de claro cuño soviético— que cuadró a buena parte de sus críticos y escritores, figuras destacadas como el primer Georg Lukács —con su aplicación del método sociológico no solo a los contenidos de una obra literaria, sino también a su entramado formal—⁹ o los miembros de la ‘Escuela de Frankfurt’ Walter Benjamin y Theodor Adorno —con su defensa de la transgresión vanguardista frente al imperativo realista, al tiempo que de la libertad individual como verdadero motor de resistencia frente al capitalismo de masas—

⁸ Entiéndase aquí el empleo del calificativo ‘programático’ no como una designación valorativa, sino como una adscripción metodológica. Desde perspectivas feministas y desde los ‘estudios culturales’ se han aportado en las últimas décadas algunas lecturas e interpretaciones de innegable valor crítico. Por otra parte, para el desarrollo de los llamados ‘Estudios culturales’ en nuestro ámbito véase el volumen de Chantal Cornut-Gentille *Los estudios culturales en España* (Valencia, Aduana Vieja, 2013).

⁹ Así lo hizo en su *Die theorie des romans o Teoría de la novela*, publicada en Berlín en 1920. En ella se opone el carácter genérico de la epopeya clásica como fenómeno propio de las ‘civilizaciones cerradas’ que creen en sus dioses y principios morales de manera unánime, frente a la novela moderna como manifestación propia de las ‘civilizaciones problemáticas’ que dudan de sus dioses y mantienen tensiones internas entre sus estamentos sociales (Lukács, 1971).

enriquecieron profundamente una corriente que influyó de manera directa y menos elevada en nuestro ámbito literario de los Treinta y los Cincuenta, haciéndolo de manera más soterrada en los Cuarenta.¹⁰ Aplicándolos a nuestro ámbito de estudio —mucho más pequeño y concentrado que el de la narración como género literario natural—, del pensamiento de Lukács podemos extraer, *mutatis mutandis*, el modelo según el cual predominaría la forma estrófica del romance entre la poesía de guerra del bando republicano frente a la hegemonía del soneto en el repertorio ‘nacional’. No en vano, la asociación —de «consecuencias y relaciones», que diría Rodríguez-Moñino— entre el romancero de guerra republicano y una ‘poesía para el pueblo’ pero, sobre todo, la vinculación del soneto de los últimos años treinta y primeros cuarenta con el modelo político ‘nacionalcatolicista’ del franquismo han tenido un prolijo desarrollo crítico cuya vigencia ya han matizado varios autores (Paulino Ayuso, 1997). Digamos ahora un par de nombres apenas para poner en solfa este tan repetido constructo crítico: Arturo Serrano Plaja y Miguel Hernández. Con Adorno o Benjamin entenderemos mejor, por su parte, manifestaciones de nuestro ámbito de estudio peninsular como el surrealismo ‘comprometido’ de Miguel Labordeta o Mário Cesariny, por citar dos ejemplos.

A pesar de lo dicho y evitando arriesgadas o ‘programadas’ extrapolaciones, del enfoque sociológico podemos extraer —y extraeremos— buena parte de nuestros métodos y principios hermenéuticos. Gran parte de las aportaciones del enfoque marxista a la sociología de la literatura se debieron, en este sentido, a la renovación impulsada por Goldmann durante los años Sesenta, quien trató de aplicar un método estructural a sus fines. Fueron autores como Louis Althusser, Pierre Macherey y sobre todo Lucien Goldmann quienes cuajaron en un sistema estructural la perspectiva que todavía hoy entendemos por ‘marxista’ en el ámbito de la teoría crítica. La absoluta fe en la relación entre estructura económica y superestructura ideológica y literaria —particularmente Goldmann— marca el signo de una corriente que trata de detectar la ‘visión del mundo’ o *Weltanschauung* del grupo social al que un autor pertenece y desde el que consciente o inconscientemente —e, incluso,

¹⁰ «El arte pasó a convertirse con frecuencia en mero pretexto para el análisis de fenómenos sociales y se produjo una subordinación de los aspectos formales al contenido, que es justo lo contrario de lo que sucede en el arte de vanguardia. En la actitud *contenidista*, lo importante era que la temática de la obra estuviera directamente relacionada con la realidad social, que la reflejara y la diera así a conocer. La forma era sólo el medio necesario para poder vehicular las ideas que debían transmitirse. Casi un mal necesario. En las formulaciones más complejas, como la desarrollada por Lukács, la teoría del reflejo experimenta un notorio enriquecimiento. No se trata ya de reflejar la apariencia externa, superficial, epidérmica, de la realidad, sino de mostrar sus contradicciones internas más profundas, para lo cual no basta con una simple reproducción fotográfica» (Viñas Piquer, 2007: 418).

‘involuntariamente’; y aquí está la clave— opera en sus textos.¹¹ Un ‘estructuralismo marxista’, como algunos autores lo denominan, que tuvo una gran y determinante acogida entre la crítica española durante los últimos años de la dictadura franquista y primeros compases de la democracia. Tuvo así su recepción en una España inmersa en un momento en el que se sentía imprescindible ‘construir’ un nuevo discurso político y ético;¹² dicho de otro modo, en un momento en que había que ‘reescribir’ nuestra historia literaria en oposición a la que habían escrito los ‘vencedores’ de la guerra cuarenta años atrás. Desde estas premisas, el ámbito literario de la posguerra—concepto que en aquellas fechas se ‘extendió’ y redefinió hasta las mismas puertas de 1975— se convirtió en uno de sus principales campos de aplicación.

La obra más señera de este fenómeno fue la sintomática *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* publicada con gran éxito en Castalia en 1978—y ampliada en 1981— por Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas.¹³ En su «Explicación previa», los autores del manual afirmaban que:

sólo la conciencia lúcida de la función de la ideología puede salvar al productor y al lector de la presunción de inmutabilidad y validez universal de su obra y de sus juicios. Sólo desde el pensamiento marxista, un pensamiento que se piensa a sí mismo críticamente, puede empezarse a desmitificar las pretensiones ideológicas de la producción superestructural, cuyas dos peculiaridades principales son: creer en su independencia absoluta y creer, por lo tanto, que no es determinada por la Historia (sino, si acaso y paradójicamente, que ella determina la Historia) (Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, 1978, tomo I, pp. 27-28).

Desde esta «conciencia lúcida» de la ideología marxista, sin embargo, se quiso juzgar contestatariamente todo nuestro canon literario—aunque sin salirse de dicho canon—, reservando una especial atención, en su tercer tomo, al lugar que la

¹¹ Pueden consultarse en español las traducciones de los trabajos Lucien Goldmann en *Sociología de la Creación Literaria* (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971) y *El Hombre y lo Absoluto* (Barcelona, Ediciones 62, 1985).

¹² En el ámbito del Siglo de Oro español, el profesor de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez publicó por entonces su *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)* (Madrid, Akal, 1974). Por su parte, el pensamiento de Goldmann tuvo en Juan Ignacio Ferreras y sus *Fundamentos de sociología de la literatura* (Madrid, Cátedra, 1980) su principal discípulo. Para todo este proceso véase el interesante capítulo de Antonio Chicharro Chamorro al respecto (2004: 195-236).

¹³ Para la recepción crítica y trascendencia de esta *Historia social de la literatura española*, véase el reciente artículo de Bellón Aguilera (2013).

literatura escrita bajo la España franquista habría de ocupar.¹⁴ Así, si bien se reconocen matices entre las posiciones puramente falangistas de las «clerical-autoritarias» o la existencia de puentes con el exterior como la revista *Ínsula* de José Luis Cano, la *Historia social de la literatura española* quiso cargar las tintas de lo absoluto sobre toda una década.

En cuanto a la realidad cultural, se rompió oficialmente todo contacto con el liberalismo europeo, siempre en defensa de una ortodoxia ideológicamente uniforme —religiosa y política, inextricablemente unidas—, en busca de las raíces casticistas de la España eterna. (...) La ideología clerica-autoritaria brilla así cegadoramente en la España de los cuarenta, que asiste a espectaculares despliegues de remembranzas histórico-traditionalistas (...). Por lo que se refiere a la estricta producción literaria, se hace preciso señalar el abandono de todo contenido crítico, el vuelco hacia formas tradicionales —como el soneto en poesía— y una temática al margen de la Historia, rigurosamente escapista. Por otro lado, si bien no muy abundantes, no faltan tampoco las muestras de literatura triunfalista por parte de los vencedores (Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, 1978, tomo III, pp. 78-81).

Un desolador panorama —recordemos expresiones absolutas como «todo contacto», «todo contenido crítico» y notas tan determinantes para un ámbito cultural dado como «cegador» o «escapista»¹⁵ que apenas se considera matizado por tres únicas obras —presentadas así de manera aislada—: la novela *La familia de Pascual Duarte* de Cela en 1942, el poemario *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso en 1944 y la pieza teatral de Buero *Historia de una escalera* en 1949 (Blanco Aguinaga, 1978b: 81).

De mayor calado y mejor calibrado fueron las aportaciones de José-Carlos Mainer en trabajos como *Falange y literatura* (Barcelona, Labor, 1971), *Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971) o *La Edad de Plata (1902-1951). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Barcelona, Asenet, 1975) —con los que trabajaremos y dialogaremos en nuestras páginas—. Pasados unos años, en su *Historia, literatura, sociedad* (Madrid, Espasa-

¹⁴ En opinión de Bellón Aguilera, «Más que un manual “marxista”, palpita en toda la obra una impugnación de la lectura que se había hecho del canon literario hasta el momento, como si se prolongara la lucha contra el franquismo, esta vez en forma de lucha contra las apropiaciones ideológicas e institucionales del mismo. No negamos que haya una metodología marxista en la HSLE (...). Pero también hay un impulso diferente, que proviene del trauma de la guerra civil y del exilio republicano, a través de los hijos, discípulos y descendientes de los exiliados» (Bellón Aguilera, 2013: 258).

¹⁵ Véase así las líneas con que se despacha a la ‘Juventud creadora’ como «otra derivación literaria de los vencedores, creadora en todo caso de una seudoboemia para andar por casa, es decir, por el Madrid hambreado y ensombrecido» (Blanco Aguinaga, 1978b: 83).

Calpe, 1988), por su parte, Mainer se presentaba ya como «un profesor universitario que estudiaba Filología Románica allá por los míticos aledaños de 1968» (1988: 13) el cual

empezó a trabajar sobre las letras del siglo XX cuando eran *terra incognita* a la que nunca se arrimaban los programas escolares y sobre las que pesaban interdictos derivados de la reciente guerra civil cuando no prejuicios sobre la oportunidad académica de estudios tan próximos en el tiempo. Que creyó en la fecundidad de una «sociología de la literatura» que había conocido, en tempranas lecturas de Goldmann, pero que hoy huye como de la peste de tal troquelación, por más que siga frecuentando las páginas del autor de *Le Dieu caché* (José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 13).

En este sentido, el Mainer de 1988 señala grietas, pero también hallazgos, en las tesis de Goldmann;¹⁶ concluyendo en último extremo que

son muchos más los caminos que abre la consideración de reciprocidad en el binomio «literatura-sociedad». El error de casi todas las «sociologías de la literatura» ha sido otorgarse a sí mismas la exclusividad en la exploración de tales relaciones, con lo cual sus simplificaciones, sus apriorismos, su olvido de que la literatura es una modalidad muy peculiar de las *superestructuras* (por usar del término marxista), han revelado con presteza sus insuficiencias (José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 149-150).

Fue así, ciertamente, como la presencia de unas premisas de salida, de una ‘comprometida’ voluntad de reescribir nuestro discurso historiográfico tras la caída de la dictadura, condicionaron, en último extremo, el libre ejercicio crítico en aras de un ‘nuevo’ dirigismo nada inocente. Se consolidó, con ello, una visión muy negativa de nuestro ámbito literario de los años Cuarenta que todavía hoy perdura, incluso, entre amplios sectores especializados.

Fue el filósofo francés Paul de Ricoeur quien por aquellas fechas formuló con mayor tino las tensas relaciones entre ‘ideología’ y ‘ciencia’.¹⁷ En un conjunto de conferencias pronunciadas en el otoño de 1975 en la Universidad de Chicago y recogidas diez años más tarde en el volumen *Lectures on Ideology and Utopia* (Nueva York, Columbia University Press, 1986), traducido al español en 1989, Ricoeur

¹⁶ «Puede apreciarse que las tesis de Lucien Goldmann encierran algún punto de escasa precisión (...) pero también dos conclusiones de primera magnitud: la que concierne a la imposibilidad individual de conformar una “conciencia” que impulse a su vez una determinada “visión del mundo” y aquella que se refiere a la aparente falta de homología entre la realidad social y su reflejo artístico y, por descontado, a la ausencia de univocidad en dicho reflejo» (Mainer, 1988: 125).

¹⁷ Paul de Ricoeur, «Science and ideology», en *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, Cambridge University Press, 1981), pp. 222-246.

repasaba precisamente toda la tradición crítica de corte marxista, desde el propio Marx a Mannheim. Al cabo de las interferencias entre ideología, utopía y, en último extremo, la propia ‘realidad histórica’, el profesor galo concluía que

hablamos sobre ideología, pero nuestro discurso está él mismo atrapado por la ideología. Por mi parte, sostengo que debemos debatirnos con esta paradoja y superarla a fin de poder avanzar. Formular y aceptar esta paradoja es el punto decisivo de todo nuestro estudio y éste nos impulsa a buscar una caracterización mejor de la ideología. Debemos preguntarnos si puede continuar manteniéndose la polaridad de ideología y ciencia o si debe ser sustituida por otra perspectiva (Paul de Ricoeur, *Ideología y utopía*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 191-192).

Nosotros preferimos, sí, asumir y tratar de superar tal paradoja. Y ello aun al precio de dudar hasta de nosotros mismos, como prescribiera Sultana Wahnón (1991: 106-109).¹⁸ Trataremos de hacerlo al tiempo que vamos más allá del mero plantear un ‘estado de la cuestión’ sobre el que construir y ‘actualizar’ nuestro discurso para, en cambio, cuestionarlo y convertirlo en objeto de estudio en sí mismo. Como resume Viñas Piquer al hilo de los razonamientos de Husserl:

Sólo una conciencia capaz de replegarse sobre sí misma y con un sentido verdaderamente histórico puede hacer frente a esta situación. Y no precisamente tratando de evitar la influencia de los prejuicios, sino haciéndose cargo de ellos, cargando *con* ellos. Pues lo importante no es liberarse de ideas preconcebidas, sino ser consciente de que su presencia resulta inevitable cuando se recoge de manos de la tradición de un tema o un objeto de estudio y se pretende continuar la investigación en el punto en el que otros la han dejado o en cualquier punto que no sea el punto cero (David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 496).

En último término, las ‘dudas’ de Rodríguez-Moñino, tan de su tiempo como hemos visto, anticiparon para el estudio de la literatura española –sin pretenderlo– el relativismo y escepticismo propios de buena parte de la epistemología de la posmodernidad. Esta quiebra de la fe absoluta en la infalibilidad de la crítica literaria inmanentista ha dominado, desde entonces, buena parte del paradigma hermenéutico –o ‘anti-hermenéutico’, según Jauss– de las últimas décadas. Fue desde luego con el cumplimiento de los años Sesenta cuando la hegemonía de las grandes escuelas inmanentistas de las décadas centrales del siglo XX –herederas del formalismo ruso y cuestionadas apenas por la crítica tradicional-positivista de corte

¹⁸ Cierra Wahnón su «*Defensa de la interpretación*» asumiendo «La sospecha»: «me parece que es imprescindible seguir manteniendo una actitud vigilante ante el texto de cultura: la sospecha no puede ser expulsada de la labor interpretativa (...). Es aconsejable, pues, ampliar la actitud vigilante y llevarla del texto hacia uno mismo: cuando el intérprete comienza a “sospechar” de sí mismo, la actitud comprensiva de la hermenéutica gadameriana empieza a ganar terreno» (1991: 107-108).

biográfico, de un lado, y por la sociología de la literatura de corte marxista, por otro— entró en severa crisis. Así sucedió con la llamada ‘Estilística’ de abolengo germánico —cuya genealogía se desarrolla en el ámbito del hispanismo desde Karl Vossler y Leo Spitzer hasta algunos de nuestros propios ‘protagonistas’ en los años Cuarenta como Amado Alonso, Carlos Bousoño o Dámaso Alonso,¹⁹ a cuya crítica estilística se debe la célebre dicotomía entre ‘arraigo’ y ‘desarraigo’—, el norteamericano *New Criticism* —Richards y T. S. Eliot como referentes; Crowe Ransom, Tate o Wellek como representantes paradigmáticos; Cernuda, Salinas y Jorge Guillén como algunos de nuestros críticos más próximos, merced a sus exilios británico o estadounidense y a la lectura de T. S. Eliot durante los años Cuarenta—²⁰ y, en último término, el ‘Estructuralismo’ francés de los Sesenta. No en vano, fue este último eslabón inmanentista, precisamente, el que abrió la puerta a la ‘duda’ desde la defensa de la multiplicidad de ‘interpretaciones’ posibles para cada obra literaria. Bajo el liderazgo de Roland Barthes, la llamada *Nouvelle critique* defendió una crítica literaria científica, metodológica e inmanentista, sí; pero, al mismo tiempo, caracterizada por ser igualmente una crítica ideológica y consciente de la multiplicidad de interpretaciones ‘válidas’ —tanto personales como históricas—, buscando con ello no ‘descifrar’ la ‘intención del autor’ ni ‘desenmascarar’ un significado unívoco —fuera este social, psicoanalítico o de cualquier otra índole— ‘oculto’ en un texto, sino construir todas estas lecturas siempre y cuando fueran ‘coherentes’ y demostrables a partir de la propia estructura textual. Así lo expuso Barthes en su *Critique et vérité* de 1966, para quien también se hacía necesario asumir el carácter ‘histórico’ de las lecturas, coincidiendo así con las afirmaciones, tan cercanas en el tiempo, de Rodríguez-Moñino o de Jauss.

Cada época puede creer, en efecto, que ostenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia literaria para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta. La definición misma de la obra cambia: ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico, puesto que ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos no proviene pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra ostenta al mismo tiempo muchos

¹⁹ Para una comprensión global y exacta de la estilística damasiana, tanto teórica como práctica, véase su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos, 1950), abundantemente reeditada desde su publicación.

²⁰ Véase, en este sentido, trabajos de Emilio Barón Palma como *T. S. Eliot en España* (Almería, Universidad de Almería, 1996) o «Retrato del poeta. Baudelaire visto por (Eliot y) Cernuda» —en *Revista Hispánica Moderna*, n.º XLVIII-2 (diciembre de 1995), pp. 335-348—; de Fernando Ortiz como «Eliot en Cernuda» —en *La casa china* (Valencia, Pre-textos, 1993), pp. 151-161—; de Kathleen M. Sibbald como «Guillén y Eliot, irónica confluencia» —en *Ínsula*, n.º 554-555 (febrero-marzo de 1993), pp. 41-42—; o de Carmen Pérez Romero como *Ética y estética en los dramas de Pedro Salinas y T. S. Eliot* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995).

sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos. (...) Una obra es «eterna», no porque imponga un sentido único a los hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone (Roland Barthes, *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, Madrid, Siglo XXI, 1972, pp. 52-55).²¹

Pero esta ‘validez’ de múltiples lecturas abrió la puerta a la crisis misma de la crítica inmanentista. Se suele señalar el emblemático año de 1968 como hito postrero de la hegemonía puramente lingüístico-formalista y al propio Barthes del ensayo *S/Z* de 1970 como pivote del cambio. Bajo el marbete genérico del ‘postestructuralismo’, efectivamente, se han estado buscando desde entonces nuevas soluciones: bien desde vías de renovación y enriquecimiento de la ‘construcción crítica’ estructurada, se ‘estructure’ desde lo interno o desde lo externo al texto – las citadas propuestas de la ‘Estética de la recepción’ y el ‘estructuralismo marxista’, los postulados de Culler, la semiótica literaria de Eco o la pragmática literaria de Van Dijk, pese a su abolición de la ‘literariedad’, entre otras propuestas–; bien desde la quiebra absoluta del paradigma estructural en aras de la ‘deconstrucción’ crítica. Ha sido esta opción ‘contra-estructural’, sin embargo, la que ha dominado buena parte del discurso crítico finisecular. Con el francés Jacques Derrida a la cabeza, desde los años Setenta esta corriente ha querido cuestionar todo constructo crítico que estuviera basado en las oposiciones binarias saussurianas y en la búsqueda de un centro vertebrador –lo que Derrida llamó ‘logocentrismo’–, colocando Derrida sin embargo –paradójicamente– al propio texto –abolida por la pragmática la noción de *literariedad*– como epicentro de sí mismo más allá de su autor y sus sucesivos contextos de creación y recepción.²²

En nuestro ámbito de análisis, algunos de los estudios de conjunto trazados asumen este relativismo crítico finisecular. Así, en 1994 Andrew Peter Debicki – que transitó del *New Criticism* de sus trabajos de juventud a la defensa de la deconstrucción como método crítico y pedagógico óptimo en los años ochenta–²³

²¹ Al igual que cabe señalar semejanzas entre estas afirmaciones de Barthes y la ‘recepción histórica’ de Jauss, también podrían establecerse puentes –salvadas ciertas distancias– entre las ‘convenciones de la lectura’ del estructuralista Jonathan Culler y la concepción del ‘lector implícito’ del teórico de la recepción Wolfgang Iser.

²² Junto a Derrida, suelen destacarse las figuras del belga Paul de Man y los norteamericanos J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman y –caso aparte– Harold Bloom, todos ellos vinculados a la llamada ‘Escuela de Yale’. Para un estudio de conjunto y antología de algunos textos críticos véase el volumen de Manuel Asensi *Teoría literaria y deconstrucción* (Madrid, Arco/Libros, 1990).

²³ Así lo hizo en el volumen publicado junto a otros profesores bajo el título de *Writing and Reading Differently. Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature* (Kansas, University Press of

asumía la arbitrariedad de toda construcción crítica en su *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond* (Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994), como podemos leer en la versión castellana publicada por Gredos tres años después:

desde nuestra actual perspectiva, nos damos cuenta de que *cualquier* modelo de organización es una construcción artificial. La crítica reciente nos ha hecho descubrir cómo los significados de los poemas y el contenido de los libros dependen de los contextos y de los lectores; cualquier modelo histórico formado por dichos poemas y libros resulta aún más relativo. Sólo podemos buscar estructuras que resulten útiles para determinados propósitos y en ciertos momentos (Andrew Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997, p. 8).

Más allá de su cierta desviación hacia el nihilismo y el relativismo del que ha sido acusado el deconstructivismo, su cuestionamiento de todo ‘centro’ constructivo potenció —provocó— discursos críticos alternativos frente a las pretensiones de infalibilidad de dichos ‘centros’ de interpretación, fueran estos la crítica lingüística inmanente, el poder institucional atacado por Michel Foucault o Italo Calvino, el discurso masculinista —o ‘falocentrista’— contestado por una crítica feminista de más larga tradición pero de enorme vigencia en las últimas décadas, el relato eurocéntrico combatido por los llamados ‘Estudios postcoloniales’ o la noción canónica de ‘alta cultura’ a la que se oponen los ‘Estudios culturales’ norteamericanos. Discursos alternativos que en ocasiones resultan enriquecedores y complementarios y que en otras ocasiones se revelan tan coactivos y dogmáticos como los relatos que pretenden abolir.²⁴

En cualquier caso, esta ‘descentralización’ del discurso crítico cristalizó, en su mejor versión, en un desplazamiento de la noción —desterrada— de ‘estructura’ por la de ‘sistema’ en corrientes como la ‘Teoría empírica de la literatura’ —que, si bien con exceso de celo cuantificador y ‘cientificista’, subraya la importancia de los procesos de distribución, recepción y transformación literarias, junto al más estudiado de la producción— o como la llamada ‘Teoría de los polisistemas’.²⁵ En

Kansas, 1985) y en particular en su capítulo titulado «New Criticism and Deconstruction: Two Attitudes in Teaching Poetry» (pp. 169-184).

²⁴ «Lo cierto es que, pese a presumir de ser una actividad intelectual plural, tolerante, que participa como ninguna de la apertura hacia el Otro o lo Otro característica del posmodernismo, los Estudios Culturales causan la impresión de ser bastante exclusivistas y censores, pues permiten que se hable abiertamente de unos temas (de las minorías étnicas, culturales, sexuales, etc.) pero rechazan (también abiertamente) otros» (Viñas Piquer, 2007: 571).

²⁵ «La noción clave, en el ámbito de ambas teorías —la empírica y la de los polisistemas— es sin duda la de *sistema literario*. Esta noción implica una definición de la literatura de carácter funcional. Es decir, la literatura se estructura como un conjunto de elementos interdependientes y cada uno de ellos desempeña una función en el sistema, una función que está determinada por su relación frente a los

esta última corriente, el profesor israelí Itamar Even-Zohar articuló junto a su *Culture Research Group* una solución que permitía salvar a un tiempo la construcción de sistemas literarios estructurados —Even-Zohar reivindicó sus deudas con el formalismo ruso y el estructuralismo checo— y la interpretación plurívoca del ámbito cultural.²⁶ Juzgamos el modelo polisistémico, en este sentido, como la más acertada y ponderada visualización de las relaciones de tensión y diálogo entre el sistema cultural dominante y los sistemas periféricos de un momento histórico dado. En este sentido, si bien los primeros artículos de Even-Zohar se remontan a 1970 —en el arranque mismo del ‘postestructuralismo’—,²⁷ fue con la publicación del volumen *Polysystems Studies* (Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics- Tel-Aviv University, 1990), fundamentalmente, y con la del volumen *Paper in Culture Research* (Tel-Aviv, Unit of Culture Research-Tel-Aviv University, 2010) cuando su noción de ‘sistema literario’ ha quedado definitivamente fijada.²⁸ Con ello ciertamente se ha ampliado nuestro foco de atención más allá del discurso hegemónico en cada cronotopo estudiado, y ello no para abolirlo sino para ubicarlo en su lugar exacto. Ganamos así en profundidad y precisión, desde luego. Perdemos en cambio, no obstante, capacidad de generalización. Descubrimos los componentes de un sistema de sistemas y los rasgos diferenciadores que caracterizan y distinguen dichos sistemas. Pero corremos el riesgo, por el contrario, de obviar con ello las sinergias comunes que puedan definir un ‘archisistema’ común.

En nuestro ámbito de estudio esta descentralización se ha aplicado —bajo el paraguas conceptual de los polisistemas o, generalmente, al margen de él— mediante el estudio pormenorizado del panorama poético español de los Cuarenta entendiéndolo como una suma de revistas, grupos o nombres bien delimitables —e incluso opuestos o incompatibles— que nos ha llevado a conocer muy bien todas y cada una de las piezas de nuestro puzzle pero que nos ha privado de una comprensión global y coordinada de todo ello. De su montaje final, en suma. Esto ha sido así, de manera mucho más evidente, en el tratamiento del sistema —o polisistema— literario

otros elementos. Lo que interesa entonces es estudiar todos los componentes del sistema y las relaciones que se establecen entre ellos. El texto literario es sólo uno de esos componentes y como tal es tratado, de manera que deja de ser considerado el elemento principal, con lo que se pone fin al *textocentrismo* característico de todas las poéticas textuales dominantes en los años centrales del siglo XX» (Viñas Piquer, 2007: 558).

²⁶ En este mismo sentido se han desarrollado tendencias como el *New Historicism* norteamericano de Stephen Greenblatt —con base en Foucault— o la teoría de ‘campos’ del francés Pierre Bourdieu.

²⁷ Itamar Even-Zohar, «The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature», leído en *Tel Aviv Symposium on the Theory of Literary History*, Tel Aviv University, 2 de febrero de 1970. Incluido en *Paper in Historical Poetics* (Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics-Tel-Aviv University, 1978).

²⁸ Para un análisis de todo ello, así como de su presencia en la última crítica literaria española, véase la tesis doctoral de Jorge Díez Martínez *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados* (Granada, Universidad de Granada, 2014).

español en el ‘exilio’ frente al sistema –o polisistema– literario del ‘interior’. Este tratamiento aislado de dos ‘sistemas’ literarios –que en sí encierran, a su vez, sus propios subsistemas– ha permitido profundizar en su análisis muy atinadamente, pero ha desenfocado en algunos casos las sinergias comunes del ‘polisistema’ –o ‘archisistema’–²⁹ literario español de la posguerra, más allá de delimitaciones políticas o geográficas. Y junto a las delimitaciones geográficas median las lingüísticas. En este sentido, ha sido desde el ámbito de los estudios catalanes desde el que se nos ha ofrecido la panorámica más apegada al modelo polisistémico de nuestro objeto de estudio.³⁰ En su artículo de 2006 «La poesía hispánica de postguerra com a polisistema», Joaquím Espinós aplicaba el modelo de Even-Zohar a nuestra poesía de posguerra –periodo que en su caso extiende hasta 1970, con la publicación de los *Nueve novísimos*–³¹ concluyendo que

les literatures hispàniques constitueixen un clar exemple de polisistema, segons el model proposat per Itamar Even-Zohar. Els sistemes que el componen comparteixen una sèrie de trets comuns a causa de la seua inclusió en un mateix context historicopolític i unes mateixes estructures estatals, però conserven un grau variable d'autonomia basada en llur particular tradició literaria (Joaquím Espinós, «La poesia hispànica de postguerra com a polisistema», en *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, n° 20, 2006, p. 114).

En este sentido, Espinós traza una panorámica en tres fases: la ‘inmediata posguerra’ –que alcanzaría hasta 1945–, la ‘primera consolidación’ del régimen –hasta 1959– y su ‘segunda consolidación’ –hasta 1970–. Dividida así la ‘posguerra’ –esto es, el franquismo como tal, excluyendo el llamado ‘tardofranquismo’ de los Setenta–, Espinós señala, «almenys en els primers anys de la postguerra i en bona part de la primera consolidació del règim», «dos subpolisistemes autònoms: el de la literatura de l’interior i el de la literatura de l’exili» (Espinós, 2006: 104). A esta dualidad de subpolisistemas ‘autónomos’ entre el exilio y el interior –cada vez menos autónomos conforme avanzan los años y el régimen franquista se siente

²⁹ Lanzamos este término diferenciándolo del concepto de Even-Zohar de ‘megapolisistema’, mucho menos cohesionado y más extenso. Serían megapolisistemas, por ejemplo, el megapolisistema de la literatura europea o el megapolisistema de la literatura occidental.

³⁰ Como señala Espinós, «les diverses expressions literàries que conformen la literatura hispànica –la catalana, la castellana, la gallega i la vasca– conformen un polisistema de grans possibilitats hermenèutiques insuficientment explorat. Un polisistema cohesionat per un context històric i institucional comú, però diferenciat per l’existència d’unes tradicions nacionals pròpies» (Espinós, 2006: 103).

³¹ «L’etapa de postguerra finalitza el 1975 amb la transició democràtica, però des d’un punt de vista literari podem considerar que la postguerra finalitza amb la majoria d’edat creativa de la generació nascuda després de la guerra civil, coneguda en l’àmbit castellà com del “sesenta y ocho” i que en el gènere poètic es consagra el 1970 amb la celeberrima antologia de Josep M. Castellet, *Nueve novísimos*» (Espinós, 2006: 112).

consolidado— se sumarían, claro está, los distintos sistemas idiomáticos. Esto es, la literatura española —o hispánica— escrita en cada una de las lenguas estatales distintas al castellano. Frente a la hegemonía institucional del castellano, los casos del catalán, el gallego y el vasco ofrecen una línea evolutiva que irá, en el interior, de la ‘clandestinidad’ de los primeros años a la ‘permisividad’ lingüística de los cincuenta y la relativa ‘normalización’ de los Sesenta. En el exilio, a su vez, se describe un movimiento inverso desde la efervescencia de los primeros años —en contraposición a la represión lingüística del interior— al anquilosamiento y disolución posteriores —merced al regreso a España de muchos de los exiliados o a la asimilación de estos en sus países de acogida—. Descritas las partes, Espinós señala las relaciones de los distintos sistemas en el polisistema común, que tal es el fin último de la propuesta hermenéutica de Even-Zohar. Así, entre otros ejemplos de sinergia, señala la disgregación y falta de coordinación entre los distintos puntos de publicación de la literatura española en el exilio —en todas sus lenguas— contraponiéndolas, sin embargo, a toda una serie de elementos de cohesión y unidad.

Certament, un cop desapareguts els vincles institucionals a què obliga la pertinença a un mateix estat i amb unes condicions de subsistència ben precàries, els escriptors de les respectives llengües es preocuparen tan sols de crear plataformes d'expressió monolingües —revistes, editorials, certàmens literaris—, amb escassa i poc significativa relació entre sí. Bé es cert que els vincles històrics persistien i que l'experiència de l'exili es manifesta en les quatre literatures hispàniques en una sèrie de constants temàtiques i estilístiques que cohesionen el conjunt. Entre les primeres destacaríem la crítica antifranquista, així com els tòpics de la literatura de l'exili de tots els temps: l'enyorança de la patria, el sentiment de desarrelament, el viatge al desconegut o l'atracció per l'exòtic. Pel que fa a la vessant estilística, cal remarcar l'emergència en els casos castellà, català i galleg d'un repertori realista que acabarà per esdevenir canònic al polisistema hispànic entre els anys cinquanta i seixanta, quan la literatura de l'exili ha passat a ocupar un lloc purament testimonial (Joaquím Espinós, «La poesia hispànica de postguerra com a polisistema», en *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, n° 20, 2006, p. 108).

Aplicar los principios de la teoría de los polisistemas al tradicionalmente fragmentario estudio de la literatura española de la posguerra no ha de ser sinónimo, por lo tanto, de la diversificación del problema sino, muy al contrario, un método que puede resultar muy útil a la hora de coordinar las múltiples facetas, manifestaciones y vertientes de un ámbito literario —esto es, de un ‘polisistema’ literario— complejo por definición. En este mismo sentido, aunque lejos de la ortodoxia hermenéutica de una corriente concreta, se encaminará nuestro trabajo. No es pues desde el ‘relativismo’ del fin de un milenio ni desde la atomización del problema desde donde pretendemos construir nuestro relato. Aspiramos a alcanzar

conclusiones y soluciones concretas y, en lo posible, ampliamente válidas. No es la falta de fe en la ‘interpretación’ lo que nos guía, sino el afán por calibrar los mecanismos que le son propios. Tal fue el propósito de la ponencia neoyorquina de Rodríguez-Moñino, tal los reparos frente a la crítica inmanentista de la ‘Escuela de Constanza’. Tal el afán desde distintos frentes –no muy numerosos– por revitalizar la cuestionada ‘interpretación’ hermenéutica –con el célebre ensayo de Susan Sontag *Contra la interpretación* de 1964 como anatema (Sontag, 1996)–. En este sentido, se viene combatiendo desde los años noventa contra el nihilismo extremo de determinadas ‘alternativas’ críticas, si bien sabiendo incorporar los valores ‘marginales’ que radican más allá del canon o del discurso dominante en cada época.³²

En España, una de las voces que más se ha significado por «*defender* los estudios histórico-literarios» (1991: 12) desde el ámbito de la teorización ha sido la profesora Sultana Wahnón Bensusan, quien en 1991 publicaba *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación* (Granada, Universidad de Granada). En este sentido, hija de su tiempo –de nuestro tiempo–, reconoce y asume la futilidad de toda interpretación cerrada, completa y estática aun con «nostalgia del modelo objetivista y una consecuente sensación de “exilio”» (Wahnón, 1991: 95).

Es preciso reconocer, en consecuencia, que nuestra interpretación, por exhaustiva, completa y coherente que sea, no deja sin validez otras interpretaciones, y que es perfectamente posible incluso que donde nosotros sólo hemos visto error –o ideología–, otros encuentren un sentido en el que podamos reconocernos y, por tanto, una “verdad” (Sultana Wahnón, *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 96).

No renuncia, sin embargo, a ofrecer «unas condiciones mínimas de carácter “metodológico”» que recoge bajo los términos de ‘Autenticidad’ –no repetir y construir desde lo comúnmente aceptado y ‘sabido’ sino, por el contrario, acudir a las fuentes mismas en busca directa de lo estudiado, como ya recomendará

³² El propio Jauss afirmaba, en una conferencia pronunciada en Múnich en mayo de 1992, que «si el destronamiento –orquestado por Heidegger– tanto del logocentrismo de la metafísica como del pensamiento centrado en el sujeto propio del idealismo es, desde los años sesenta, el denominador común de los críticos de la hermenéutica, entonces sus ilustrados acusadores –desde Jacques Derrida, pasando por Paul de Man y Michel Foucault hasta François Lyotard– también tienen en común, al cuestionar por lo general toda comprensión de sentido, el hecho de pasar por alto las formas de la comprensión que se han construido tanto entre personas como en contacto con el texto y que se han mantenido a lo largo de la historia. No reconocer estas formas es un lujo que apenas podría mantener cualquier anti-hermeneuta convencido, tan pronto como abandonara el campo de juego de su teoría y se expusiera a la experiencia que se tiene al vivir con los demás. Si lo hiciera, sería incapaz de preguntar por una dirección, diferenciar entre un saludo y una amenaza, por no hablar de entender una pregunta teórica o de admitir una argumentación» (Jauss, 2012: 35).

Rodríguez-Moñino—, ‘Prejuicio’ —no como noción a combatir sino como elemento a asumir de manera crítica e histórica, como Jauss o Gadamer, a quien Wahnón sigue, recomendaron—,³³ ‘Apertura’ —actitud ‘receptiva’ ante los textos objeto de estudio, más allá del mero afán ‘recolector’ del historicismo o ‘desenmascarador’ de las corrientes ideológicas— y ‘Sospecha’ —actitud, a su vez, vigilante ante los textos y ante uno mismo, asumiendo así la ‘duda’ del paradigma postestructuralista, bien que sin caer en un exceso relativista que conlleve la ‘paralización del juicio’ hermenéutico—.

Más recientemente, Wahnón ha defendido de manera decida y segura —ante «el descuido de la especificidad artístico-literaria y la reaparición de una crítica manifiestamente ideológica»— la convicción de que «una hermenéutica literaria con intenciones sociocríticas no puede prescindir de las ideas estructuralistas de “literariedad” y de “análisis inmanente”», «si bien revisadas a la luz de la hermenéutica y del post-estructuralismo» (Wahnón, 2011: 127). Se inserta así Wahnón en una corriente en boga en los últimos años y personificada entre otros por el británico Derek Attridge —quien en 2004 sintetizaba su pensamiento en *The Singularity of Literature* (Nueva York-Londres, Routledge)—³⁴ que propugna una vuelta al análisis de los valores ‘inmanentes’ al texto literario, tanto en su dimensión estética como — y aquí está la clave— en su dimensión ética.

Nada tiene, pues, de particular que en la actual situación, tan similar en cierta medida a la de comienzos de los años sesenta, haya voces que apelen de nuevo a los conceptos de “especificidad literaria” y de “lectura estética”, con el fin de contrarrestar no las legítimas lecturas políticas de las obras literarias que así lo demanden, sino la aplicación abusiva de determinadas “claves” interpretativas a toda clase de textos o discursos, con fines predominantemente políticos y subversivos, que, aunque comprensibles y legítimos en determinados contextos sociales, pueden hacernos perder de vista una vez más la índole estética del fenómeno literario —a la que, como investigadores de la literatura, no podemos ser indiferentes (Sultana Wahnón, «La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica» en *Sociocriticism*, n° XXVI 1 y 2, 2011, p. 133).

De esta manera, Wahnón apuesta por lo que denomina ‘Hermenéutica constructiva’; esto es, por la defensa del ejercicio hermenéutico como prevención ante la excesiva ‘ideologización’ de los estudios literarios actuales y su

³³ Y concluye: «Esto supone que el historiador debe poseer no sólo lo que se llama habitualmente “conciencia histórica”, es decir, conciencia de la alteridad del pasado que intenta comprenderse, sino también lo que Gadamer llama “conciencia de la historia efectual”, es decir, conciencia de la propia historicidad del que intenta comprender» (Wahnón, 1991: 102-103).

³⁴ Recientemente se ha publicado su versión en castellano en Derek Attridge, *La singularidad de la literatura* (Madrid, Abada, 2011).

‘instrumentalización’ del texto poético, de un lado, y por la superación del deconstructivismo en su difuso relativismo pragmático o convencional del hecho literario.³⁵ Una fe en la praxis hermenéutica como justo medio entre lo ‘inmanente’ y lo ‘social’ –entre lo estético y lo ético–, y como honesto ejercicio humanístico en pos de un mejor conocimiento del hecho literario que hacemos aquí nuestro.

Nuestros fundamentos hermenéuticos serán, al cabo, pretendidamente ‘constructivos’. Digerida y asimilada la crisis postestructuralista del fin del milenio –su alerta sobre los excesos formalistas, cientificistas o positivistas, su denuncia de los cánones hegemónicos y su efecto de ocultación sobre otros sistemas literarios–, pretendemos alcanzar, sin embargo, certezas. Construimos, por ello, sumando en nuestras lecturas el plano ‘inmanente’ –tanto lo puramente ‘formal’ como lo que atañe a los ‘contenidos’, no necesariamente desde una conjugación ‘estilística’ ni desde el ‘contenidismo’ sociológico– al plano de lo ‘externo’ –en todo su difícilmente delimitable espectro: sus recepciones e inserciones críticas, sociológicas, históricas o intertextuales–. O dicho más sencillamente, contaremos –sin restringir o sustraer factor alguno a la suma– forma, significado y contexto. Una suma que no será ni meramente enunciativa ni difusamente contrastiva, sino que aspira a ser ‘integradora’. Pretendemos ‘calcular’, en definitiva, el resultado de nuestras cuentas.

Como ‘lectores históricos’ que son conscientes de serlo, por otra parte, ‘reconstruiremos’ el proceso crítico que nos lleva –algo más de seis décadas de por medio– a nuestro objeto de estudio y, ‘desde él’, ‘construiremos’ con nuestras propias lecturas conclusiones ‘más allá de él’. Una actitud de revisión del ‘estado de la cuestión’ que se nos antoja necesaria no como ejercicio de iconoclastia vana sino como pertinente diálogo con un material crítico heredado que en ocasiones baila en los difusos límites entre la fuente ‘primaria’ y la ‘secundaria’, en cuanto han sido en gran medida los protagonistas del proceso histórico-literario que pretendemos estudiar quienes nos han marcado el camino a seguir y, en esta ocasión, a cuestionar. Creemos, por lo tanto, que el papel del historiador de la literatura que acometa tal material –lejos ya de la experiencia directa y vital de aquel tiempo– ha de ser tan cautelosa como honesta.

³⁵ «Tal como su propio nombre quiere sugerir, se trata de una propuesta elaborada en diálogo polémico con la deconstrucción y en especial con su concepto de lo indecible. Pero, además, se caracteriza por manejar un concepto no pragmatista de la literatura y más próximo en todo caso al del estructuralismo y la semiótica literaria, así como por eludir la que considero extrema ideologización de la actual crítica cultural, frente a la que propongo una concepción menos politizada de la obra literaria y, en consecuencia, una hermenéutica también menos urgida por necesidades inmediatas y más atenta a los plurales y a veces nada previsibles mensajes que pueden contener las obras literarias» (Wahnón, 2011: 140).

En conclusión, tomaremos de Gadamer y Jauss la necesidad de reconstruir, asumir y dialogar con todas las recepciones críticas que nos preceden. Y ello con las enseñanzas de Paul de Ricoeur sobre las interferencias entre ciencia e ideología bien presentes, con el fin de no dejarse atrapar por esta ni descarnar de contenido ético a aquella. Trataremos así de comprender mejor lecturas coetáneas a nuestro objeto de estudio en su condicionamiento social e histórico –dictadura y exilio–, pero también las más recientes desde estas mismas dimensiones extraliterarias –en este caso, democracia y descentralización del Estado–. Siempre desde un ‘sano’ escepticismo crítico. Un escepticismo que no es cerrado y descreído, sino abierto y comprensivo. Asumimos, en este sentido, la conciencia histórica de nuestro actual postestructuralismo –la lectura plurívoca y abierta del texto literario planteada por Barthes, la concepción polisistémica del ámbito literario como espacio de convivencia y competencia entre cánones y sistemas diversos pergeñada por Even-Zohar–, pero con la clara intención de alcanzar resultados integradores, no disgregadores. Con el fin de ofrecer certezas a la interpretación. Recoger, en último extremo, la reciente voluntad de Derek Attridge y Sultana Wahnón por superar la vieja estilística idealista y el relativismo de la deconstrucción a un tiempo, integrando a cambio forma, significado y contexto en la interpretación del hecho literario como manifestación singular y distinguible del pensamiento humano.

Una fórmula, en suma, que pretende ser la más rica y consecuente de cara a acercar, en la medida de lo posible, la siempre inevitable distancia que media entre ‘realidad histórica’ y ‘construcción crítica’. No en vano, el propio Antonio Rodríguez-Moñino advertía al cabo de su célebre alocución

que no he hecho otra cosa sino introducir elementos de confusión, desordenar lo que estaba rigurosa y geoméricamente trazado. No me arrepiento porque creo que no hay cosa peor para un organismo que las fracturas óseas mal soldadas (Antonio Rodríguez-Moñino, «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Cáceres, Genueve Ediciones, 2012, p. 81).

Lo que en las siguientes páginas pretendemos hacer con nuestra actual recepción del ámbito poético peninsular de la posguerra será, para algunos, «desordenar lo que estaba rigurosa y geoméricamente trazado». Pero, con Rodríguez-Moñino en el recuerdo, no nos arrepentimos. Seguir buscando, catalogando y ‘organizando’ es, como prescribía el bibliógrafo extremeño, la nunca acabada tarea del historiador de la literatura.

I.2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN Y ESTRATEGIA DE TRABAJO

Siendo la última meta de nuestro recorrido el mejor estudio y comprensión del ámbito literario español –particularmente del poético– durante la década de los Cuarenta del siglo XX, emprenderemos un itinerario de recensión, reflexión y análisis desde los criterios más generales –acotación cronológica, concepto mismo de ‘posguerra’– a los diversos encuadramientos relativos con que protagonistas y críticos han manejado desde entonces el corpus dado. Y más allá de ellos, siendo el llamado ‘estado de la cuestión’ punto de partida y objeto de estudio a un mismo tiempo, trataremos de perfilar algunos puntos de encuentro y fricción que definan mejor la mencionada década en lo que a la creación poética se refiere.

Partiremos así de un encuadre que ha sido, desde su mismo presente, cronológico y moral. El propio concepto de ‘posguerra’ –dónde empieza y dónde acaba o, dicho de otro modo, dónde ‘debe’ empezar y acabar para cada cual–, la debatida ruptura y continuidad con respecto al ámbito literario de la preguerra y el método generacional como modelo de análisis –método todavía hegemónico aunque cuestionado desde hace demasiado tiempo– son los principales puntos de la polémica, por norma más moral que cronológica, como venimos afirmando. Trataremos frente a ello de acotar nuestro campo de estudio asumiendo desde el comienzo la doble vertiente de la cuestión: la contrastable y la interpretativa, la objetiva y la subjetiva. Quiere ofrecer este primer tramo una panorámica lo más amplia y precisa, a un tiempo, del cronotopo de investigación en el que nos centraremos pero también reconocer su carácter polémico y problemático desde sus mismos cimientos. Se pretende con ello establecer las coordenadas literarias y paraliterarias en las que inevitablemente habremos de movernos. Hay en ello, desde luego, una particular manera de organizar y comprender tan heterogéneo y amplio volumen de contenidos, propuestas, autores y textos. Pero habrá también en ello,

en contraposición, una sincera voluntad de ecuanimidad y rigor científico ante debates, en ocasiones, enfangados por lo extraliterario.

Tiempo de contrastes y contrapuestas poéticas más allá del afán totalizador y ‘asuntivo’ de un régimen dictatorial como fue el franquista, trataremos a continuación de definir –sin reducir– su carácter vario y complejo mediante un conjunto de sinergias enfrentadas. A través de una serie de dicotomías, ora en oposición ora en constructivo diálogo, la crítica ha procurado alcanzar una definición matizada y gradual de un periodo estético y ético de nuestra lírica en el que categorizaciones demasiado absolutas han lastrado su conocimiento o potenciado acercamientos atinados pero parciales. Conceptos lanzados desde la oficialidad del régimen franquista o desde sus márgenes, desde el exilio o desde el interior, desde la capital o desde la periferia; conceptos como lo ‘arraigado’ y lo ‘desarraigado’ o la noción de un ‘páramo cultural’ frente al ‘vergel’ defendido por otros –sea dicho vergel el de la preguerra y la ‘Edad de plata’ o el figurado por el discurso franquista en su tiempo– han gravitado en nuestra manera de leer la poesía de esta década de manera irremediable. Por ello, precisamente, merecen ser objeto de análisis y debate en sí mismos. También de crítica y cuestionamiento.

Desde estas primeras sinergias, tendentes a lo dicotómico y enfrentado, pasaremos revista al catálogo con el que frecuentemente se viene categorizando a los poetas y a la poesía de los pasados años Cuarenta. Partimos pues de un concepto de encuadramiento –tan de época– por el que los creadores se definen, se definieron –generalmente por sí mismos–, en base a rasgos estéticos y éticos muy concretos. En dicha catalogación casi siempre han jugado un papel determinante la articulación de ‘grupos poéticos’, estrictamente hablando, y el lanzamiento de revistas literarias ligadas a determinados nombres de su redacción –verbigracia, la tendencia a enfrentar ‘garcilismo’ y ‘españolismo’–. En menos ocasiones, la reunión de una serie de libros y autores en torno a una plataforma o colección editorial –apenas ha sido destacada por la crítica la posición central de la colección Adonais, en detrimento de otras tan relevantes como Halcón, Verbo, Norte, La Isla de los Ratones o las algo más estudiadas Ínsula y Editora Nacional–, la publicación de antologías de grupo o transversales y la creación de espacios de encuentro –reuniones, cafés, congresos– han sido los ejes sobre los que la crítica ha categorizado también el ámbito literario de nuestra última posguerra. Nuestra estrategia de trabajo, sin embargo, será la de detenernos en todos estos elementos como fenómenos de encuadramiento, de plataformas literarias para la declaración de filias y fobias varias, pero también como elementos de vertebración y encuentro. Tal carácter vertebrador no será una premisa de salida de nuestro estudio, sino la conclusión inevitable tras la lectura desapasionada y el cotejo sin prejuicios de dichas revistas, reuniones y declaraciones varias.

Desde esta convicción de ‘encuentro’ frente al ‘encuadramiento’ todavía dominante en la mayor parte de la crítica actual, trazaremos en la sección central de nuestro estudio del ámbito literario español de los Cuarenta el establecimiento de las coordenadas estéticas y de las referencias morales comunes a todo el ambiente poético español de aquellos años. Es quizás este último tramo de nuestro análisis la principal aportación de nuestro trabajo, aunque no sea el más extenso. Se tratará de ofrecer en él una visión transversal y útil de conceptos tan poliédricos y problemáticos como los marbetes de ‘neoclasicismo’, ‘neovanguardismo’ y ‘neorromanticismo’, tan llevados y traídos por aquellos años. Como vectores abiertos, y no como cerradas catalogaciones, analizaremos la presencia de ‘lo clásico’, ‘lo romántico’ y ‘la vanguardia’, observados como elementos trasversales de toda nuestra poesía de posguerra. Se buscará también su enlace con lo pasado y lo porvenir, desde la presencia de los maestros inmediatos y la asunción de unos mismos referentes culturales –compatibles con discursos éticos muy distintos– a los grandes ejes de vertebración común –el dominio existencial y la introspección comprometida en sus extremos religioso, intimista y social–, así como su proyección tras el Mediosiglo –la enfrentada concepción de la poesía como ‘comunicación’ o como ‘conocimiento’, clamoroso eco del debate entre poesía ‘pura’ e ‘impura’ de la preguerra–.

En este recorrido, que no es inédito pero sí infrecuente, trataremos asimismo de acudir a textos, colecciones y publicaciones menos citadas o estudiadas por las monografías editadas hasta la fecha. Se trata de ampliar el foco más allá de las cabeceras erigidas por la crítica como emblemáticas y sus lugares comunes para huir de la ‘construcción crítica’ al uso y tratar de aproximarse en la medida de lo posible a la ‘realidad histórica’ de aquel tiempo. Se rastrea con ello todo el catálogo de autores de una revista o de títulos de una colección poética, y no solo sus editoriales fundacionales o sus poemarios más reseñados. Textos de crítica y polémica de aquel tiempo de autores de primera línea en la mayor parte de los casos pero que, por su carácter transversal más allá de los encuadramientos acostumbrados, no han sido destacados convenientemente.

Y en esta senda de ampliación del plano retratado, buscaremos en el marco de la Península Ibérica nuevas pistas, hallando nuevas conclusiones. Dando sentido al carácter internacional y europeo de la presente tesis doctoral, nuestra investigación mirará hacia Portugal como espejo y reverso de nuestro objeto de estudio. El relativo paralelismo social y político entre España y Portugal durante los años cuarenta, entre las dictaduras franquista y salazarista, nos ofrecerá también unas relaciones entre ambos panoramas literarios muy poco estudiadas hasta la fecha. Cumple este segundo gran segmento del estudio la misión de continuar con un análisis de las relaciones literarias hispano-portuguesas a lo largo de su historia. Un

análisis historiográfico todavía en construcción, en una proyección crítica a tener en cuenta.³⁶ En ello hemos acudido a publicaciones de referencia en ambos países descubriendo relaciones personales y literarias de primerísima línea —Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Rafael Morales, Alberto de Serpa, Ildefonso-Manuel Gil, Victoriano Crémer, Joaquín de Entrambasaguas— apenas reseñadas por la crítica especializada hasta la fecha.

Desbrozando así categorizaciones críticas y encuadramientos más paraliterarios que literarios, buscaremos finalmente los puntos en común de una década de intenso, trabado y complejo intercambio literario. Recurriremos para ello a referencias formales y temáticas no desde una posición meramente ecléctica, sino desde la plena convicción en la relación solidaria entre ambos polos. Tenemos en este punto presentes las palabras de Susan Sontag en su influyente ensayo *Contra la interpretación* cuando afirmaba que «si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará», concluyendo al cabo que «lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que preceptivo, descriptivo— de las formas» y que «la mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma» (Sontag, 1996: 37). Sin renunciar a la interpretación *per se*, sí que estimamos a estas alturas más honesta la metodología inductiva que la búsqueda sistemática de ejemplos que justifiquen nuestras premisas de salida. Dicho de otro modo: el peso de la métrica —la insistencia en el soneto, particularmente— así como de diversos repertorios temáticos —la muerte, la religiosidad, el destierro, etc.— en nuestro corpus lírico de los Cuarenta no serán tratados como recursos clasificatorios sino, en dirección inversa, como sinergias vertebradoras. Y será el mero cotejo formal y temático el método más frecuente y transparente para ello.

Entre la crítica especializada, ya se han dado anteriormente intentos de agrupar estadios cronológicos de nuestra poesía bajo grandes sinergias comunes, más allá de agrupamientos generacionales o de amistad. Así Debicki cuando bajo el marbete de «Poesía testimonial», que sitúa entre los años de 1944 a 1960, recurre a José Hierro para referirse al predominio durante el ecuador del siglo de una «poesía de índole personal y emotiva que abarca una amplia gama: desde obras religiosas en versos elegantes, hasta textos existenciales angustiados, escritos en lengua coloquial»

³⁶ Véase, en este sentido, los volúmenes colectivos de Gabriel Magalhães (coord.), *Relíquias. Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade* (Salamanca, Celya, 2007); de Ángel Marcos de Dios (coord.), *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007); o de Antonio Sáez Delgado y Luis Manuel Gaspar (eds.), *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)* (Badajoz, MEIAC, 2010).

(Debicki, 1997: 98).³⁷ Ciertamente, fue en una conferencia pronunciada en la Escuela de Formación del Profesorado de la Universidad Autónoma de Madrid un 16 de diciembre de 1982 donde el autor de *Tierra sin nosotros* expuso su concepto de lo ‘testimonial’, temiéndose que «la contestación del autor ya requiere más matización, y me temo que la respuesta no resulte suficientemente clara».³⁸ Hierro, que decía no entender «bien qué quiere decirse cuando se habla de poesía social», deja a un margen la poesía de signo esteticista –su rechazo ante el ‘garcilasismo’ más estético fue explícito en varias revistas españolas y portuguesas desde los mismos años Cuarenta– y se centra en la restante, la ‘testimonial’, entendida para la crítica siempre desde «dos puntos extremos: lo intimista y lo social». Argumenta Hierro, sin embargo, que el manido juicio de que «el poeta intimista es el que elabora la materia prima de sus experiencias singulares, en tanto que el poeta social interpreta sentimientos colectivos» de manera que «el poeta intimista despierta en sus lectores el “yo”; el social, el “nosotros”». Concluye al hilo de ello que

no es admisible que la condición de *social* esté sometida, en último grado, a la filiación política o al credo religioso del poeta. Por eso yo prefiero hablar de poesía “testimonial”. El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación. Hasta quien expone sus íntimos sentimientos melancólicos está denunciando a los que le hicieron infortunado. Con límites no demasiado precisos, aunque sí suficientemente claros, yo encasillo a los poetas en *estetas* (el hombre a solas con la belleza), *testimoniales* (los que dan testimonio de su tiempo desde el “yo” o desde el “nosotros”), *políticos* (los que al testimonio añaden soluciones concretas desde el punto de vista de una doctrina política) y *religiosos* (el hombre frente a Dios). Cuatro grandes grupos que, como las razas, admiten infinidad de subgrupos y matizaciones. Y no olvidemos que un mismo poeta puede hacer, en etapas sucesivas de su vida o en horas distintas del mismo día, poesía que pertenezca a grupos distintos (José Hierro, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado, 1983, s.p.).

La catalogación de poetas de Hierro –no excluyente, en última instancia, entre poetas sino entre poemas–, tan hija de la posguerra, sirve como anillo al dedo para unificar criterios y superar encuadramientos. Abundarán en nuestro repaso por el parnaso ibérico de los cuarenta los poetas ‘políticos’, los ‘religiosos’ y los ‘estetas’, todos ellos fácilmente delimitables y reconocibles. Dificilmente alguno de los

³⁷ «En esta situación, me parece necesario hallar características más amplias que nos ayuden a desarrollar algunas perspectivas unificadoras. El concepto de “poesía testimonial” de José Hierro resulta útil. Hierro, al evitar la clasificación de la poesía de acuerdo con sus temas (social, personal, etc.), subrayaba, en cambio, la manera en que el poeta se aproxima a su tema» (Debicki, 1997: 97).

³⁸ La conferencia fue editada por dicha Escuela universitaria en 1983 como publicación exenta. Puede consultarse completa en la web del Centro Virtual Cervantes, desde donde tomamos las citas: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/acerca/reflexiones_01.htm>

miembros de los tres grupos escaparían, sin embargo, del rango de poeta ‘testimonial’. Difícilmente podrá excluirse de tal marbete a un Pedro de Lorenzo, un José Régio, un Blas de Otero, un Joaquim Namorado, un Miguel Torga, un Adolfo Casais Monteiro, un Dionisio Ridruejo, un Luis Rosales, un Victoriano Crémer, un Miguel Labordeta o un José García Nieto. Más allá de polémicas de actualidad o de construcciones críticas posteriores. Una supuesta mezcolanza de posiciones, dirán algunos, que como el propio Hierro comenta –sin que suponga problema alguno, ni para él ni para nosotros– deja sus fronteras mal delimitadas. Ni la actitud ni los contenidos se pondrían, por lo tanto, al servicio del encuadramiento. Tampoco la forma. Así lo juzga Hierro.

Larga ha sido la digresión, al cabo de la cual no ha quedado bien determinada la frontera de la poesía testimonial, en la cual me incluyo. Testimonial, puede que pregunte alguno, ahora desde lo externo, ¿equivale a poesía que desdeña la belleza formal? En absoluto. La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra. Pero no entendemos por belleza recargamiento, énfasis, imaginería, empleo de materias verbales preciosas, sino precisión poética, adecuación de la forma al fondo. No existen, a efectos poéticos, palabras bellas y feas, sino palabras oportunas y otras que no lo son dentro del poema. (...) La forma modela, contiene exactamente el fondo, como la piel al cuerpo humano. En el poema, fondo y forma son inseparables. Si el fondo desborda a la forma poética, estamos en la prosa; si la materia verbal ahoga con su grasa al fondo, caemos en la retórica, entendida esta palabra en su sentido peyorativo. Cada fondo tiene su forma justa, que por justa ya es bella (José Hierro, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado, 1983, s.p).

Relacionar el cultivo del soneto, ejemplificamos y añadimos nosotros, con uno de aquellos encuadramientos al uso –la ‘Juventud credora’ de la revista *Garcilaso*, particularmente– supone obviar de manera flagrante la ingente cantidad y calidad de sonetos firmados por Crémer, Blas de Otero o el propio José Hierro, o por los exiliados Serrano Plaja y Herrera Petere, por citar solo algunos sonetistas señeros. Una propuesta superadora de ‘encuadramientos’ que sin embargo no abunda ante la tendencia hegemónica de relatar nuestro ámbito literario de los Cuarenta como «grupos sin posible ensambladura; y distanciados por un sentido radicalmente opuesto del quehacer poético y, sobre todo, por una diferenciación temática y formal de insospechable existencia», tal y como sentenció el propio Victoriano Crémer en su editorial fundacional de *España* (nº 1, mayo de 1944, p. 10).

Así las cosas, nuestro método y estrategia será dejar hablar a los textos, polemizando entre sí y –labor esta del presente trabajo– ante la luz de lo comprobable. Podría aducirse contra este ‘mero’ glosar de textos primarios y

desglose de datos contrastables que siempre queda la ‘tendenciosidad’ de la selección de dichos fragmentos y datos. Como hemos asumido ya en nuestros principios hermenéuticos, el crítico plenamente aséptico y ecuánime es por definición un ente irrealizable. Resta, sin embargo, la voluntad de serlo. Con esta voluntad, hemos tomado textos que arguyen conclusiones enfrentadas con el único fin de que mediante la oposición de diversas tesis y sus sucesivas antítesis —de nuevo Hegel al fondo— se revele una síntesis común. Tal ha de ser, entendemos, el fin de todo estudio honesto y ambicioso a un tiempo.

I.3. OBJETIVOS Y ALCANCE DE LA PROPUESTA

Siendo estos nuestros fundamentos hermenéuticos –atención a la recepción crítica como justa praxis crítica en su dimensión histórica, conciencia ‘postestructural’ de la plurivocidad de interpretaciones posibles, precaución ante la tensa relación entre ciencia e ideología, fe en la singularidad del texto literario como fenómeno propio y analizable en su doble dimensión intraliteraria y extraliteraria– y nuestros métodos de investigación y análisis –cotejo de textos críticos, primarios y secundarios, en su contraposición polémica y ante la luz de lo contrastable como medio para hallar nuestra propia y personal síntesis de la cuestión–, nos hallamos dispuestos para, tomado el objeto de estudio –el ámbito literario de la Península Ibérica durante la década de los años cuarenta del siglo XX–, trazar los objetivos de nuestro trabajo.

Cuatro objetivos que se presentan en orden sucesivo y en un recorrido que va, como ya se ha apuntado, de lo ‘dado’ por la tradición crítica a lo ‘encontrado’ en nuestra particular búsqueda. Y ello para, tras dicho recorrido, proyectar un modelo común y válido a nuestro cronotopo de estudio. Una proyección o ‘construcción crítica’ –en términos de Rodríguez-Moñino– que se cotejará con el ámbito literario más cercano, el portugués, con el fin de probar su validez y solvencia más allá de la siempre limitada tendencia a las ‘historias nacionales de la literatura’.

Es pues nuestro objetivo, en primer lugar, recoger y analizar la recepción crítica que nuestro ámbito poético de los años Cuarenta del siglo XX ha ido conociendo, desde su propia contemporaneidad hasta nuestro mismo presente. A la luz de este repaso iremos analizando y sometiendo a debate crítico las principales categorizaciones implantadas a propósito. Así marbetes como el de la poesía ‘arraigada’ frente a la ‘desarraigada’; la pretendida oposición entre ‘garcilasismo’ y ‘espadañismo’; los poliédricos y problemáticos marbetes de lo ‘neoclásico’, ‘neovanguardista’ y ‘neorromántico’ en su difusa definición; la debatida ruptura o

continuidad entre el panorama literario anterior a la Guerra Civil —la llamada por Mainer, entre otros, ‘Edad de plata’ de nuestras letras— y el resultante tras dicha contienda; o el concepto mismo de ‘posguerra’, no siempre definido desde lo cronológico o lo historiográfico, sino, más frecuentemente, desde lo moral y lo político.

Será nuestro segundo objetivo, desmanteladas buena parte de nuestras certezas y categorizaciones críticas, resumir y asumir el actual estado de conocimiento y estudio de todas las piezas —o al menos de la mayor parte— de nuestro puzzle literario. Ahondaremos así en los muy diversos componentes de un ámbito poético complejo y abordable desde distintos polos —revistas, tertulias, colecciones, grupos, localizaciones geográficas, generacionales o políticas, etc.— poniendo especial celo en ampliar aquellos aspectos menos estudiados, no limitándonos al estudio de las mismas revistas, tertulias o colecciones frecuentadas habitualmente por la crítica, sino colocando en su justo lugar a unas y a otras. Solo conociendo el alcance de colecciones poéticas y editoriales —la colección Héroe de la preguerra en el recuerdo— como Norte, Halcón, Tipografía Moderna o Alhambra se entenderá mejor la trascendencia de otros sellos mucho más citados como Adonais, Ínsula, Editora Nacional o —sumando el exilio— Losada. Solo reivindicando la labor de magisterio y protección de Gerardo Diego sobre la joven poesía de aquella década comprenderemos justamente la crucial labor de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre en este mismo sentido. Solo desglosando número a número y no ciñéndonos a sus editoriales fundacionales asumiremos el completo legado no sólo de las siempre citadas revistas *Escorial*, *Garcilaso*, *Cántico* y *Espadaña*, sino de otras tan capitales como *Verbo*, *Entregas de Poesía*, *La Cerbatana*, *Halcón*, *Fantasia* o *La Isla de los Ratones*, por citar solo algunas.

Tomadas ‘todas’ las piezas del puzzle —todas las reunidas— detenidamente, parece natural marcarse como tercer objetivo tratar de ‘montarlo’. Proyectar y alcanzar una serie de rasgos y sinergias comunes para todo el corpus estudiado es, por lo tanto, el objetivo central de nuestro trabajo. Se tratará así de arrojar certezas y conclusiones comunes sobre nuestro objeto de estudio. Se pretende con ello recuperar la ‘perdida’ fe en el quehacer historiográfico y en el ejercicio crítico como vehículos adecuados para el mejor conocimiento del hecho literario. La elección, en este sentido, del espacio y lugar —cronotopo moral e intelectual— de nuestra posguerra poética se nos revela sumamente oportuna. Insertos nosotros, en este preciso instante, en esa crucial distancia cronológica en la que pocos testimonios primarios vivos nos restan pero sobre la que la recepción crítica ha ido sedimentando las suficientes lecturas como para establecer un canon relativamente consensuado; y en el que, al mismo tiempo, solo ahora empezamos a dejar atrás el condicionamiento de lo extraliterario en nuestro discurso crítico; se hace necesario en este preciso

instante, decimos, ‘soldar’ convenientemente las fracturas óseas mal soldadas, como dijera Rodríguez-Moñino. Es pues fundamental superar visiones parciales –aunque en ocasiones resulten eruditísimas y valiosísimas en la acotación de su elemento estudiado– para ofrecer un verdadero y único relato de nuestro ámbito literario de la posguerra. Un periodo fundamental de nuestro siglo XX que, como la clave de un arco, sostiene todo el peso de su recorrido, desde el desastre del Noventa y ocho a los atentados en Atocha de 2004. Soporta, ciertamente, el ecuador de un devenir, el de nuestra literatura nacional contemporánea, en el convulso periodo que medió entre la rendición republicana en abril de 1939, en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial, y la firma de los Pactos de Madrid en 1953, en plena consolidación de la Guerra Fría. Será el nuestro un relato ‘único’ con vocación, sin embargo, de lectura compleja y abierta al carácter polémico y poliédrico de una ‘realidad histórica’ siempre mucho más rica que cualquier ensayo de interpretación.

Tentado, no obstante, un modelo –una ‘construcción crítica’– válido y ecuaníme para nuestro ámbito literario de posguerra, nos planteamos como cuarto y último objetivo cotejar y someter a prueba dicho modelo a la luz de un panorama trasnacional que, en este caso, será ibérico. La mirada al panorama literario luso del mismo periodo ofrecerá no solo concomitancias en lo extraliterario –con sus particularidades, las dictaduras salazarista y franquista ofrecen un paralelismo más que evidente– sino también en lo meramente literario –con sus particularidades nacionales nuevamente –. El fin de este cuarto objetivo, empero, no pasa por la mera constatación de un paralelismo dado por cierto, en ocasiones, demasiado a la ligera. Se investigarán, prioritariamente, aquellos testimonios de recepción crítica del ámbito poético en el país vecino, analizando la reciprocidad de determinadas publicaciones, reseñas y, especialmente, el establecimiento de amistades personales así como las trascendentales consecuencias de estas en el ámbito de la difusión cultural de la ‘otra’ poesía a uno y otro lado de la Raya. Un viaje de ‘ida y vuelta’ que permitirá cuestionar la también formulada demasiado a la ligera ‘autarquía literaria’ de los Cuarenta en España. Una mirada a Portugal que guarda en sí, a su vez, una invitación al mismo ejercicio en lo que respecta a otras literaturas próximas al ámbito cultural español de aquellos años –particularmente la francófona y la anglófona–, poco materializado hasta la fecha en lo que al periodo citado se refiere.

El alcance de nuestra propuesta aspira a ser, por lo tanto, la superación de aquella visión fragmentada, negativa y prejuiciosa de nuestra poesía escrita o publicada entre 1939 y 1950 que circula aún hoy ‘como moneda corriente’. Un tiempo al hilo del cual se ha querido sobrepujar los discursos de un régimen totalitario y un exilio descabezado sobre la labor callada –y silenciada– de aquellos que mantuvieron a uno y otro lado del Atlántico el enorme caudal poético alcanzado

desde los primeros compases del siglo, sobreponiéndose a una situación política, social y económica tan ominosa como fue la de nuestra última posguerra. Poner el foco en los José Luis Cano y sobre los Sánchez de Muniain no es ni reescribir nuestra historia literaria ni ganar guerras perdidas ni edulcorar ninguna dictadura. Es, bien al contrario, negarle al régimen franquista una victoria que no tuvo: malograr los frutos de uno de nuestros periodos literarios más estimables.

I.4. ITINERARIO Y DESTINO

Una advertencia más ha de preceder a nuestro trabajo. Es nuestro destino último, como se ha indicado, componer en lo posible una historia de las distintas recepciones y construcciones críticas formuladas a propósito de nuestra poesía de posguerra. Sin embargo, cumplida en lo posible esta tarea, no dejaremos de aspirar al esbozo de nuevas sendas de interpretación, ensanchando en lo posible nuestro acercamiento crítico a aquella etapa de nuestra lírica. Para ello, habremos de tomar un itinerario particular y complejo. Así, sobre todo en las primeras etapas de nuestra ruta, lo que podrá parecerle al lector un rodeo innecesario o un excursio interesante por complementario pero en absoluto imprescindible, se tornará más adelante en referencia necesaria para nuestras conclusiones.

Iniciaremos pues nuestro camino partiendo de las dos grandes categorizaciones históricas que han tratado de conformar y definir nuestro objeto de estudio: la poesía española escrita entre 1939 y 1950. Nos referimos al propio concepto de ‘posguerra’, así como al modelo generacional entendido como patrón organizador de nuestro devenir literario. Para ello, cotejaremos en el primer caso varias propuestas estrictamente historiográficas sobre el concepto mismo de ‘posguerra’ con las diversas lecturas que de este mismo término se han realizado en el ámbito de la crítica literaria. Un cotejo que podrá resultar de entrada inusual pero que revela –según creemos– un evidente desfase en el empleo de una misma noción desde la historiografía general y desde la crítica literaria. Un desfase, al cabo, que evidencia un uso anómalo –aunque razonado– de la idea de ‘posguerra’ por esta última. Por su parte, en lo que al patrón generacional se refiere, nos detendremos con especial celo en varios aspectos a menudo ‘obviados’ por la crítica como las distintas formulaciones filosóficas, historiográficas y sociológicas de un método tan discutido como aplicado en nuestro ámbito de estudio. En este sentido, nos detendremos en algunos aspectos aparentemente accesorios como la gestación no solo del método generacional en nuestro país sino de sus primeras aplicaciones –en

nuestro caso, el Noventayocho— para observar el peso de dichas propuestas en la conformación —precisamente durante la década de los Cuarenta— de los principales marbetes ‘implicados’ en nuestro periodo: el todavía superviviente Noventayocho, el Catorce, el Veintisiete, el Treintayséis y, finalmente, el modelo híbrido de unas ‘generaciones de posguerra’. Para ello, señalaremos líneas de razonamiento que habremos de ir sugiriendo y retomando al hilo de un largo y complejo debate en el que, a la postre, se inserta una ‘Generación de 1936’ y una serie de ‘Generaciones de posguerra’ desde las que se ha pretendido definir y comprender la lírica española escrita durante esos años. Al cabo, la observación de los distintos testimonios nos llevará, antes que a corroborar un patrón generacional entendido como método taxonómico de encuadramiento y secuenciación cronológica, como estadios ‘intergeneracionales’ de articulación y gestación literarias. Por ello, finalmente, trataremos de acotar y definir un ‘Treintayséis literario’ conformado a partir de la confluencia de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ —Garcilaso más Bécquer— en la ruta común hacia la ‘rehumanización’ del arte. Un ‘Treintayséis literario’, además, en el que participarían miembros de las distintas ‘generaciones’ implicadas, desde Azorín a José María Valverde pasando por Marañón, Cernuda, Altolaguirre, Herrera Petere, De Nora o García Nieto. Un ‘Treintayséis’, como se puede observar, que fue construyéndose desde los primeros compases de los años Treinta —con las propuestas de José Díaz Fernández y Ricardo Baeza— y que prolongó sus conclusiones y hallazgos a lo largo de toda la posguerra.

En este sentido, mediante la observación de la historia crítica de las dos principales categorías señaladas —la idea de posguerra y el modelo generacional— concluiremos además la existencia de una pugna teórica de fondo: la tensión entre la ‘ruptura’ cultural que implicaría la Guerra Civil española —subrayada por la idea de ‘posguerra’— y el intento de ‘continuidad’ asumido y desarrollado desde sectores literarios aparentemente distantes, cuando no enfrentados por interpretaciones posteriores. A esta primera gran dicotomía —la de la ruptura frente a la continuidad— dedicaremos las siguientes etapas de nuestro itinerario, repartiendo nuestra atención sobre un mismo fenómeno entre las lecturas elaboradas desde el exilio republicano, desde las plataformas editoriales directa o indirectamente relacionadas con la oficialidad cultural del franquismo y desde las muy diversas iniciativas desarrolladas en aquella España al margen de las estructuras del Estado. Con este primer acercamiento ‘secuencial’ percibiremos ya la posibilidad de realizar una lectura ‘transversal’ en debates que fueron elaborados y resueltos en común pese a la aparente fragmentación de las distintas propuestas y agrupaciones.

Desde esta convicción, acometeremos las etapas más cruciales de nuestra ruta: la construcción de una lectura común basada en unas referencias morales y en unas coordenadas estéticas siempre compartidas, pese a la existencia de no pocos puntos

de disensión. En este sentido, cotejaremos las distintas enunciaciones e interpretaciones críticas —primarias y secundarias— al hilo de dichos criterios con otros testimonios menos frecuentados y, sin embargo, no menos importantes. Nos referimos al contraste entre los distintos alegatos de desencuentro y ‘encuadramiento’ —cómo *Espadaña* quiso oponerse a *Garcilaso*, o cómo *Cántico* quiso, a su vez, desmarcarse de *Espadaña*, por citar los casos más conocidos— y los no menos numerosos ejemplos de acuerdo y ‘encuentro’. Por ello, analizaremos las distintas construcciones desde donde la crítica ha abordado —y continúa abordando— nuestro tema de estudio. Unas construcciones que tienden, por un lado, a lo que entendemos como ‘patrón dicotómico’ —tentando la deficiencia por contraste: el exilio definido por oposición al ‘interior’, el ‘garcilasismo’ como antítesis del ‘españañismo’, etc.— y como ‘patrón fragmentario’. Es esta última tendencia a parcelar las distintas poéticas del periodo de manera aislada o meramente yuxtapuesta, en la que a la postre se subrayaran aquellos elementos de disensión interna en detrimento de una lectura conjunta de las mismas, la que, al cabo de nuestro recorrido, procuraremos si no ‘superar’, al menos —preferiblemente— ‘completar’. En este punto habremos alcanzado nuestro destino, con la convicción que nos dará haber comprobado la existencia indudable de un relato común y transversal de las distintas propuestas poéticas vigentes durante la década de los Cuarenta. No en vano, unas mismas referencias morales y unas mismas coordenadas estéticas están presentes en todas ellas. Urge ya señalar adecuadamente su tangible existencia.

De regreso, una última conclusión quisieramos dejar planteada, recorriendo un camino de vuelta distinto al tortuoso itinerario de ida: ¿son tales coordenadas comunes distintas a las que por entonces conformaron el debate literario en otras comunidades nacionales? El cotejo de cada caso dará la respuesta. Una respuesta que ya se nos antoja incompatible con aquellos juicios críticos que insisten en entender nuestro panorama poético de posguerra desconectado de la realidad internacional y, particularmente, europea. Por ello, se propone en las últimas etapas de nuestro itinerario la observación del ‘paralelo ibérico’ por cuanto España y Portugal ofrecen una historia compartida y, sin embargo, también particulares. En este sentido, mediante la observación del diálogo poético peninsular abierto durante las décadas centrales del siglo XX se podrán extraer, según creemos, elocuentes conclusiones al respecto.

II

POSGUERRA Y POESÍA.

EL ÁMBITO LITERARIO ESPAÑOL

DE LOS CUARENTA

II.1. LA POSGUERRA COMO ENCUADRE CRONOLÓGICO Y MORAL

Cuestión previa y requisito ineludible para toda Historia de algo es la elección de fechas e hitos concretos sobre los que periodizar una realidad inacotable por definición. Precisamos así, antes de empezar, de la determinación de algunos encuadres cronológicos siquiera mínimamente precisos. En este sentido, y por mera convención matemática, la selección de una década ‘natural’ cualquiera ofrece siempre claras ventajas discursivas y puede servirnos, cuanto menos, como referencia de partida. Los ‘años Cuarenta’ han de ser así, para empezar, la referencia básica de nuestro cronotopo de análisis. Parece razonable, igualmente, desbordar cuando sea necesario los diez años exactos de la década –en este caso, el rubicón del 1 de enero de 1940 y el del 31 de diciembre de 1949– para aprehender en su justa medida lo acontecido en el tiempo acotado. Es decir, para diluir interrupciones abruptas y no cercenar fenómenos en proceso. Tal sería, pongamos por caso, la publicación en 1950 de un poemario escrito en 1948 y ‘recogido’ en una antología editada en 1952. Más allá de este obvio uso de líneas flotantes y seguras a un tiempo, como boyas que saben trabajar con el subir y bajar de las mareas, nos detemos en ello –aun a riesgo de evocar a Perogrullo– para abordar el primero de nuestros problemas críticos: los propios límites de nuestro objeto de estudio.

No se trata, por lo tanto, de un mero escrúpulo metodológico, sino que en este caso hablamos de la definición misma del asunto. Como iremos glosando y analizando en las siguientes líneas, que nuestra última ‘posguerra’ –y con ella su literatura– termine en 1945, en 1959 o en 1975 –y son solo algunas de las fechas propuestas– no es un asunto menor. Al hilo de este largo debate, y desbordando lo estrictamente cronológico, generalmente son motivaciones de índole eminentemente moral o política las que conforman un complejo y polémico debate historiográfico sobre los propios límites de la ‘posguerra’ en el que sociólogos, politólogos, historiadores de la economía, de las relaciones internacionales o de la cultura no siempre alcanzan conclusiones semejantes.

En este sentido, podría pensarse que el límite inicial para cualquier posguerra es tan fácilmente definible como acudir al día exacto en que el bando derrotado presenta su capitulación y el vencedor firma su último parte de guerra. Así es para la historia de la ‘alta política’, sin duda. Para nuestro caso, fue el 1 de abril de 1939 cuando Francisco Franco firmó en Burgos el comunicado en que se daba por terminada una guerra de casi tres años. Guerra tras la cual el país –su economía, su orden social, su legislación y también su sistema cultural– zanjaba una tensa pugna de modelos antagónicos con décadas de desarrollo. La fórmula para ‘zanjarla’ fue la de la imposición de un régimen dirigista y totalitario –o ‘autoritario’, según otras posturas–, de cuño militar y eclesiástico, con ciertas fantasías fascistoides apenas materializadas en el encuadramiento propagandístico de una muy intervenida y fusionada Falange Española Tradicionalista de las JONS –el también llamado ‘Movimiento’– así como en una economía de planificación autárquica y de ‘Sindicatos Verticales’. Un régimen político, social y económico que servía, en último término, para mantener valores, privilegios y prebendas –la denominada más tarde por algunos historiadores como ‘contrarrevolución reaccionaria’– de lo que pretendía erigirse como ‘la España eterna’. Un sintagma que se traducía más mundamente en el mantenimiento del sistema educativo y de la autoridad moral en manos de la Iglesia católica; en el práctico control del sistema económico por parte de las minorías terratenientes de la Meseta y mitad sur de la Península, así como de la burguesía industrial en la mitad norte y las grandes capitales; y en la tutela militar de un sistema político dividido en ‘familias’ –falangistas, católicos, militares, terratenientes, alta burguesía y monárquicos asimilados– encargadas de preservar los intereses de todos sus componentes. Una imposición que solo fue posible tras la eliminación, expulsión o sometimiento –Guerra Civil y posterior represión mediante– de los sectores de oposición más beligerantes.

No obstante, este estado de cosas logró perpetuarse durante cuarenta años, sobreviviendo así a sus bandazos diplomáticos en la Segunda Guerra Mundial, el boicot internacional tras el fin de esta, el desarrollo de una Guerra Fría de cuya polarización planetaria sacaría sustanciosos réditos –su propia supervivencia– y, finalmente, la implementación de una sociedad de consumo de corte capitalista, con el consiguiente auge de las clases medias urbanas como colectivo social dominante. Situaciones todas ellas complejas para una dictadura nacida en la lejana Europa de entreguerras con las que el régimen franquista supo contemporizar en todo momento. Dadas así su extensión cronológica y su evidente evolución interna más allá del inmovilismo nominal de un régimen que apelaba y presumía precisamente de ello –de su inmovilismo–, tarea esencial para los historiadores del siglo XX español sigue siendo aún determinar su exacta periodización interna. No en vano, la historiografía reciente ha debatido y reflexionado largo y tendido, sobre todo desde

los años Noventa,³⁹ a vueltas de los límites internos —de haberlos— del régimen franquista e, incluso, sobre su verdadera naturaleza política.⁴⁰

II.1.1. La historiografía ante el concepto de posguerra

Aceptado el sustantivo común de ‘dictadura’, es el adjetivo calificativo que ha de acompañarlo el objeto de una profusa polémica entre historiadores, sea dicho adjetivo el de ‘totalitaria’, el de ‘autoritaria’, el de ‘caudillista’, o —el más controvertido de todos— el de ‘fascista’ (Moradiellos, 2000: 11-23).⁴¹ En el caso de su periodización interna, a su vez, resulta significativo que haya sido precisamente el ‘primer franquismo’ y sus límites, según Mateos López, el punto más discutido entre los distintos autores:

los historiadores españoles no nos poníamos de acuerdo ni siquiera en la periodización de la Dictadura franquista. Lo más polémico resultaba delimitar el primer franquismo. Para muchos, sobre todo aquellos historiadores que equiparaban la Dictadura de Franco con el fascismo, la llamada «era azul» cubría los años de la Segunda Guerra Mundial, aunque otros extendían el primer franquismo hasta la llegada de los «tecnócratas» al Gobierno de Franco en 1957 y el Plan de Liberalización y Estabilización Económicos de 1959 (Abdón Mateos López, «La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura», en *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 21, 2003, p. 202).

³⁹ Véase el artículo de 1996 de Javier Tusell «El primer franquismo desde la óptica de la historia actual: Cuestiones pendientes y propuestas de investigación», en *Actas del Primer Simposio de Historia Actual de La Rioja* (Alicante, Universidad de Alicante, 1996), pp. 59-76.

⁴⁰ Véase, por citar solo un par de ejemplos recientes, la panorámica de Abdón Mateos López en «La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura», en *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 21 (2003), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 199-212; así como la propuesta —y su debate con las demás propuestas— de Ángel Rodríguez Gallardo en «La condición fascista de la dictadura franquista treinta y cinco años después», en *Revista Portuguesa de História*, n° 40 (2008/2009), Coímbra, Faculdade de Letras-Instituto de História Económica e Social, pp. 427-446. Para un repaso más actualizado véase Enrique Moradiellos, «Franco y el franquismo en tinta sobre papel: narrativas sobre el régimen y su caudillo», en (Casanova, 2015: 311-350).

⁴¹ En realidad, tal polémica se fundamenta en la ‘selección’ o en el énfasis en una u otra fase de tan larga y camaleónica dictadura, como señala muy acertadamente Moradiellos: «En gran medida, el motivo de esas controversias radica en un hecho incontrovertible: el régimen presidido por el general Franco evolucionó, se desarrolló y cambió de forma (si es que no de fondo y de naturaleza) durante ese amplio lapso temporal y cronológico de casi cuatro décadas completas» (Moradiellos, 2000: 12).

Se ha ido dibujando así, como señala Mateos López, un ‘primer franquismo’ que se extendería desde el final de la guerra al acceso de los ‘tecnócratas’ al gobierno central, teniendo por parteaguas central el fin de la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente conformación de un nuevo orden internacional. En este sentido, cabe adelantar ya que, como sintetiza Enrique Moradiellos, el principio cronológico menos discutido es el de dividir el franquismo en dos grandes fases –denominadas respectivamente como ‘primer’ y ‘segundo franquismo’– con los años de 1957 a 1960, según los autores, como bisagra de unión (Moradiellos, 2000: 26). Admitidas estas dos grandes fases –la primera vinculada a la autarquía económica y el aislamiento internacional con un programa ‘ortodoxo’ de nacional-sindicalismo y nacional-catolicismo; la segunda relacionada con el desarrollismo económico y un estado de bienestar capitalista tutelado por un gobierno autoritario–, las diversas etapas propuestas por los historiadores de la política no son siempre coincidentes. Tusell, en una de las periodizaciones más influyentes, divide el régimen de Franco en cinco fases: la etapa nacional-sindicalista bajo la influencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la etapa de aislamiento internacional y autarquía en la que la dictadura trata de sobrevivir mediante su ‘cambio cosmético’ (1945-1951), la fase de consolidación interna y externa, e incluso de ‘apogeo’ (1951-1959), el decenio desarrollista y hasta cierto punto ‘aperturista’ (1959-1969) y el denominado ‘tardofranquismo’ de crisis y ocaso (1969-1975) (Tusell, 1988: 251-262).⁴² En el caso de Paul Preston, a su vez, se señalan cuatro fases: aparente predominio falangista (1939-1945), «severo gobierno demócrata-cristiano» (1946-1957), modernización económica ligada a los tecnócratas del Opus Dei (1957-1969), y «ruptura de la coalición del régimen» (1969-1975) (Preston, 1997: 185). Para Payne, sin embargo, son tres las grandes fases de la dictadura: la «semifascista, potencialmente imperialista» (1936-1945), la del «corporativismo nacional católico» (1945-1957) y la del desarrollismo tecnócrata y su «autoritarismo burocrático» (1957-1975) (Payne, 1987: 651-652). Manuel Tuñón de Lara, por su parte, decreta cuatro estadios dentro del franquismo: un ‘primer franquismo’ «azul» determinado por la guerra mundial y sus consecuencias (1939-1950), un decenio de afianzamiento exterior del régimen frente a los primeros conatos de disensión interna (1951-1960), una etapa de desarrollismo económico y conflictividad obrera y universitaria (1961-1973), y una etapa epigonal dominada por una crisis ideológica dentro del régimen y una crisis económica internacional (1973-1975) (Tuñón de Lara, 1991: 577-578). La clasificación de una ‘era azul’ recogida por Tusell y Tuñón

⁴² Pocos años después, sin embargo, Tusell ofrece una periodización más didáctica en su *Manual de historia de España. Siglo XX* (Madrid, Historia 16, 1994), extendiendo «el apogeo del régimen» hasta 1965, año en el que arrancarían el «tardofranquismo» en sentido lato (Tusell, 1994: 663-793). Igualmente, reúne en un epígrafe las dos primeras fases franquistas de «tentación fascista y supervivencia (1939-1951)» (Tusell, 1994: 587-662).

de Lara para la primera etapa del franquismo fue propuesta, al parecer, por el sociólogo Amando de Miguel en 1972.⁴³ Fue sin embargo en su exitosa *Sociología del franquismo* (Barcelona, Euros, 1975) —en la que mezclaba la metodología sociológica con el análisis político de las ‘familias’ de poder en el gobierno franquista a través de sus ministros— donde Amando de Miguel no solo especificó hasta cuándo se extendería dicha ‘era’ sino también una subdivisión interna que encerraría, a su vez, una ‘Etapa bélica’ (1938-1945), la ‘Autarquía’ (1945-1951) y el ‘Despegue económico’ (1951-1957) (De Miguel, 1975: 32).

De todo este maremágnum de parcelaciones y fechas —a las que podríamos sumar otras muchas— podemos concluir, en primer lugar, la relatividad de toda periodización en el siempre irreductible *continuum* histórico y, en segundo lugar, el relativo consenso en dividir los cuarenta años de franquismo en dos grandes periodos e, incluso, en dos naturalezas intrínsecamente diferentes. Esta división bipartita entre un ‘primer franquismo’ y un ‘segundo franquismo’ —por mucho que, a su vez, se subdividan en otras fases internas— no es sino la fórmula histórica pertinente para explicarnos la sustancial diferencia entre la España de 1939 y la de 1975, la España ‘tomada’ y la España ‘dejada’ por Franco. Cuestión delicada es, aceptada esta determinación, establecer el punto de inflexión, la clave de bóveda de todo el devenir franquista. Desde el punto de vista político —composición del gobierno y de las Cortes— y, sobre todo, económico, la renovación y virage interno realizado en 1957 y materializado en 1959 parece presentarse como el hito de mayor relevancia y trascendencia interna. Otra cuestión es la validez de dicha referencia en el ámbito de lo sociológico y de lo cultural. No en vano, Mateos López propone la fecha de 1953, en clave sociológica, para el fin del primer estadio franquista, tratando así de conjugar los juegos de poder y los bailes de sillas de la alta política con un impacto social más directo.

A mi juicio, si no nos fijamos únicamente en la evolución de las familias políticas de la Dictadura franquista sino de la España de posguerra en su conjunto resulta preferible utilizar la frontera de los años cincuenta para delimitar el primer franquismo. La burocracia del partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS, que he denominado falangismo de Estado, reunía formalmente a los diversos componentes políticos de la coalición reaccionaria de la sublevación de 1936, pero el predominio o la mayor visibilidad de las familias militar, falangista o nacional-católica durante sucesivas etapas no me parece suficiente indicador para caracterizar los primeros tiempos de la Dictadura. (...) no todo era régimen en la España de posguerra. Para la sociedad española poco cambió en 1945. El hambre y el racionamiento de la autarquía prosiguieron hasta 1952. La represión de los

⁴³ Amando de Miguel, *España, marca registrada* (Barcelona, Kairós, 1972), pp. 296-300.

vencidos continuó durante los años de aislamiento de la posguerra mundial, señalándose la existencia de un trienio del terror entre 1946 y 1948, aunque la mayor parte de los presos de la Guerra Civil habían salido ya de la cárcel tras sucesivos indultos. La desarticulación de la resistencia de los supervivientes vivió su apogeo durante la segunda mitad de los años cuarenta para terminar liquidando en la práctica las organizaciones clandestinas y la guerrilla hacia 1953. El reinicio de la transformación de la sociedad española hubo de esperar al descenso de los activos agrarios (debido a una masiva emigración no frenada por los controles políticos —los salvoconductos— y la retórica agrarista de exaltación del pequeño campesinado familiar) y al final del racionamiento del comienzo de la década de los cincuenta. Además, la limitada inserción de España en el orden occidental de la Guerra Fría hubo de esperar al pacto con los Estados Unidos de 1953.

Por todo ello, resulta preferible extender el primer franquismo hasta 1953 aunque no hubiera ningún cambio de Gobierno en ese año y el reajuste de 1951 no resultara tan decisivo como el de 1957 (Abdón Mateos López, «La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura», en *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 21, 2003, pp. 202-203).

Una historia del pensamiento académico, de la ‘ideología cultural’ dominante dentro del régimen, es lo que traza Valeriano Bozal, por su parte, en «La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna» (Bozal, 1980). En su análisis de los grandes medios institucionales del ámbito cultural —universidades, revistas de capital estatal y medios alternativos a estos— señala una «quiebra de la autarquía» en dos fases que comprende la década central de los cincuenta: una primera quiebra del modelo aislacionista en 1951 y su definitiva crisis traducida en un cambio del paradigma en 1959. Doble ‘quiebra’ que tiene su contraposición, consumado el cambio de rumbo económico y social del régimen, en una doble ‘apertura’ simbolizada en los referentes cronológicos de 1962 y 1975.⁴⁴ En cualquier caso, si bien destaca el tiempo comprendido entre 1959 y 1962 como punto de inflexión definitivo, también en lo cultural,⁴⁵ circunscribe el estado de ‘autarquía

⁴⁴ En 1962 se celebró el tildado por el régimen como ‘Contubernio de Múnich’, al que asistieron casi todos los sectores de la oposición, al tiempo que en el interior se daba luz verde a la fase estrictamente desarrollista de la economía mediante el llamado ‘Plan de Desarrollo’. Las huelgas en Asturias de aquel año, a su vez, despertaron amplias simpatías entre la sociedad española de aquel tiempo y motivaron un sonoro manifiesto de intelectuales en su favor entre cuyos firmantes aparecieron nombres tan señeros como Menéndez Pidal, Pérez de Ayala, Cela, Laín Entralgo, Aleixandre, Aranguren, Marías, Celaya, Vivanco, Buero Vallejo o Torrente Ballester, entre otros. En palabras de Bozal, «hasta cierto punto, 1962 parece un ensayo general para 1975» (Bozal, 1980: 41).

⁴⁵ «La crisis va a coincidir con un auge inusitado de la actividad intelectual en la oposición. El desarrollo de un arte y una cultura ligados directamente a la transformación social y política, la consideración de la cultura como instrumento de cambio y el intelectual y el artista como ciudadanos

cultural' propiamente dicho —que se tradujo en el predominio de la filosofía de carácter 'tomista' y eclesial en las universidades frente a las propuestas marginales del falangismo más avanzado de Zubiri o de Laín Entralgo así como de las del pesimismo liberal-burgués de Ortega y Gasset o de Julián Marías—, y con ella el concepto de 'posguerra', al periodo anterior al año de 1951.

Voy a citar tres hechos: Estados Unidos acaba de nombrar embajador en Madrid, Ruiz Giménez es nombrado ministro de Educación, se producen movimientos huelguísticos extraordinariamente importantes en Cataluña y el País Vasco y, en menor medida, en Madrid. Estos tres hechos tienen relación con el cambio ideológico. El embajador de Estados Unidos, tras la liquidación de la guerrilla que había atentado desde la guerra civil, es indicio de la consolidación del bloque dominante. La presencia de Ruiz Giménez en el gobierno parece responder a un reparto de los puestos políticos más acorde con su real poder en el seno del bloque, aunque quizás en este punto sea más expresiva la presencia y la política de Arburúa, que potencia decisivamente un capital financiero que ha adquirido una considerable base de poder en los años anteriores. El movimiento obrero es expresión inequívoca de que el proletariado entra en una nueva fase (Valeriano Bozal, «La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna», en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, tomo VIII, p. 35).

La relevancia del nombramiento de Ruiz-Giménez como ministro de Educación, sustituyendo a un José Ibáñez Martín que había ocupado tal puesto desde 1939, ha sido frecuentemente destacada como un primer hito de aperturismo en el ámbito cultural. Como ha resumido Jurado Morales recientemente,

con la permanencia del católico Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación entre 1951 y 1956 la universidad española asiste a una etapa de cierta transigencia política e intelectual y de tímido reformismo ideológico, en la que los hombres comprensivos del régimen echan el pulso a los excluyentes, por seguir la dicotomía propuesta por Dionisio Ridruejo en su artículo-manifiesto de 1952 escrito para el número inaugural del semanario *Revista*,⁴⁶ donde sanciona que, frente a la línea reaccionaria de Calvo Serer y otros excluyentes que hablan de la *España sin problema*, hay que convenir con Laín Entralgo la realidad innegable de *España como problema* (...) y se debe tender puentes a quienes defendieron el discurso y el proyecto republicano. Los Ridruejo, Laín y Tovar ya no esconden su giro ideológico y algunos otros profesores aprovechan este contexto aperturista para alzar su voz desde las

comprometidos, son perceptibles en los principales sectores de la producción cultural. En el campo literario, de 1959 a 1962, se publican obras extraordinariamente representativas» (Bozal, 1980: 40).

⁴⁶ Dionisio Ridruejo, «Excluyentes y comprensivos», en *Revista. Semanario de información, arte y letras*, nº 1, 17 de abril de 1952, p. 5.

cátedras (José Jurado Morales, *Las razones éticas del realismo. Revista Española en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2012, pp. 100-101).

Lo que parece claro e incontrovertible, incluso para los relatos más monolíticos sobre la dictadura franquista, es que la España de la década de los Cuarenta —la etapa «azul» de Tuñón de Lara; esto es: el contexto internacional de las segundas guerra y posguerra mundiales— es ostensiblemente diferente de la España de los años Sesenta. Un cambio que tiene en la década central, la de los años Cincuenta, su periodo de transformación. Una transformación, un paso del ‘primer’ al ‘segundo franquismo’, que se encuentra determinado por un doble proceso de consolidación internacional y de ‘desfascistización’ interna jalonada por distintos hitos: regreso de embajadores extranjeros a Madrid y primera huelga obrera significativa tras la Guerra Civil en 1951; supresión de las cartillas de racionamiento de alimentos en 1952; firma del concordato con el Vaticano y del acuerdo militar con los Estados Unidos en 1953; ingreso en la Organización de las Naciones Unidas en 1955; formación de un nuevo gobierno de perfil más técnico y menos vinculado a su participación en la guerra en 1957; y puesta en marcha del ‘Plan de Estabilización’ económica en 1959. Una evolución interna del régimen que, sin embargo, no menoscabó su rango y naturaleza dictatorial. No en vano, todos los historiadores coinciden en señalar los años Cincuenta como el periodo de ‘apogeo’ para el régimen y cabe recordar que en 1959, año en que el presidente norteamericano Eisenhower visitaba Madrid en viaje oficial, fue el año en que el ‘Caudillo’ inauguraba un megalomaniaco Valle de los Caídos. En todo caso, parece que si ponemos el acento en lo político y lo económico cobra peso específico el trienio de 1957 a 1959 como punto de inflexión entre un ‘primer’ y un ‘segundo’ franquismo, mientras que si lo hacemos en torno a lo sociológico, lo ideológico y lo cultural se descubre una mayor trascendencia en el trienio de 1951 a 1953.

Pero cabe preguntarse, llegados a este punto, si son equiparables los conceptos historiográficos de ‘primer franquismo’ y ‘posguerra’. En este sentido, la bibliografía específica sobre la cronología interna del franquismo ha sido mucho más extensa que la referente a los límites del concepto, más relativo, de ‘posguerra’. No en vano, es desde los conceptos de ‘franquismo’ y ‘dictadura’ desde los que trabajan mayoritariamente los historiadores económicos y políticos, y no tanto desde la noción de ‘posguerra’. Por consiguiente, definir y delimitar hasta cuándo se extiende nuestra última posguerra es una cuestión que no ha ocupado, ni de lejos, el número de páginas que sí ocupa todavía entre escritores, críticos literarios e historiadores de la literatura. Un desfase terminológico que resulta de todo menos casual. La definición de todo el periodo franquista como sinónimo de ‘posguerra’ es un fenómeno propio de los historiadores de la cultura en general y de la literatura en particular que merecerá nuestra atención unas líneas más adelante pero que, cabe

adelantar ya, condiciona de manera crucial nuestra manera de entender nada menos que cuarenta años de creación literaria. Dicho más llanamente: donde los historiadores económicos y políticos hablan de ‘franquismo’, los críticos literarios hablan de ‘posguerra’; donde los historiadores hablan sin temor a connotaciones ni equívocos de ‘la España de Franco’ o de ‘España durante la dictadura franquista’, los historiadores de la literatura prefieren hablar de ‘la literatura de posguerra’. Una opción que trata de sortear marbetes como el de ‘la literatura bajo Franco’ o –lo que sería muchísimo más exacto aunque menos sonoro– ‘la literatura durante la etapa franquista’. Y ello aun al precio de considerar una novela publicada en 1974 como literatura eminentemente posbélica.

Pero demorándonos todavía unas líneas más en los debates estrictamente historiográficos, cabe destacar cómo cuesta encontrar declaraciones explícitas entre los autores de primer nivel a propósito de los límites mismos de la posguerra. En ocasiones debemos deducir la datación de tal concepto de títulos monográficos, atisbándose rápidamente una vaga indeterminación.⁴⁷ Una indeterminación que viene condicionada, al fin y al cabo, por la diversidad de temas abordados. Así, para una monografía sobre el contrabando y el estraperlo la posguerra concluirá en 1952, año de suspensión de las cartillas de racionamiento; para quien estudie las guerrillas del maquis la posguerra se apagará hacia 1950 con la práctica desaparición de los últimos núcleos de resistencia; para quien observe la represión de los vencidos en cárceles y campos de concentración tras la contienda, el levantamiento del estado de guerra en 1948 puede resultar una fecha significativa; y para quien observe la articulación legislativa del régimen la proclamación del *Fuero de los Españoles* en 1945 puede marcar el fin del estado posbélico. No obstante, hay ocasiones en que el historiador sí se detiene a comentar y justificar la elección de una fecha como idónea para decretar un ‘final de la posguerra’. Así lo hace Isabel Marín Gómez en *El laurel y la retama en la memoria: tiempo de posguerra en Murcia, 1939-1952* (Murcia, Universidad de Murcia, 2003).⁴⁸ En su acercamiento a la cuestión, la autora asume

⁴⁷ Por citar unos pocos títulos al azar mencionaremos los trabajos de Miguel Ors *La represión de guerra y posguerra en Alicante (1936-1945)* (Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-albert, 1995); de Juan Sáez Marín *El Frente de Juventudes. Política de juventudes en la España de la posguerra (1937-1960)* (Madrid, 1988); de Ignacio Berdugo Gómez «Derecho represivo en España durante los años de guerra y posguerra (1936-1945)» (en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense*, n° 3, 1980); de Carlos Barcelona en «El mercado negro de productores agrarios en la posguerra (1939-1953)» (en *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986); de Moreno Gómez en *Córdoba en la posguerra. La represión y la guerrilla, 1939-1950* (Córdoba, Baena Editor, 1987); o de Alfonso Manjón Esteban en *Las reconstrucciones del pasado nacional. Cataluña en el discurso de la historiografía de posguerra (1939-1959)* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013).

⁴⁸ En su caso, es el año de 1952 el elegido como hito postrero: «con referencia a las actitudes sociales, y de forma general y mayoritariamente aceptada, se ha tendido a identificar la posguerra española con un “tiempo de silencio” (...). Por ello, el año 1952 como fecha representativa del fin de la posguerra en función de la desaparición de la cartilla de racionamiento, no es más que una elección simbólica,

un debate que, inevitablemente, se ve mezclado —e identificado— con el de los límites del ‘primer franquismo’.

En cuanto a la indeterminación temporal de posguerra, el caso español es paradigmático. Constituye, de hecho, uno de los problemas más complejos en el análisis histórico, marcado por la dispersión y la controversia. Dicha complejidad deviene de una interacción causal, en sentido empírico y formal, entre la identificación generalizada de posguerra y franquismo y su delimitación cronológica, que atiende variablemente a aspectos coyunturales y estructurales, con más proliferación de los primeros. Interpretación que no sólo concurre en los investigadores de distintas disciplinas sino en la memoria individual y colectiva. (...)

Evidentemente, y como ya se ha dicho, el tiempo de posguerra es indeterminado, aunque, se mantiene una sostenida controversia en la que se dirimen y barajan fechas. Con mayor asiduidad se han venido fijando las que obedecen a criterios coyunturales en las que coinciden situaciones políticas o económicas internas con las exteriores. Los ejemplos más relevantes serían: 1945, como final de la segunda guerra mundial y el eclipse de Falange; 1953, fecha de la firma de los acuerdos con Estados Unidos y con el Vaticano y fin del aislamiento internacional; o 1959, fecha de la puesta en marcha del Plan de Estabilización económico y fin de la política autárquica. Momentos en los que también se ha englobado, indistintamente, el denominado “primer franquismo” para señalar el fin de la posguerra (Isabel Marín Gómez, *El laurel y la retama en la memoria: tiempo de posguerra en Murcia, 1939-1952*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 35-36).

Así, si tomamos «indistintamente», con Marín Gómez, los conceptos de ‘posguerra’ y ‘primer franquismo’ encontraremos sin duda no pocos testimonios de debate, aunque cabe todavía plantearse —insistimos— la exactitud de esta identificación que, en todo caso, se nos presenta más razonable que la de equivaler la ‘posguerra’ a todo el cronotopo franquista. Sea como fuere, parece innegable que el debate sobre los límites de la posguerra se diluye, efectivamente, en el de la periodización interna del régimen, su propia naturaleza y las razones de su larga duración.⁴⁹ La indefinición terminológica en torno al concepto de ‘posguerra’, en

más afín a la memoria de una gran parte de la población: la posguerra acabó para cada persona, para cada familia o para cada pueblo, cuando fueron superados los mínimos de subsistencia en la alimentación diaria; es decir, cuando fue superado el hambre» (Marín Gómez, 2003: 37).

⁴⁹ « En cualquier caso, el problema entorno a los límites de la posguerra viene condicionado por la propia indeterminación cronológica que caracteriza el periodo posbélico así como por la dificultad de establecer y denominar distintas facetas dentro del régimen franquista y, esencialmente, por la necesidad de encontrar una explicación a su larga duración. Para ello, la historiografía se ha decantado hacia el análisis de la *naturaleza del régimen* y su delimitación conceptual desde el punto de vista político, pero, quizá, en exceso, y ha ido dejando relegados los estudios complementarios que determinan las bases sociales que lo sustentaron» (Marín Gómez, 2003: 37-38).

todo caso, no parece molestar en exceso a los historiadores, que subrayan así la insistencia del propio régimen en legitimar su detentación del poder en los ‘victoriosos’ días de la guerra.⁵⁰ Como ha señalado Julián Casanova recientemente, la franquista fue «la dictadura que salió de la guerra», resultando de ella «una posguerra interminable, una victoria omnipresente, una dictadura de casi cuarenta años» (Casanova, 2015: 53). El premeditado carácter posbélico de la dictadura, sin embargo, no lleva a la extensión de la posguerra, al menos como fenómeno estrictamente socioeconómico, hasta los últimos compases del régimen sino que se distingue explícitamente de los «años del desarrollismo, opuestos a la posguerra» (Casanova, 2015: 13).

Tenemos así entre los historiadores, a vueltas con el concepto ‘posguerra’, un tácito consenso sobre su comienzo al tiempo que una vaga indeterminación en la elección de su final. Un final que en contadísimas ocasiones se extiende hasta 1975. Ahora bien, trabajando la historiografía política desde el concepto de ‘franquismo’ y no tanto desde el de ‘posguerra’, la fijación de su inicio también se presenta controvertido. Reflejo de ello es que si, como hemos dicho, la fecha de arranque de una posguerra parece incontrovertible,⁵¹ no lo es tanto la del inicio de la dictadura. Se contraponen en ello las posturas de quienes consideran el año de la sublevación militar de 1936 como fecha de nacimiento del estado franquista –tal es el caso de Stanley G. Payne,⁵² entre otros– y quienes fechan su comienzo en la rendición republicana de 1939 –con Javier Tusell a la cabeza–.⁵³ Mencionamos tales disputas para pisar, al fin, el terreno de la crítica y la historia literarias. Y así como los historiadores discuten dónde fijar el comienzo de aquella fase de nuestra historia nacional, la franquista, más allá de la pura constitución legal o ‘nominal’ del país, diatribas muy semejantes encontraremos en lo tocante a las bellas letras. No en vano, y lejos de otros debates historiográficos, en el ámbito de la crítica literaria no importará tanto la consumación de la posguerra como hecho político y social cuanto la determinación del punto exacto en el que nuestra comunidad literaria nacional ‘entra’ en una nueva fase. Una fase que se nos revele sustancialmente distinta a la del vanguardismo de los últimos años Veinte y a su politización durante los primeros

⁵⁰ Baste recordar el calendario laboral de la España franquista, con el 18 de julio –‘Día del Alzamiento’– y el 1 de abril –‘Día de la Victoria’– como festivos nacionales.

⁵¹ En realidad, también lo sería el de posguerra, relativamente, si descendemos al nivel de lo local: «la delimitación del inicio de la posguerra civil española tiene un carácter esencialmente local y, por tanto, dependiendo del proceso geoestratégico de la guerra, la fecha de inicio oscilará entre 1936 y 1939. En esto parecen coincidir tácitamente los estudios realizados hasta el momento» (Marín Gómez, 2003: 36). Una afirmación en todo caso discutible, ya que no conviene confundir los conceptos de ‘frente’ y ‘retaguardia’ con los de ‘guerra’ y ‘posguerra’.

⁵² Véase Stanley G. Payne, *El régimen de Franco, 1936-1975* (Madrid, Alianza, 1987).

⁵³ Incluir el trienio de la guerra en el régimen franquista propiamente dicho sería, para Tusell, «algo así como incluir la guerra civil rusa en una historia del estalinismo» (Tusell, 1988: 250).

compases de la Segunda República. Dicho de otra manera, para hablar de la ‘literatura de la posguerra’ quizás no nos sirva el último parte de guerra como referencia válida de inicio, sino la redacción y publicación de obras literarias que encarnen las tendencias dominantes del nuevo periodo. Tales obras podrían haberse publicado, por lo tanto, años después del 1 de abril de 1939 o, incluso, antes del estallido mismo de la guerra. Cabe sospechar, al cabo, que si tales dudas nos asaltan ya a propósito del ‘comienzo’ de nuestra posguerra literaria, más caudalosos aún se nos revelarán los ríos de tinta vertidos a vueltas con su ‘final’.

Una cuestión que, como trataremos de esbozar a continuación, no solo acota nuestro objeto de estudio sino que lo define en sí mismo. Trabajar sobre la ruptura con el ámbito literario anterior a la guerra o hacerlo desde las claves de su continuidad, conceptualizar el panorama poético de los Cuarenta desde el modelo generacional o interpretarlo en clave de posguerra son distintos enfoques —a veces contrapuestos, a veces complementarios— que han conformado las distintas construcciones críticas que a lo largo de estas décadas hemos ido levantando. Lo que, en palabras de José-Carlos Mainer, se ha ido proyectando como «la construcción moral de una larga posguerra» (2015: 244).

II.1.2. El concepto de posguerra en el ámbito literario

En su inaugural y fundamental ensayo *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos* (Madrid, Prensa Española, 1973), Víctor García de la Concha —cuyo análisis cubría rigurosamente la década abierta entre 1939 y 1949— proponía el año de 1948 como fecha de cierre aproximada para su cronotopo de estudio. El filólogo asturiano delimitaba así, por aquel entonces, el concepto mismo de ‘posguerra’ en lo que al ámbito poético se refería.

Fijar el límite de este concepto, ha sido una de las mayores dificultades con que he tropezado. Lo sitúo, *intencionalmente* hacia el año 1948. Es cierto que por entonces, y hasta 1950, siguen su curso corrientes anteriores, cuyo análisis, por supuesto, persigo hasta el final. Pero alrededor de esa fecha se advierten nuevos planteamientos: la llamada poesía social, cuyo precursor es Celaya, o el esteticismo del grupo cordobés de *Cántico*. Unos y otros suponen, a mi juicio, un nuevo tiempo dialéctico, ulterior a la significación de posguerra (Víctor García de la Concha, *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1973, p. 12).

La proyección «hacia 1948» de «un nuevo tiempo dialéctico, ulterior a la significación de posguerra» le permitía así acotar una década aproximada de poesía condicionada, históricamente, por sobrevenir tras el desenlace de una guerra civil al tiempo que, literariamente, por prolongar o ‘retomar’ en lo posible el impulso e inercias internas anteriores a dicha guerra.⁵⁴ Dicha acotación significaba dotar a la poesía de los años Cuarenta de entidad historiográfica propia, haciéndola distinguible de etapas sucesivas. Y el rango distinguidor no era otro que el de su carácter de ‘posguerra’.

Se inauguraba así, con García de la Concha, el estudio sistemático de aquella década de nuestra poesía precisamente desde una formulación de la posguerra que hoy se les antoja a muchos ‘reducida’. El propio García de la Concha no la mantendrá por mucho tiempo. Quince años después de aquellas líneas, muerto el dictador y consolidada la democracia, el autor asturiano revisa su concepto de posguerra en su monumental e inacabado trabajo *La poesía española de 1935 a 1975*, asumiendo así la extensión –ya triunfante– del marbete ‘literatura de posguerra’ a toda la literatura escrita durante el franquismo. Al hilo de aquel ensayo de 1973, el académico matizará incluso que

mi propósito era tan preciso como modesto: fijar los principales hitos de la evolución lírica desde 1939 a 1948. En tal sentido, hubiera sido indudablemente más exacto titular “La poesía española de la *primera* posguerra”. Al fijar entonces el final de un tiempo dialéctico, en la recomposición de la voz poética, alrededor de 1948, tenía en cuenta que a partir de esa fecha irrumpe masiva la corriente de la poesía social y entra en escena la alternativa estética del grupo cordobés *Cántico* (Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 9-10).

Pero este cambio de posición revelaba mucho más que una lógica y común revisión de un trabajo personal que se reedita y reelabora quince años después. Por el camino España había vivido la llamada ‘Transición’ desde aquella dictadura franquista que se abandonaba hacia una democracia que en pocos años llevaría al líder del Partido Socialista Obrero Español a la jefatura del gobierno. Cinco años llevaba Felipe González en dicho cargo cuando García de la Concha reelabora, reedita y amplía su fina y todavía imprescindible monografía. De aquellos complejos y cruciales años de transición política surgió también –hundiendo sus raíces en el aperturismo tardofranquista– una auténtica reestructuración moral, y también metodológica, en la manera en que los españoles narrábamos nuestra propia Historia. Una ‘nueva narración’ de nuestro devenir y nuestra identidad nacionales en la que la literatura tuvo un papel protagonista, afectando de manera directa al

⁵⁴ «La gloria y la limitación de la poesía de esos años se cifra en esa callada lucha por rehacer la palabra que también la guerra había destrozado» (García de la Concha, 1973: 12).

propio concepto —ahora ‘moral’ y no tanto histórico, como diría Mainer— de ‘literatura de posguerra’. Se ‘extendía’ con ello la posguerra, como hecho literario, mucho más allá del 1948 propuesto por García de la Concha, alcanzando en la mayoría de las ocasiones la misma consumación del general Franco en 1975. Hubo así de rebautizarse lo que antes era simplemente ‘posguerra’ como ‘primera posguerra’, ‘inmediata posguerra’ o ‘alta posguerra’ —la fórmula más reciente—; etiquetas estas entendidas como las más adecuadas para referirse, *grosso modo*, a la década de los años Cuarenta.

La definición más clara de esta identificación en los estudios literarios entre posguerra y franquismo, en este sentido, la ofreció en 1986 Manuel Mantero, en su monografía al efecto.

El término posguerra se sigue utilizando por algunos como sinónimo de «lo que sucede a la guerra civil», con lo que podemos tener posguerra hasta dentro de cien años, si no hay más guerras. Para mí el asunto está claro: la posguerra se identifica con la época del general Franco, muerto en noviembre de 1975. Con Franco desaparecido, también desaparece la etiqueta. Una larga era de la historia de España quedó marcada por el sistema político; la poesía sintió ese influjo y tuvo que contar con él para expresarse, fuera de forma consciente o inconsciente. Poetas de posguerra, pues, serán aquellos que se revelaron entre los años 1939 y 1975. En algún caso, el poeta comenzó a publicar antes de 1939, pero a tales poetas se les debe considerar como de posguerra; es decir, haber llegado a la consecución de una poesía claramente reconocible (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 17).

En una de las historias de la literatura contemporánea más solventes y completas de aquellos años, la que Santos Sanz Villanueva prepara para la serie *Historia de la literatura española* de la editorial Ariel, se asume igualmente esta gran unidad histórica, la ‘posguerra’, como la más adecuada para definir toda la literatura escrita durante los años de la dictadura, entre 1939 —«fecha de la ruptura» (1984: 13)— y 1975.

Es ya un hábito de las periodizaciones de la cultura española contemporánea el tomar la guerra civil como punto de referencia para la determinación de una etapa diferente —la última, o, quizás, penúltima— de nuestra historia literaria. Existe, incluso, la inclinación —casi consagrada por la costumbre— a fijar la fecha del final de la contienda como llave que abre el nuevo período. De esta manera, los tres años de lucha quedan como un paréntesis entre las diversas tendencias que conviven —a veces enfrentadas en incruenta oposición— durante la década de los treinta y la literatura que se desarrolla después del conflicto. Tal vez sea una manera un tanto simplificadora de describir los fenómenos, pero, en esencia, responde a la

verdad de los hechos (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 13).

Resuelto así el trienio de la guerra como una suerte de «paréntesis» se zanja con la elección de 1939 —esto es, aplicando con rigor la propia noción de ‘posguerra’— como hito cronológico para «el inicio de una nueva etapa de la historia del pensamiento español» (Sanz Villanueva, 1984: 16). Mayor justificación merecía, sin embargo, la elección de 1975 como fecha para «el fin de la postguerra» (Sanz Villanueva, 1984: 46). Justificación también para quienes querían extenderla, incluso, más allá de ese año.

Si hay razones de peso para instaurar un nuevo período cultural a raíz de la contienda civil de 1939, parece ya urgente poner una frontera que sirva de límite al cómodo marbete de «literatura de posguerra», pues, de lo contrario, daremos a la época histórica que acoge una extensión poco razonable. Quizás esa frontera se podría establecer a finales de los años sesenta en virtud de la coincidencia de específicas circunstancias. En lo económico-social, España ha conocido un desarrollo que la sitúa entre los países industrializados y cuenta con un movimiento obrero organizado. En lo político, el Régimen no ha cedido en sus principios autoritarios, pero vive una crisis interna y un proceso de desintegración (aunque su relativa fortaleza todavía origine luctuosos sucesos), agudizado por la precaria salud física de Franco (...). En lo intelectual, España no es ajena a las convulsiones europeas de mayo del 68. En lo literario, ya hemos dicho que surge una nueva promoción que aporta renovadoras concepciones artísticas y se abre una etapa radicalmente distinta a las anteriores (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 47).

Reconocida —al menos— la distancia mediada entre la ‘inmediata’ posguerra y el tardofranquismo como extremos del periodo, Sanz Villanueva justifica la necesidad de acudir a un hecho realmente tajante para la apertura de un nuevo ciclo social y cultural en el país. Teniendo en cuenta el personalismo de la dictadura comandada por Franco, su muerte en 1975 era desde luego el hito más adecuado para su final. Todo ello, claro está, si equivalemos —como Sanz Villanueva o como Mantero— dictadura y posguerra.

Situar, sin embargo, ese hipotético linde a finales de los sesenta no parece recomendable porque —por muchas y pronunciadas transformaciones estéticas que haya habido— sigue inalterable en lo sustancial un elemento condicionante básico, la falta de libertad expresiva que determina, en buena medida, tanto los temas como las formas literarias. De este modo, y aparte planteamientos elusivos o alusivos —los más frecuentes en los cincuenta y sesenta—, se generaliza una expresión oblicua, indirecta, simbólica o alegórica (...). Por ello se puede proponer 1975 como el año que cierre el período histórico-

cultural de la postguerra, en el que, sin embargo, se ha producido una fuerte evolución desde la autarquía hasta la reivindicación de los valores artísticos de la obra literaria. La de 1975 es una fecha decisiva en la historia política contemporánea de nuestro país y, por lo que se refiere al mundo de la cultura, la del inicio de un proceso que conduce, primordialmente, a la recuperación de la libertad del escritor, no sólo formal sino interior, espiritual (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 47).

Para el crítico soriano, la literatura escrita en España bajo los casi cuarenta años de franquismo se encontraría —también en lo formal— directamente influida por el autorismo político y sus mecanismos de coacción y censura, dando a todo ello la coherencia de una unidad histórica reconocible, también en el ámbito socio-cultural. A todo ello se decide otorgarle el nombre de «literatura de postguerra», frente a otras fórmulas que hubieran aludido inevitablemente a la recién superada dictadura.

La frontera [de 1975] que aquí propugnamos se debe, por una parte, a la necesidad de cerrar ese ambiguo ciclo de «postguerra» y, por otra, a la creencia de que no utilizamos un fenómeno histórico de manera forzada, sino que éste se corresponde con un estado general de nuestras letras. En los alrededores de esa fecha, se detectan síntomas amplios de una crisis artística que implica, ante todo, la búsqueda de nuevos rumbos (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 48).

No obstante, como señala el propio Sanz Villanueva, precisamente nuestro Víctor García de la Concha del comienzo de este epígrafe se había mostrado escéptico ante la trascendencia estrictamente literaria del año 1975 como frontera válida para el ‘cierre’ de un ciclo reconocible a nivel nacional al apuntar en 1983 que

fijar la atención, pongo por caso, en la poesía publicada desde 1975, equivaldría a suponer —y no hay base para ello— que el cambio de régimen político en España ha comportado otro en la dialéctica del proceso poético. ¿Qué puede ser lo actual? ¿Acaso lo que publican las promociones más jóvenes? Tampoco, exactamente. Cualquier observador normal de ese proceso sabe que la poesía escrita por Carlos Edmundo de Ory o Pablo García Baena en los años cuarenta ha constituido en los últimos años actualidad de lectura e influencia. Para orientarnos hacia la actualidad debemos, por tanto, superar las convenciones cronológicas y esa manía entomologista rebrotada con virulencia en el empeño de bautismo generacional (Victor García de la Concha, «La poesía española actual», en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, n° 131, noviembre de 1983, p. 3).

Ya otros autores, en todo caso, llevaban tiempo replicando ante esta desmesurada indeterminación de la categoría ‘de postguerra’. Jiménez Martos —no

por casualidad uno de los grandes defensores del marbete ‘Generación de 1936’–, ya protestaba a tres años de la muerte del dictador ante esta indefinida prolongación «del periodo de posguerra, denominación que va resultando abusiva a menos que se piense comprenda hasta el próximo conflicto» (Jiménez Martos, 1972: 12). Semejante mutación no había dejado de ser otra cosa, en ocasiones, que una manera –consciente o inconsciente– de ‘ganar’ la guerra perdida cuatro décadas atrás. No en vano, no ha faltado quien ha querido extender no ya la posguerra sino la guerra misma a tal momento. Así lo hizo Alberto Reig en *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu* (Madrid, Alianza, 1999), para quien «la guerra no acabó el 1 de abril de 1939 sino el 20 de noviembre de 1975» (p. 11). Una extensión que pronto trascendió el debate crítico para asentarse en el imaginario colectivo de la España democrática. Solo desde la ‘construcción crítica’ de una larga posguerra literaria se entienden titulares como el encontrado en la web de Radio Televisión Española tras la concesión en 2013 del Premio Príncipe de Asturias de las Letras al novelista Antonio Muñoz Molina, al que se caracterizaba como «el puente literario entre la posguerra y la democracia». ⁵⁵ Convertido así el escritor andaluz, nacido en 1956 y cuya primera novela fue editada nada menos que en 1986, en «puente literario entre la posguerra y la democracia» cabe figurarse ya que el empleo del rasgo posbélico ha tomado en el ámbito literario un cariz muy distinto del puramente historiográfico.

En cualquier caso, y sin llegar a tales extremos, conviene admitir que establecer los límites cronológicos de un concepto tan historiográfico como moral, particularmente en la determinación de su fecha final, se plantea desde hace tiempo, prácticamente, como una rémora teórica. La monolítica ‘unidad de destino’ de la dictadura franquista y su inmovilismo discursivo intrínseco durante sus casi cuatro décadas de vida ofrece, cabe reconocerlo, poco margen de maniobra. Así lo expresó José-Carlos Mainer en su capítulo panorámico para la *Historia y crítica de la literatura española* en el tomo dedicado a la *Época contemporánea (1939-1980)* (Barcelona, Crítica, 1981).

Es de suyo significativo que se siga denominando «posguerra» al largo período abierto en 1939 con la victoria militar del general Franco y que cerró en 1975 la muerte de quien era decano de los jefes de estado del mundo y único dictador vivo de cuantos surgieron al calor de los fascismos italiano y alemán. Aunque la persistencia de ese nombre de «posguerra» haya de atribuirse por igual a lo que tenía de eufemismo o tiene de ejercicio de masoquismo colectivo, es evidente que refleja –de modo palmario– la dificultad de abordar la descripción y análisis de una realidad compleja, evitando la tentación de considerarla como un paréntesis que, tras el óbito de

⁵⁵ <<http://www.rtve.es/noticias/20130605/munoz-molina-puente-literario-entre-posguerra-democracia/680240.shtml>>. Consultado el 26 de julio de 2015.

Franco, permitía reanudar la normalidad en el punto mismo donde había sido suspendida.

Pero no faltan motivos para verlo así y quizá el más llamativo sea el tono gris y la maciza estabilidad de la biografía del franquismo, cuyas «crisis» y reajustes no pasaron de simples rebatiñas entre un grupo restringido de usufructuarios o servidores del poder (José-Carlos Mainer, «La vida cultural (1939-1980)», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 5).

Con el fin de atajar las dificultades que este monolitismo del régimen ofrece, el discurso historiográfico más solvente parece haber recurrido a una cierta indeterminación con la que salvar polémicas contradicciones. Así lo hace el propio Javier Tusell, quien en los epígrafes reservados a la historia cultural de la España franquista se aventura a establecer tres etapas de datación concreta pero de rotulación confusa: «la primera posguerra» entre 1939 y 1951 (Tusell, 1994: 651-659), lo que denomina «la cultura durante el franquismo intermedio» entre 1951 y 1965 (Tusell, 1994: 713-721) y «la cultura española en el tardofranquismo» entre 1966 y 1975 (Tusell, 1994: 789-793). Una división tripartita que nos parece atinada y útil pero cuya formulación de una «primera posguerra» sin su «segunda» o «tercera» posguerras revela una incongruencia que Tusell se limita a heredar de las distintas historias culturales del franquismo en vigor.

En todo caso, resulta patente que este esquema tripartito de la historiografía fue asumido muy pronto por críticos literarios como Guillermo Carnero, quien en su «Poesía de posguerra en lengua castellana» (*Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n° 2, agosto-septiembre de 1978, pp. 77-89), ‘poesía de posguerra’ que para él arrancaría en 1936 y que extiende en la práctica hasta su presente, establece tres grandes compases internos.

A) Hasta 1950, grosso modo: 1° la poesía de guerra, escrita durante la misma. 2° la primera escuela literaria de posguerra, cuyas manifestaciones fundamentales son las revistas Escorial y Garcilaso. 3° la llamada “*rehumanización de posguerra*”, que incluye el “*neorromanticismo*”, el “*existencialismo*” de signo mayoritariamente religioso, y el inicio de la “*poesía social*”, y cuyas más destacadas manifestaciones serían la obra poética de Dámaso Alonso a partir de 1944 y la revista Espadaña. 4° la pervivencia marginal de la herencia surrealista de la generación del 27. 5° dos grupos de poetas a los que podría aplicar el calificativo de “independientes”: los Postistas y el grupo *Cántico* de Córdoba.

B) Desde 1950 a 1965: 6° la tendencia mayoritaria llamada “poesía social”. 7° quienes se evaden de ella, los poetas de la “promoción de 1960” y alguno de promociones anteriores.

C) A partir de 1965: 8° los llamados “Poetas Novísimos”. 9° las manifestaciones poéticas posteriores a 1970 (Guillermo Carnero, «Poesía de

posguerra en lengua castellana», en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 2, agosto-septiembre de 1978, p. 78).

La división en tres fases, con distintas variantes, ha sido sin duda la predominante en la periodización interna de nuestra literatura ‘de posguerra’ — cuando ha sido identificada, de nuevo mayoritariamente, con todo o casi todo el franquismo—. Una división en tres, por ejemplo, es la que recoge Joaquim Espinós en «La poesía hispánica de posguerra com a polisistema», limitando en su caso dicha posguerra literaria al año de 1970 en base a la irrupción ‘canónica’ de los ‘novísimos’ mediante la epónima antología de Castellet.

Els estudis historiogràfics han establert una periodització de la postguerra en tres etapes: la postguerra immediata (1939-45), la primera consolidació (1945-59) i la segona consolidació (1959-70). (...)

L’etapa de postguerra finalitza el 1975 amb la transició democràtica, però des d’un punt de vista literari podem considerar que la postguerra finalitza amb la majoria d’edat creativa de la generació nascuda després de la guerra civil, coneguda en l’àmbit castellà com del “sesenta y ocho” i que en el gènere poètic es consagra el 1970 amb la celeberrima antologia de Josep M. Castellet, *Nueve novísimos* (Joaquím Espinós, «La poesía hispánica de posguerra com a polisistema», en *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, nº 20, 2006, pp. 103-104 y 112).

Más apegada a la historiografía tradicional fue la periodización interna que María Payeras Grau aplicó en su *Poesía española de postguerra* (Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986). Es la suya, de hecho, una de las ‘importaciones’ más claras y paradigmáticas de la división tripartita del franquismo al estudio de la poesía, bien que equiparando —nuevamente— franquismo y ‘posguerra’, la cual se extiende, en consecuencia, hasta 1975.

Atendiendo principalmente a la operatividad en la exposición de los distintos problemas que entraña la comprensión de esta época en lo que atañe a la actividad poética, utilizaremos en su periodización un criterio extraliterario, basándonos en las distintas etapas que los historiadores de nuestra postguerra establecen al referirse a este período histórico. De este modo, y aún a riesgo de simplificar excesivamente, se pueden distinguir tres grandes momentos en la poesía castellana de postguerra.

La primera etapa abarca los años comprendidos entre 1939, fecha en que finaliza la guerra civil, y el año 1951 en que se inician las primeras contestaciones firmes al régimen. En estos años se produce una gran dispersión de tendencias que se presta a graves confusiones debido a que un mismo autor participa a menudo de tendencias tenidas por distintas o, incluso, contrapuestas. Es éste el momento en que se da a conocer mayoritariamente la llamada “generación del 36” (...) Con respecto a estos años se habla también

de dos tendencias conocidas ahora con el nombre de “Neogarcilasismo” y “Neorromanticismo” que sólo de forma peligrosamente simplificadora pueden adscribirse respectivamente al grupo de *Garcilaso* y al de *Españaña*. (...)

La segunda etapa se desarrolla entre el año 1951 y el año 1963 aproximadamente, tomando como punto de referencia para el fin de esta etapa literaria el momento de despegue económico de la postguerra.

Este período se abre bajo el signo de la poesía social, que se había iniciado años antes como ya hemos dicho, pero que conoce ahora una segunda etapa al ser continuada y, a la vez, superada, por los autores del grupo de la “Colección Colliure” y algunos de sus coetáneos. (...)

Por último, la tercera etapa comprende los años que van desde 1964 hasta 1975, año en que muere Franco. En ella la irrupción de los “Novísimos” abre el camino hacia una nueva estética que enlaza más con los grupos marginales citados [como los postistas o el grupo *Cántico*] que con los reconocidos, alejándose, de la poesía social al tiempo que el régimen se iba debilitando (María Payeras Grau, *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986, pp. 11-13).

Como la propia autora adelanta, en esta periodización tripartita siempre se acude a «un criterio extraliterario» —el de la historia económico-política del país— como esquema oportuno para superar la «gran dispersión de tendencias» del amplio periodo abarcado.

Difusa en sus límites, pero meditada y distinta es la periodización propuesta recientemente por Jordi Gracia y Domingo Ródenas en su *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)* (Barcelona, Crítica, 2011). En su tomo —el séptimo— de la última gran *Historia de la literatura española*, coordinada por su maestro Mainer, comienza a apreciarse a lo largo de sus más de mil páginas una incipiente distinción entre la literatura escrita ‘durante el franquismo’ y una literatura estrictamente ‘de posguerra’, aunque todavía perviven en no pocas ocasiones expresiones pretéritas como ‘primera posguerra’, ‘inmediata posguerra’ o unas ‘generaciones de posguerra’ formuladas en plural. Sin embargo, desde una hipótesis bien razonada de «derrota y restitución» de la modernidad, Gracia y Ródenas construyen una suerte de línea ascendente desde el cataclismo cultural de 1939 a una actualidad pujante y vigorosa a la altura de 2010. Así, para el arranque de dicha ascensión aprecian que el surgimiento de ‘nuevas’ dinámicas contestatarias no solo externas —las del exilio, lógicamente, están presentes desde 1939— sino internas —los ‘laínes y ridruejos’ de proyectos como *Revista*, *Índice* o *Alcalá* como punto de inflexión— representa ya un síntoma inequívoco para narrar aquella «restitución» de la modernidad perdida. Restitución muy incipiente y amortiguada, pero inexorable e innegable.

La hipótesis de periodización que proponemos sitúa un origen —aún contradictorio y muy insuficiente— del proceso de modernización en los años

cincuenta, y estima que desde entonces el despliegue de la modernidad literaria y cultural es complejo y sinuoso, a veces laberíntico pero también irreversible; de hecho es irreversible incluso antes de la muerte física de Franco (Jordi Gracias y Domingo Rodenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 2).

Desde dicha hipótesis, sus autores declaran haber optado «por entender como un ciclo propio de unos quince años largos la quietud espantada de la España de la posguerra» (Gracia y Ródenas, 2011: 9). Si hacemos cuentas, esos «quince años» sitúan el final de la ‘posguerra’ hacia 1954;⁵⁶ aunque si atendemos a lo de «largos» asumimos una vaguedad más operativa en sus límites. Sitúan, en todo caso, en el avance del ‘Neorrealismo’ a lo largo de los años Cincuenta, tanto en poesía como en novela y cine —la *Revista Española* y *Laye* como catalizadores—, el signo de una serie de «conspiraciones para acabar con la posguerra» (Gracia y Ródenas, 2011: 115). La misma década que culmina, en 1959, con el homenaje a Antonio Machado en Colliure y las ‘Conversaciones de Formentor’. El esquema resultante equipara así —aunque tan solo se insinúa— la idea ‘de posguerra’ con lo que generalmente se denomina —así lo hacen ellos mismos en otros puntos del volumen— ‘inmediata posguerra’.

Si el hito final de la ‘posguerra’ ha sido y continuará siendo punto de disensión crítica, tampoco serán coincidentes los diagnósticos a propósito de su comienzo. La lógica bélica del marbete ‘de posguerra’ parece no dejar, en principio, muchas alternativas: o bien tomamos el 1 de abril de 1939 como último parte de una guerra a la que se sucede cronológicamente; o bien, como mucho, tomamos la infausta fecha de la sublevación del 18 de julio de 1936 si concebimos guerra y posguerra como movimientos de una misma sinfonía. Metodológica y etimológicamente, solo la primera opción parece la correcta. No obstante, ya hemos observado cómo en el ámbito de los estudios literarios el acatamiento de las categorías propias de la historiografía general dista mucho de ser riguroso. Con frecuencia, y pese al signo belicista e histórico del marbete, consideraciones estrictamente literarias —acontecimientos tales como publicaciones, muertes de escritores concretos o, sobre todo, la constatación de nuevas éticas y estéticas literarias— se inmiscuyen en una periodización que se torna, así, híbrida.

No en vano, en el caso de considerar que el punto de inflexión entre un estadio poético dominante y otro hubiera sucedido antes —de hecho, poco antes— de la sublevación militar de julio de 1936 y que, por lo tanto, la guerra influyó pero no

⁵⁶ En un momento dado destacan este año como axial para la nueva estética realista con la publicación de las primeras novelas de Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité (Gracia y Ródenas, 2011: 448).

determinó la deriva interna del panorama poético español, el concepto ‘de posguerra’ como caracterizador definitivo de la literatura escrita en la siguiente década queda relativizado en favor de una apuesta metodológica por la continuidad entre la preguerra y la posguerra. Historiando así desde lo ‘generacional’ y no tanto desde lo ‘posbélico’, han tenido largo desarrollo marbetes como los de ‘Generación del 35’ y ‘Generación del 36’, etiquetas ampliamente debatidas desde sus primeras formulaciones. En el caso de tomar 1935 como año fundacional de una nueva etapa literaria, acudiremos a juicios críticos como los de Valbuena Prat, Luis Felipe Vivanco o Torrente Ballester –quien, en el colmo de lo opuesto al signo posbélico propone una ‘Promoción de la República’ (Torrente Ballester, 1956: 415)–. Tales juicios se justifican en la publicación de poemarios ‘generacionales’ como *Abril* de Luis Rosales y *El cantar de la noche* de Germán Bleiberg. Una elección, la de 1935, que perdura en monografías y antologías tan relevantes como la citada *La poesía española de 1935 a 1975* de Víctor García de la Concha (Madrid, Cátedra, 1987) o *Poesía española 1935-2000* de Carmelo Guillén Acosta (Barcelona, Novelas y Cuentos, 2000), respectivamente. La marca ‘Generación del 36’, sin embargo, ha tenido una mayor resonancia crítica, como más adelante se analizará. La elección del año de 1936 tiene por ventaja, paradójicamente, unir y ‘confundir’ preguerra y guerra –e, incluso, posguerra– al sumar tanto hechos anteriores a la sublevación de julio –acontecimientos puramente literarios– como el propio estallido de la contienda. Como resume Joaquín Juan Penalva,

parece que más determinante que lo anterior fue la fecha de 1936. En primer lugar, porque ése fue el auténtico año inaugural de la nueva estética, de la que *Abril* había sido un claro anuncio y que tendría su continuación en libros como *El rayo que no cesa* [de Miguel Hernández], *Cantos del ofrecimiento*, de Juan Panero, y *Cantos de primavera*, de Luis Felipe Vivanco; en segundo lugar, porque el acontecimiento histórico que más influyó en sus miembros fue la Guerra Civil, hasta el punto de dividirlos en dos bandos irreconciliables prácticamente hasta medio siglo después. La guerra, que escindió a la generación, la fijó también para los años posteriores, al retratarla en un momento en que todavía era un grupo homogéneo, naciente (Joaquín Juan Penalva, «Miguel Hernández y otros poetas del 36 en los años de la Segunda República», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. II Congreso Internacional Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Miguel Hernández, 2004, p. 402).

La publicación de los primeros libros ‘importantes’⁵⁷ de buena parte de los miembros de una ‘nueva generación’ podría haber sido motivo suficiente para la

⁵⁷ Cabría añadir la publicación de los poemarios primerizos de Arturo Serrano Plaja, *Destierro infinito*; Juan Gil-Albert con *Misteriosa presencia* y *Candente horror*; o, algo mayor, Rosa Chacel con *A la orilla de un pozo*; además de los exitosos *Sonetos amorosos* del propio Bleiberg. Todos ellos, a excepción de

elección de 1936 como nueva etapa ‘generacional’, incluso en caso de no haberse producido guerra alguna. Pero el estallido de la contienda en ese preciso momento, lejos de contravenir la validez de tal fecha como ‘hecho generacional’, la confirma. Aunque lo haga de manera paradójica, si se quiere. Y a los motivos históricos y editoriales aducidos por Penalva podría sumarse —y sumamos— uno tan simbólico como determinante: la coincidencia de los centenarios de Garcilaso de la Vega y Gustavo Adolfo Bécquer, emblemas de la ‘rehumanización’ del arte consumada por aquellos días, ese mismo año. Fijar así el «año inaugural de la nueva estética» en 1936 supone hacerlo coincidir con el estallido de la guerra, no con su final; fijarlo en 1935 supone hacerlo, más allá, en la misma preguerra. Otros autores, sin embargo, prefieren operar no tanto desde lo ‘generacional’ como desde el más escurridizo concepto de ‘posguerra’. De hacerlo así, evidentemente, ni 1935 ni 1936 se presentan como opciones válidas.

Para fijar el ‘comienzo’ de una posguerra, decíamos más arriba, lo natural parece la elección del último día de contienda, el 1 de abril de 1939. Así lo hacen autores, según hemos visto, como Manuel Mantero o Santos Sanz Villanueva. La propuesta teórica de José-Carlos Mainer es, en este sentido, una de las más interesantes y conscientes hasta la fecha. También una de las que más se aparta de la historiografía política. En 1994 el filólogo zaragozano publicaba una colección de artículos críticos bajo un título astutamente meditado: *De postguerra (1951-1990)* (Barcelona, Crítica, 1994). Tomado así el volumen, puede sobrevenirnos la sorpresa de que la posguerra ‘comience’ donde a priori debería acabar —ya hemos visto cómo 1951 es precisamente una de las fechas más señaladas como punto final del ‘primer franquismo’—. Tan radical título logra, sin embargo, captar la atención de un lector que en el interior del volumen verá matizado tan sorprendente aserto. Explica allí Mainer su premisa de que para poder hablar de una obra como un caso de ‘literatura de posguerra’ ha de ser en su estructuración formal pero, ante todo, en los contenidos de su discurso donde debemos encontrar las huellas de la pasada contienda en cuestión. Esto es: solo la literatura que al fin asuma y transmita el trauma —personal o social, individual o colectivo— de la reciente guerra podrá ser categorizada como ‘literatura de posguerra’. Una postura ‘contenidista’ que le lleva a extender dicha posguerra hasta el presente de su publicación, la década de los noventa.

No sé si requiere mucha justificación que este libro se llame *De postguerra* y, sin embargo, extienda su cronología desde 1950 hasta 1990. (...) Los términos de periodización histórica suelen ser fruto de la impropiedad gramaticalizada (por eso decimos «alta edad media» y «baja edad media»,

Candente horror (Valencia, Nueva Cultura), fueron editados por la emblemática colección Héroe dirigida por Manuel Altolaguirre.

traduciendo mal del alemán), de la contumacia en el error (como el caso de «generación del 98») o de la invencible pereza para proponer otro nombre más significativo: ese es el caso de «postguerra» en lo que toca a nuestros hábitos taxonómicos.

(...) [Después de 1950] viene un periodo de voluntario adanismo cultural pero también de refundación de convivencia que, muy a menudo, combate con los fantasmas del pasado próximo, continuándolo así a su pesar o sin saberlo. No hay contradicción con lo que ahora este título postula: entiendo *postguerra* como un ámbito moral, lo que es más y es menos que simplemente histórico. (...) Y por eso su conclusión se dilata tanto y llega hasta 1990 en el subtítulo de este libro (José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 9-10).

Entendida así la posguerra «como un ámbito moral», sería labor crítica y no histórica decretar un final que podría prolongarse o diluirse hasta que el olvido sepulte el recuerdo de aquella contienda aún tan presente en el imaginario colectivo español. Mainer, tan rotundo en sus propuestas y títulos como honesto en sus matices, reconoce sin embargo la carga, tanto histórica como moral, de tan llevado y traído marbete.

Pero es que, además, de «postguerra» hablan usualmente los manuales y los rótulos de los cursos universitarios, por una convención espontánea que quizá traiciona estratos de conciencia más profundos. Casi toda la nomenclatura que se refiere a la guerra civil tiene, en fin, algo de patológico: decimos «postguerra» como si nos costara convalecer de ella, como el enfermo que se resiste, todavía débil, a dejar las cobijas protectoras y el vaso de agua con limón en la mesilla que cubre un paño blanco (José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 10).

Sea como fuere, si bien el razonamiento por el cual el tratamiento de una guerra o sus consecuencias caracteriza inequívocamente los rasgos de una obra es tan discutible como sugerente —¿es la *Ilíada* literatura de una posguerra de cinco siglos de duración?, ¿es la primera serie de los *Episodios Nacionales* galdosianos literatura de la posguerra napoleónica?, ¿son Baroja, Valle-Inclán o el propio Galdós escritores de las posguerras carlistas?—, la aportación más interesante de Mainer a la cuestión es la de subrayar que, por el mero hecho de estar escrita ‘justo después’ de una guerra, la obra literaria en cuestión no adquiere el rango de ‘posguerra’ de manera automática. Desde esta posición, solo en el momento en que la presencia de la guerra y sus efectos empiece a despuntar como eje vertebrador de un corpus literario de obras —sean novelas, poemarios o piezas teatrales— podremos hablar del comienzo de una ‘literatura de posguerra’ como tal. La propuesta de Mainer se revela así de gran interés ya que combina dos posturas que parecían antagónicas: la de la continuidad entre la literatura anterior y posterior a la guerra —postura que parecía

relacionarse únicamente con el modelo generacional— y la del rasgo de posguerra como eje vertebrador de la literatura del franquismo. Una aportación que multiplica su valor si tenemos en cuenta que procede del principal formulador del concepto de la ‘Edad de plata’.

Cierto que los anatemas y las prohibiciones del pasado inmediato habían constituido el signo de una dictadura cuyo titular, un mes antes de su muerte, todavía clamaba contra el fantasma decimonónico del liberalismo y la masonería. Pero ni estas condenas ni la incultura que auspició (...) fueron barreras suficientes para evitar un generalizado epigonismo de la vida cultural de la postguerra con respecto a la etapa cancelada en 1939: Unamuno, Ortega, Azorín, la generación de 1927... fueron pautas secretas o públicas, cumbres de imposible parangón y obstinadas referencias en el quehacer de los nuevos creadores (José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 121).

Un periodo «epigonal» que en este volumen extiende, explícitamente, hasta 1950, fecha en la que «más o menos» comenzaría —y no terminaría— la posguerra para nuestras letras:

he negado que la contienda de 1936 sea mojón de un nuevo periodo cultural: tras el final de las batallas y hasta 1950, más o menos, he creído ver que se extiende un periodo soterradamente epigonal cuyas claves se asientan en los años republicanos (José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 9).

En este sentido, resulta súmamente paradójica —y reveladora— la coincidencia, a la inversa, con el García de la Concha de 1973 que creía ver en los años de 1948 a 1950 la entrada de «un nuevo tiempo dialéctico, ulterior a la significación de posguerra» (García de la Concha, 1973: 12). Aquellos compases, ajenos ya a los debates ‘epigonales’ de la preguerra, de la nueva poesía social o esteticista de los cincuenta pueden operar así, a un mismo tiempo, como señales para el final —García de la Concha— o el comienzo —Mainer— de nuestra poesía de posguerra.

En todo caso, e insistiendo en su propuesta, en 2010 Mainer matiza ligeramente la fecha de arranque con una horquilla de cinco años, subrayando nuevamente que para hablar de ‘literatura de posguerra’ la obra debe, por así decirlo, ‘ganárselo’. Es más: se llega a afirmar que solo dicha ‘literatura de posguerra’ es digna de ser considerada ‘literatura’ con mayúsculas en aquel tiempo.

Después de 1945-1950 (...) todos los proyectos literarios dignos de tal nombre fueron «literatura de posguerra», con lo que esto supone de remordimientos, de recuentos, de reconstrucción de valores. Así se produjeron, sucesivamente, el diálogo con lo que quedaba del 98 —con Baroja y Azorín, todavía vivos— o lo que era recuerdo próximo —Unamuno, Antonio

Machado y Valle-Inclán– (...). Y, por supuesto, las letras del exilio empezaron a ser –desde mediados de los sesenta– el legítimo rescate de unos antecesores negados.

Por todo eso, 1939 no es una divisoria pero sí una inflexión obligada (José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010, pp. 10-11).

Las posturas de Mainer en este sentido son muy matizables, ya que el estudioso aragonés construye su propuesta poniendo el acento en aquellas obras de ‘oposición interna’ frente al relato triunfalista del franquismo, obviando a cambio – como valores de periodización– dos corpus literarios tan íntimamente relacionados con la guerra y sus efectos como el que Mainer propone. Tales son los casos, de un lado, de la literatura del exilio español cuyo desarrollo del tema del destierro y la derrota republicana fue inmediato; de otro, el de la propia literatura triunfalista y ‘victoriosa’ del bando vencedor –lo que Mainer llama ‘literatura de la Victoria’– que, al margen de consideraciones morales o de afectos políticos, también es, indudablemente, ‘literatura de posguerra’. No en vano, Mainer ha opuesto ambas ‘literaturas’ muy recientemente:

En las vísperas de 1950, comenzó a surgir en algunos ambientes una *literatura de posguerra*, menos triunfalista y más acongojada, que ya no pretendía ser la *literatura de la Victoria*. Y no es casual que, en el decenio de los cincuenta, apareciera el marbete «generación del 36» para denotar la asunción del dolor de la guerra y la obligación de avanzar hacia el futuro (José-Carlos Mainer, «Letras e ideas bajo (y contra) el franquismo», en *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 230).

Así las cosas, Mainer se aventura a proponer una fecha de simbolismo tan exacto en el ámbito poético como el año de 1944:

en el plano de la literatura más exigente, los entusiasmos y resentimientos asociados a la victoria fueron reemplazados pronto por la congoja existencial y la paulatina necesidad de restaurar la convivencia. La primera literatura de posguerra se reconoció en un abanico de obras muy diversas pero plantadas en un mismo surco de la vida moral colectiva. En buena medida, la fundaron dos libros de poesía publicados en 1944 por dos escritores que ya tenían una ejecutoria importante: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre (José-Carlos Mainer, «Letras e ideas bajo (y contra) el franquismo», en *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 244).

Pese a todo, resulta al mismo tiempo innegable que entre la España de junio de 1936 y la de abril de 1939 se nos abren distancias insalvables, por no decir entre los años de 1935 y 1944. La clave de la cuestión radica, nuevamente, en la distancia que media entre una vaga categoría semántica llamada ‘posguerra’ y una

periodización interna que, en el ámbito de lo literario, ha seguido casi por norma el modelo generacional. La misma distancia que mediaba, según avisábamos, entre los conceptos historiográficos de ‘posguerra’ y ‘primer franquismo’ media también entre la imprecisa marca de ‘posguerra’ y el discutido marbete generacional del ‘Treintayséis’.

Sobre ambos enfoques, el de posguerra y el generacional, ha pivotado en última instancia la mayor parte de las construcciones críticas a propósito de nuestra década de estudio. Una pugna de modelos que, al cabo, contrapone —o complementa, como en el caso de Mainer— las nociones de ‘ruptura’ y ‘continuidad’ entre el ámbito literario de la preguerra y el de los años posteriores a la contienda.

II.2. LA CUESTIÓN GENERACIONAL

La raíz positivista del método generacional como patrón de análisis para la historia cultural de una comunidad sociológica dada es evidente. Su positivismo reluce, en último término, en su concepción lineal, acumulativa y, en definitiva, ‘progresiva’ de la historia humana. Una tendencia al progreso que tiene en la suma de generaciones sucesivas que contribuyan a un mismo y unívoco desarrollo material o tecnológico su razón de ser. Fue pues este enfoque decimonónico, sobre otros precedentes, el que prevaleció en las lecturas generacionales del siglo XX.⁵⁸ No en vano, el propio Auguste Comte fue quien dotó al esquema generacional –frente al enfoque dialéctico de Hegel– de su formulación explícitamente biológica, tal y como dejó escrito hacia 1839.

En principio, no hay que ocultar que nuestro proceso social se apoya, esencialmente, en la muerte; es decir, que los sucesivos pasos de la Humanidad suponen, necesariamente, la continua renovación, suficientemente rápida, de los agentes del movimiento general, que, poco perceptible habitualmente en el curso de cada vida individual, no se hace verdaderamente pronunciado sino al pasar de una generación a la que sigue (Auguste Comte, *Curso de filosofía positiva*, 1839, vol IV, lección 51).

Tomando así como punto de partida las sugerentes aportaciones al tema a lo largo del XIX del propio Comte, de Stuart Mill, Ranke o Dilthey, entre otros, una serie de autores fueron aplicando el esquema generacional a las distintas disciplinas históricas durante la primera mitad del XX: así Pinder, Lorenz o Ferrari en la historia

⁵⁸ Para una síntesis histórica del concepto de ‘generación’ desde la literatura homérica y bíblica hasta Ortega y Gasset y sus discípulos, pasando por san Agustín, o Hegel, véase el artículo de Rosa María Martínez de Codes, «Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico», en *Quinto centenario*, nº 3, Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 51-87.

del arte;⁵⁹ Mannheim, Einsenstadt o Mentré en la sociología;⁶⁰ o Kummer, Peyre y Petersen a la propia historia de la literatura.⁶¹ España, a su vez, aportó cuatro grandes teóricos del enfoque generacional como sistema histórico en este tiempo: José Ortega y Gasset, Pedro Laín Entralgo, Francisco Ayala y Julián Marías.

En este sentido, fue la aplicación del método generacional a la historia literaria realizada por Julius Petersen en *Die literarischen Generationen* (Berlín, Junker und Dünnhaupt, 1930) —traducido al español en el volumen misceláneo *Filosofía de la ciencia literaria* (México, Fondo de Cultura Económica, 1946)—⁶² una de las más determinantes para nuestro ámbito de estudio. No en vano, la implantación del método generacional en la historia de la literatura será ostensiblemente más profunda que en cualquier otra disciplina historiográfica.⁶³ Petersen ahondaba así en el tajante determinismo del modelo generacional que heredaba del romanticismo alemán y del positivismo europeo, si bien matizándolo en profundidad. La gran discrepancia radicó en su relativización de la duración de una vida humana —marcada pues por la arbitrariedad de su año de nacimiento y el año de su defunción— como medida regular del tiempo histórico. Enriquecía así el modelo generacional como método estrictamente histórico —y no meramente biológico— introduciendo a cambio una formulación de hasta ocho factores —herencia común, fechas de nacimiento próximas, mismos elementos educativos, relación personal,

⁵⁹ Véase, sobre todo, de Wilhelm Pinder *Das problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlín, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926), traducido al español en *El problema de las generaciones en la historia del arte* (Buenos Aires, Losada, 1946).

⁶⁰ Destacaremos de François Mentré *Les générations sociales* (París, Editions Bossard, 1920) y de Karl Mannheim la publicación en 1928 de su artículo «Das Problem der Generationen», en la *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* (VII-2, pp. 157-185 y VII-3, pp. 309-330); traducido al español aquel mismo año como «El problema de las generaciones» en la *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (nº 62, pp. 193-242).

⁶¹ Citaremos tan solo, de momento, el emblemático trabajo de Henri Peyre *Les générations littéraires* (París, Boivin, 1948).

⁶² El trabajo de Petersen había sido recogido en el mismo año de 1930 en el volumen de Emil Ermatinger *Philosophie der literaturwissenschaft* (Berlín, Junker und Dünnhaupt, 1930).

⁶³ «Sin duda es la debilidad o ausencia de reflexión teórica acerca del sujeto social generación y del modelo histórico que podría desprenderse de él, lo que ha hecho inviable la escritura, en ningún país, de una historia que pueda signarse como generacional. (...) Por su parte, en el terreno de la historiografía literaria las cosas se han dado de otra manera. El método generacional en sus distintas versiones, a pesar de las críticas que merece en su armazón teórica y que discutiré más adelante, ha sido aceptado y puesto en práctica en círculos académicos de varios países europeos. Por ejemplo: en Francia, Albert Thibaudet (1926); en Inglaterra, C.B Morris (1969); en España, J. Manuel Rozas (1978) y la lista podría ser bastante más amplia. Por su parte en Latinoamérica una notable cantidad de críticos e historiadores —desde Pedro Henríquez Ureña (1946) hasta Rodrigo Cánovas (1998)— ha encontrado en el modelo generacional una referencia metodológica fiable para sostener la periodización literaria del subcontinente. Vistas así las cosas, cabe preguntarse cómo es posible que un modelo de periodización incompetente para explicar la historia general, siga siendo utilizado para escribir la historia de la literatura» (Cuadros, 2005).

experiencias generacionales comunes, caudillaje de una figura prominente, lenguaje generacional propio y agotamiento de la generación anterior— que tendría incontables resonancias en nuestro país. El concepto de ‘generación’ dejaba pues de ligarse simplemente a la sola inclusión en un intervalo de fechas de nacimiento para basarse en una misma continuidad de destino a través de la vivencia de unas experiencias vitales comunes. Lo que se irá definiendo, a partir de entonces, como la necesidad de encontrar un ‘hecho generacional’ común. No en vano, tanto Petersen en su aplicación a la literatura como Pinder a la historia del arte —este con mayor fe en el determinismo biológico que su compatriota— influyeron y dialogaron directamente con la larga gestación de la fórmula orteguiana del método generacional en nuestro país (Martínez de Codes, 1982: 62-65).

En España, ciertamente, la teoría de las generaciones, en plena configuración por aquellos años, queda indisolublemente ligada a la primera de sus grandes etiquetas generacionales: el Noventaycho.⁶⁴ Tanto, que la definición de la propia «Generación del 98» servirá en nuestro país como el perfecto laboratorio de ensayo para la conformación del método generacional en sí mismo.⁶⁵ En este sentido, la gestación de la marca Noventaycho como signo generacional fue lenta y progresiva, pero constante. Una acuñación que reveló desde el primer momento la ‘voluntad generacional’ de un sector determinante de sus integrantes —voluntad que veremos también en sucesivas ‘marcas’ generacionales—, algo que dejó patente José Martínez Ruiz ‘Azorín’ en su artículo «Somos iconoclastas» publicado en enero de 1904 en *Alma Española* (nº 10, pp. 15-16) y sobre lo que insistió, un año más tarde en un artículo publicado en *ABC* y dedicado a los hermanos Maeztu, con una evocación genealógica más que sugerente. En él Azorín oponía una «generación que se extiende desde 1840 hasta finales del siglo XIX [y que] ha sido, á pesar de sus protestas de patriotismo, á pesar de sus idas, venidas y afanes múltiples para hacer feliz a España (...); la que menos idea ha tenido del país en que vivía» (*ABC*, 31/10/1905, p. 4) frente a la llegada de «la actual juventud», en la que, por supuesto, se incluirían los hermanos Maeztu o el propio Azorín. No obstante, la simple oposición entre ‘viejos y nuevos’, que más tarde discutiría el propio Azorín, quedaba vagamente definida. Se hacía necesaria en cambio, como formularía unos años después Petersen, la elección de un ‘hecho generacional’ sobre el agrupar y simbolizar el ‘recambio biológico’ que Azorín, entre otros, estaba proclamando. Martínez Ruiz anduvo así

⁶⁴ La denominada ‘Generación de 1868’, de escasa implantación, fue acuñada mucho más tarde, en ensayos como el de Alberto Jiménez Fraud *Juan Valera y la generación de 1868* (Oxford, Dolphin Books, 1956) y artículos como el de Juan Ignacio Ferreras «La generación del 68» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 83, 1970, pp. 549-561).

⁶⁵ Un análisis ya clásico de la cuestión se encuentra en el artículo de Edward Inman Fox «El concepto de la “generación del 98” y la historiografía literaria», en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona 21-26 de agosto de 1989* (Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992), vol. 2, pp. 1761-1770.

titubeando en torno a una «Generación de 1896» —de la que habló en el artículo «Dos generaciones» publicado en el *ABC* del 19 de mayo de 1910 (pp. 6-7)— y una «Generación de 1897» —tal como la denomina en «Generaciones de escritores» (*ABC*, 28/06/1912, p. 9)—. El primero de dichos artículos resulta sumamente curioso por cuanto Azorín no solo perfila su propia generación con quince años de perspectiva sino que, mediando los mencionados quince años, dicha generación, en 1910, ya no sería ‘la más joven’ sino que entraba en pugna con una nueva promoción ‘emergente’ de novelistas eróticos —Zamacois, Insúa o Hernández Catá— muy alejados de su beneplácito. El método generacional positivista, sin duda, estaba arraigando con fuerza en nuestro ámbito literario.

Allá por 1896 vinieron de provincias á Madrid algunos muchachos con ambiciones literarias y se reunieron aquí con otros que comenzaban á escribir. Todos formaron un grupo que pronto comenzó á destacarse en periodiquitos y revistas de escasa circulación. Uno de estos jóvenes era Ramón del Valle Inclán (...) Por entonces era reciente, si no recuerdo mal, el estreno de *Gente conocida*, la primera obra de Jacinto Benavente, admirable dramaturgo. Andando el tiempo, todos estos jóvenes principiaron á mostrar su personalidad literaria; se fundaron algunas revistas exclusivas, particulares, tremendamente novadoras, en que todos estos principiantes lanzaban sus artículos. Cada cual comenzó á tomar posiciones para lo porvenir. En la *Revista Nueva*, que publicó un gran amigo y protector de aquella juventud, Luis Ruiz y Contreras, aparecieron cuentos de Pío Baroja, artículos de Maeztu y de Unamuno, y versos de Rubén Darío. (...) A la generación literaria que se inició en 1896 ha seguido otra. Una nueva legión de jóvenes ha comenzado á publicar libros y artículos. (...) Existe una nueva generación de escritores jóvenes; existirá otra dentro de quince años (Azorín, «Dos generaciones», en *ABC*, 19 de mayo de 1910, p. 6).

En el segundo de ellos Azorín desarrolla la misma idea de sucesión generacional⁶⁶ al tiempo que, pese a hablar de una «Generación de 1897», asienta ya la sombra del «Desastre» como ‘hecho generacional’ definitivo entre los de su promoción.

Llamamos novísimos á los que entran en la vida literaria después de la generación que se incia en 1897. No es posible todavía hacer la historia de esa generación; cuando llegue el momento de ser trazada —con el desapasionamiento que presta la lejanía— se podrá aquilatar qué es lo que esa falange

⁶⁶ En el artículo, que parte de la novelística emergente de Ramón Pérez de Ayala, Azorín comenta: «Otra generación se inicia en 1910. No necesitamos citar ningún nombre de estos jóvenes escritores. Representa este grupo literario un paso hacia adelante sobre el de 1897. Si en el de 1897 hay un espíritu de renovación y de independencia —un espíritu iconoclasta y creador al mismo tiempo—, en el de 1910 este espíritu se plasma y encierra en métodos más científicos, en normas más estudiadas, reflexivas y modernas» (*ABC*, 28/06/1912, p. 9).

representa en la vida española contemporánea y qué innovaciones fecundas ha aportado al arte. Ahora, en estos días en que aún ese grupo del 97 está trabajando, no es dable sino hacer algunas indicaciones, arriesgar con toda cautela algunas observaciones... que la crítica futura podrá aceptar ó rechazar. La generación de 1897 se ha iniciado a la vida intelectual teniendo ante su vista un espectáculo tremendo: el del Desastre. El Desastre significaba la quiebra ruidosa, clamorosa de multitud de ideas y sentimientos hasta aquel momento válidos, prestigiosos. (...) El Desastre fué una terrible lección; condensa en sí este hecho la incuria y la corrupción de algunos siglos. (...) Nació á la vida intelectual la generación de 1897 teniendo ante su vista el espectáculo del Desastre. (Azorín, «Generaciones de escritores», en *ABC*, 28 de junio de 1912, p. 9).

No en vano, poco a poco estaba destilándose la conocida, y funesta, fecha del 'Desastre' militar español en Cuba y Filipinas como la referencia generacional más válida. Gabriel Maura ya supo vislumbrarlo en 1908 en un artículo publicado en el diario conservador *Faro* al hilo del ideario liberal del propio Ortega y Gasset, cuando presentaba al ensayista madrileño con estas palabras:

Es el Sr. Ortega y Gasset uno de los más valiosos representantes de la generación que ahora llega: generación nacida intelectualmente á raíz del desastre, patriota sin patriotería, optimista, pero no cándida, porque las lecciones de la adversidad moderaron en ella las posibles exaltaciones de la fe juvenil (Gabriel Maura, «La reforma conservadora», en *Faro*, 1 de marzo de 1908, p. 1).

Poco después de las palabras de Maura, Andrés González Blanco señalaba a Azorín y Baroja como los mejores representantes de una nueva «Generación del desastre» en su *Historia de la novela de España desde el Romanticismo hasta nuestros días* (Madrid, Hermanos Sáenz de Jubera, 1909).⁶⁷ En diciembre de 1910, en el Ateneo madrileño, Ramiro de Maeztu, a su vez, afirmaba en su conferencia *La revolución y los intelectuales* (Madrid, Bernardo Rodríguez, 1911) que para entonces ya «se había trazado en la Historia una línea ideal que separaba los hombres anteriores á 1898 de los que hemos venido después» (p. 34). No obstante, fueron las palabras del propio Ortega y Gasset las que dieron cinco años más tarde el pistolezado de salida a la

⁶⁷ «Azorín y Baroja han sido los primeros heraldos y representantes de la generación que ha creado una literatura capaz de clavar su garra y dejar su huella en el concierto universal (...) En la época de la novela naturalista, sobre todo desde el año 80 al 90, hubo algunos desinteresados hispanizantes que se dedicaron á pregonar nuestras glorias literarias, dando así derecho á Galdós, Pereda, Alas, la Pardo Bazán, Palacio Valdés, al "tacto de codos" con los grandes novelistas franceses, rusos é italianos. Pues ¿por qué no había de hacerse algo igual con sus descendientes literarios, con los que pudiéramos llamar *la generación del desastre*, con los que de 1894 á 1900 se dieron á conocer como pensadores, novelistas ó poetas?» (*Historia de la novela de España desde el Romanticismo hasta nuestros días*, Madrid, Hermanos Sáenz de Jubera, 1909, p. 707).

definitiva —y rapidísima— configuración y consolidación del marbete, consumada aquel mismo año de 1913. Así sucedió con su artículo publicado en *El Imparcial* entre el 8 y el 9 de febrero, cuyo encabezamiento no podría ser más rotundo:

Los que llegan ahora á la mitad en el camino de la vida sólo habían vivido una fecha histórica: 1898. Coincidió con su iniciación en la mocedad. Vino justo á la hora en que una generación se enfrentaba por vez primera con la realidad y le hacía sus primeras demandas. 1898 fué la contestación recibida. 1898 era el aniquilamiento subitáneo de la historia de España (José Ortega y Gasset, «Competencia I», en *El Imparcial*, 8 de febrero de 1913, p. 1).

Solo un día más tarde saldría en *ABC* la primera enunciación suficientemente explícita y programática de «La generación de 1898». Con dicho título y en cuatro entregas —en el *ABC* del 10, 13, 15 y 18 de febrero, respectivamente— salía de las manos de Azorín, que al fin había dado con el marbete deseado, una formulación exacta de los antecedentes —Echegaray, Campoamor y Galdós, reivindicados en las dos primeras entregas—, la nómina —Valle, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu y Rubén Darío, citados en la cuarta entrega— y, finalmente, el ansiado ‘hecho generacional’ común que tanto estaba buscando para sí mismo: la pérdida de las últimas colonias ultramarinas del país.

Tal espectáculo fué el que presenció la generación de 1898 al advenir al arte y á la literatura. La gran corriente ideológica de 1870 á 1898, representada principalmente por Echegaray, Campoamor y Galdós, concluye lógicamente —avivada por el Desastre— á la crítica social, ahora más aguda que antes, que florece desde 1898 hasta algunos años después. Imaginad todo lo que acabamos de transcribir —y mucho más— repetido, clamado, pregonado, multiplicado por mil voces iracundas y elocuentes de parlamentarios y publicistas; imaginad un lapso de diez años durante los cuales en el periódico, en el Parlamento, en conferencias, en libros, no se ha gritado otra cosa. Cuando hayáis considerado tal hecho histórico, comprenderéis de qué manera ha podido moldearse la mentalidad de la generación de 1898, y cómo ese vasto y acre espíritu de crítica social —tan copiosamente aventado á todos vientos— ha llegado á encarnar hoy sólida, fuerte, profundamente en la muchedumbre (Azorín, «La generación de 1898», en *ABC*, 15 de febrero de 1913, p. 6).

Una definición cerrada y explícita de su propia generación que, bien por seguida bien por contestada, tuvo un incuestionable éxito que se prolonga hasta nuestros días. Azorín construía así para la crítica posterior una trascendencia del «Desastre» en el imaginario colectivo nacional, para muchos exagerada, que, desde muy pronto, fue discutida incluso por algunos de los integrantes de la definitivamente bautizada promoción. Así lo hizo desde muy pronto Pío Baroja, quien en la conferencia «Tres generaciones» editada en el volumen *Entretencimientos* (Madrid, Caro Raggio, 1926), negó la importancia de la guerra de Cuba como hecho

generacional y dibujó, en base al año de nacimiento —prefiriendo así el modelo biológico frente al histórico— las generaciones sucesivas de 1840, 1870 y 1900. Sobre este patrón insistirá años más tarde Baroja en sus memorias, publicadas en plena posguerra bajo el título colectivo *Desde la última vuelta del camino* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1944). A vueltas con su oposición al marbete azoriniano, Baroja comentaba:

he intentado, si no definir, caracterizar lo que era esta generación nuestra, que se llamó de 1898, y que yo creo que podía denominarse, por la fecha de nacimiento de la mayoría de los que la formaban, de 1870, y por su época de iniciación en la literatura ante el público de 1900 (Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1944).⁶⁸

Aquella polémica sobre la trascendencia moral del año 1898, aquel afán de ‘autodefinición’ generacional, fue así el caldo de cultivo para la teorización misma del método generacional en nuestro país. Y lo seguiría siendo, como veremos más adelante, durante los años treinta y cuarenta. De la cuestión generacional —que salió también a relucir en determinados pasajes de su conferencia *Vieja y nueva política* de 1914— trató por fin de manera más detenida y teórica Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (Madrid, Calpe, 1923). Allí el ensayista madrileño se ocupaba de un asunto que será clave para su pensamiento filosófico: hallar el motor de la historia humana como sistema de pensamiento. Por aquellas fechas, sin embargo, todavía se escuchan los ecos de aquel Ortega de juventud que tan preocupado se mostraba por la sempiterna pugna entre ‘lo viejo y lo nuevo’, pugna que ahora combina con el modelo positivista de la sucesión generacional.

Ha habido generaciones que sintieron una suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en épocas cumulativas. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevinieron épocas eliminatorias y polémicas, generaciones de combate. En las primeras, los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos: en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva (José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923).⁶⁹

⁶⁸ Citamos por Pedro Pascual Martínez, *Escritores y editores en la Restauración canovista. 1875-1923* (Madrid, Ediciones de la Torre, 1994), vol. 2, p. 529. El mencionado volumen de las memorias barojianas fue reeditado en Pío Baroja, *Final del siglo XIX y principios del XX. Desde la última vuelta del camino (Memorias)*, Madrid, Caro Raggio, 1982.

⁶⁹ Citamos por José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo* (Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983), p. 149.

No obstante, estas líneas dejan ya claro cómo el filósofo madrileño buscaba una formulación más ambiciosa, una formulación que fuese válida como método historiográfico universal, más allá de las polémicas intraliterarias de nuestro ámbito nacional o de sus promociones en liza. Este sucederse de las generaciones —de sus individualidades o de sus colectividades— se revelaba en último término, según Ortega y como había apuntado Comte un siglo antes, como el motor mismo de la Historia.

Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos (José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923).⁷⁰

Teorización y polémica, definición académica y autodefinición poética al hilo del método generacional irán así íntimamente confundidas a lo largo de todo nuestro siglo XX literario. Un debate sobre lo generacional que tendrá precisamente en las décadas de los Treinta y los Cuarenta —antes y después de la guerra— su periodo de máximo desarrollo.

II.2.1. El auge del debate generacional en los años Treinta y Cuarenta

A diferencia de lo que decíamos sobre los límites exactos del marbete ‘posguerra’ como concepto cronológico, los debates críticos y académicos sobre el método generacional en torno a nuestro cronotopo estudiado no podrían ser más prolijos. Y ello desde su misma contemporaneidad. No en vano, el debate generacional vivió en las décadas centrales del siglo XX su momento de máximo desarrollo y el encuadramiento en esta o aquella ‘generación’ preocupó explícitamente a no pocos escritores.⁷¹ La cuestión, como hemos visto, venía de atrás. La década de los Treinta se había inaugurado con la publicación en Alemania

⁷⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁷¹ Una preocupación que pronto llevaría a formular inclusiones que rozaron el oxímoron, como la «generación unipersonal» propuesta por Melchor Fernández Almagro para el inclasificable Ramón Gómez de la Serna en el semanario *España* (24/03/1923, pp. 10-11) y recogida años después por Víctor García de la Concha (*Cuadernos de investigación filológica*, n° 3, 1977, pp. 63-86).

de las tesis de Petersen, que no tardaron en ser manejadas por nuestros mejores polemistas y estudiosos sobre el asunto. De hecho, su lectura parece estar detrás de la definitiva formulación orteguiana de su propio método generacional en el volumen *En torno a Galileo* (Madrid, Revista de Occidente, 1933), en el que reunía doce lecciones impartidas aquel curso en la Universidad Central de Madrid. En último extremo, en aquellas doce lecciones el pensador madrileño trataba de ofrecer desde el ámbito de la filosofía un esquema apriorístico válido para la ciencia historiográfica. Defiendía así en ellas lo que Ortega denomina «Galileísmo de la historia» –lección I–; esto es, la legitimidad y oportunidad de que el historiador maneje y ordene los datos en base a esquemas mentales propios y premeditados.⁷² Un esquema que, según el fundador de *Revista de Occidente*, tomaría siempre como referencia la propia vida humana.⁷³ Dando tal cosa por cierta, convertida así la duración de una vida humana, de su perspectiva del mundo, en la unidad de medida básica y universal para la Historia –lección II, «La estructura de la vida, substancia de la historia»–, no cabe duda de que el método generacional se presentaba como el más válido proceder

⁷² Nos encontramos pues ante una defensa a ultranza de la ‘construcción crítica’ frente a la ‘realidad histórica’, ante una apología de lo que después se llamará ‘estructuralismo’, en suma: «La ciencia es, en efecto, interpretación de los hechos. Por sí mismos no nos dan la realidad, al contrario, la ocultan, esto es, nos plantean el problema de la realidad. Si no hubiera hechos no habría problemas, no habría enigmas, no habría nada oculto que es preciso des-ocultar, des-cubrir. La palabra con que los griegos nombraban la verdad es *alétheia*, que quiere decir descubrimiento, quitar el velo que oculta y cubre algo. Los hechos cubren la realidad y mientras estemos en medio de su pululación innumerable estamos en el caos y la confusión. Para descubrir la realidad es preciso que retiremos por un momento los hechos de en torno nuestro y nos quedemos solos con nuestra mente. Entonces, por nuestra propia cuenta y riesgo, imaginamos una realidad, fabricamos una realidad imaginaria, puro invento nuestro: luego, siguiendo en la soledad de nuestro íntimo imaginar, hallamos qué aspecto, qué figuras visibles, en suma, qué hechos produciría esa realidad imaginaria. Entonces es cuando salimos de nuestra soledad imaginativa, de nuestra mente pura y aislada, y comparamos esos hechos que la realidad imaginada por nosotros produciría con los hechos efectivos que nos rodean. Si casan unos con otros es que hemos descifrado el jeroglífico, que hemos des-cubierto la realidad que los hechos cubrían y arcanizaban. Esta faena es la ciencia; como se ve, consiste en dos operaciones distintas. Una puramente imaginativa, creadora, que el hombre pone de su propia y libérrima sustancia; otra confrontadora con lo que no es el hombre, con lo que le rodea, con los hechos, con los datos. La realidad no es dato, algo dado, regalado, sino que es construcción que el hombre hace con el material dado» (*En torno a Galileo*, lección I). No en vano, Ortega toma a Galileo como fundador intelectual de la Edad Moderna. Una modernidad que la entrada del postestructuralismo y la ‘posmodernidad’ en los años Setenta tratará de abolir. Una modernidad cuya «crisis» trata de analizar el propio Ortega en sus lecciones de 1933.

⁷³ «Es evidente que todo lo que al hombre acontece y pasa, le pasa y acontece dentro de su vida y se convierte *ipso facto* en un hecho de vida humana, es decir, que el verdadero ser, la realidad de ese hecho no es la que éste como suceso bruto, aislado y por sí parezca tener, sino lo que signifique en la vida de ese hombre (...) Lo que yo pido a los historiadores no es más sino que tomen en serio eso mismo que hacen, que de hecho practican, y en vez de construir la historia sin darse cuenta de lo que hacen se preocupen de construirla deliberadamente, partiendo de una idea más rigurosa de la estructura general que tiene nuestra vida y que actúa idéntica en todos los lugares y en todos los tiempos» (*En torno a Galileo*, lección I).

historiográfico.⁷⁴ En definir y determinar «La idea de la generación» –lección III–, «El método de las generaciones en la historia» –lección IV– y «De nuevo, la idea de generación» –lección V–, se detendrá Ortega para brindarnos, de esta manera, la primera y más influyente formulación sistemática del método generacional dentro y fuera de España. Y ello en el año –recordemos– de 1933.

Según Ortega, la colectividad humana es siempre la suma de sus individualidades, individualidades que lógicamente configuran la colectividad pero que se encuentran siempre influidas, a su vez, por dicha colectividad –el ser y sus circunstancias–, en la que se hallan inmersas desde su nacimiento. Por lo tanto, la Historia de la humanidad será la sucesión cronológica de dichas colectividades e individualidades. Desde este axioma, un individuo histórico cualquiera se verá siempre sumido en la colectividad humana de su tiempo, en un espacio encontrado de «ideas de la época», en un «espíritu del tiempo»;⁷⁵ al tiempo que tendrá la oportunidad de modificar e influir en la colectividad en que se inserta. Un motor de cambio –el propio hombre– que encuentra en la sucesión generacional de los individuos, al cabo, su principal acicate.

El hecho más elemental de la vida humana es que unos hombres mueren y otros nacen, que las vidas se suceden. Toda vida humana, por su esencia misma, está encajada entre otras vidas anteriores y otras posteriores, viene de una vida y va a otra subsecuente. Pues bien, en ese hecho, el más elemental, fundo la necesidad ineludible de los cambios en la estructura del mundo (José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, lección III).

Dada su importancia como «automático mecanismo» sobre el que fundar la Historia misma, Ortega se propone ofrecer algunas precisiones sobre su naturaleza teórica. Proyecta así matices importantes frente a la mera sucesión genealógica entre los hombres, como la coexistencia intergeneracional –uno de los puntos débiles del modelo– en un momento dado cualquiera. No se trata sino de la eterna presencia de las tres edades clásicas: la niñez, la madurez y la senectud. En consecuencia, la historia no se compone de la mera superposición y sucesión genealógica de los hombres, sino de su solapamiento y, sobre todo, de su diálogo: de la confrontación

⁷⁴ «Es preciso que la historia abandone el psicologismo o subjetivismo en que sus más finas producciones actuales andan perdidas, y reconozca que su misión es reconstruir las condiciones objetivas en que los individuos, los sujetos humanos han estado sumergidos» (*En torno a Galileo*, lección II).

⁷⁵ «Ese mundo de las creencias colectivas –que se suele llamar “las ideas de la época”, el “espíritu del tiempo”– tiene un peculiar carácter que no tiene el mundo de las creencias individuales, a saber: que es vigente por sí, frente y contra nuestra aceptación de él. Una convicción mía, por firme que sea, sólo tiene vigencia para mí. Pero las ideas del tiempo, las convicciones ambientes son tenidas por un sujeto anónimo, que no es nadie en particular, que es la sociedad» (*En torno a Galileo*, lección III).

entre sus respectivas 'visiones del mundo'. Para explicarlo, Ortega recurre a su ingeniosa distinción entre lo «contemporáneo» —los elementos intergeneracionales presentes en un tiempo dado— y lo «coetáneo» —los elementos ligados estrictamente a una generación concreta y reconocible—:

1933 parece un tiempo único, pero en 1933 vive un muchacho, un hombre maduro y un anciano, y esa cifra se triplica en tres significados diferentes y, a la vez, abarca los tres: es la unidad en un tiempo histórico de tres edades distintas. Todos somos contemporáneos, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera —en el mismo mundo—, pero contribuimos a formarlo de modo diferente. Sólo se coincide con los coetáneos. Los contemporáneos no son coetáneos: urge distinguir en historia entre coetaneidad y contemporaneidad. Alojados en un mismo tiempo externo y cronológico, conviven tres tiempos vitales distintos. Esto es lo que suelo llamar el anacronismo esencial de la historia. Merced a ese desequilibrio interior se mueve, cambia, rueda, fluye. Si todos los contemporáneos fuésemos coetáneos, la historia se detendría anquilosada, petrefacta, en un gesto definitivo, sin posibilidad de innovación radical ninguna (José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, lección III).

Definida así la generación, motor del cambio histórico, por su «coetaneidad», precisa Ortega la necesidad no solo de una misma edad sino del consenso en su «visión del mundo». Ortega asume y pretende superar así uno de los puntos débiles del modelo generacional: la coexistencia intergeneracional.

Por tanto, lo esencial es, no que se suceden, sino, al revés, que conviven y son contemporáneas, bien que no coetáneas. Permítaseme hacer, pues, esta corrección a todo el pasado de meditaciones sobre este asunto: lo decisivo en la vida de las generaciones no es que se suceden, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas, pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido (José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, lección IV).

Lo mismo ocurre con las críticas sobre la arbitrariedad de los cortes cronológicos en el *continuum* histórico, en el constante y cotidiano nacer y morir de los individuos, para lo que Ortega acude a la distinción entre la 'edad biológica' y la 'edad vital e histórica' de un hombre:

el concepto de edad no es de substancia matemática, sino vital. La edad, originariamente, no es una fecha. (...) La edad es, dentro de la trayectoria vital humana, un cierto modo de vivir —por decirlo así—, es dentro de nuestra vida total una vida con su comienzo y su término: se empieza a ser joven y se deja de ser joven, como se empieza a vivir y se acaba de vivir. Y ese modo de vida que es cada edad —medido externamente, según la cronología del tiempo

cósmico que no es vital, del tiempo que se mide con relojes— se extiende durante una serie de años. (...) La edad, pues, no es una fecha, sino una zona de fechas, y tienen la misma edad, vital e históricamente, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas (José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, lección III).

Otra cuestión sensible, aceptada la naturaleza difusa de la parcelación cronológica de lo ‘vital’, sería la formulación de las distintas fases generacionales. Dicho de otro modo, ¿cada cuántos años tenemos una generación? O bien, como se plantea Ortega, ¿cuántas ‘edades vitales’ tiene un individuo a lo largo de su vida? Después de muchas salvedades, el ensayista madrileño parece decidirse por las cinco ‘edades’ —niñez, juventud, iniciación, predominio y vejez— con unos quince años de duración cada una. Siendo estas sus ‘edades’, son las de «iniciación» y «predominio» —entre sus treinta y sesenta años ‘vitales’, por lo tanto— aquellas en las que un individuo y sus «coetáneos» son capaces de imponer su ‘visión del mundo’, de ser, en definitiva, protagonistas de la Historia.⁷⁶ Una división pentapartita en quince años que, como veremos, tendrá un amplísimo predicamento a partir de entonces.

En todo caso, Ortega se muestra a continuación mucho más inseguro a la hora de guiar a los historiadores sobre la elección de una ‘fecha generacional’ que sirva como hito diferenciador entre una y otra promoción. No en vano, Ortega había desechado al comienzo de su trabajo los ‘hechos’ externos al sentir humano de su método. La solución no podía pasar por lo tanto, como en el caso de Petersen, por la elección de un ‘hecho generacional’.⁷⁷ Su opción había sido en cambio, como hemos visto, apostar por el poder individual como motor de cambio y encamina por ello al historiador, más humildadamente, hacia la elección no de hechos sino de

⁷⁶ «El trozo verdaderamente histórico es el de las dos edades maduras: la de iniciación y la de predominio. Yo diría, pues, que una generación histórica vive quince años de gestación y quince de gestión» (*En torno a Galileo*, lección IV).

⁷⁷ «No se puede intentar saber lo que de verdad pasó en tal o cual fecha si no se averigua antes a qué generación le pasó, esto es, dentro de qué figura de existencia humana aconteció. Un mismo hecho acontecido a dos generaciones diferentes es una realidad vital y, por tanto, histórica completamente distinta. Así, el hecho de una guerra tiene los significados más variados según la fecha en que se produzca, porque el hombre saca de él las consecuencias más opuestas. Por eso ha sido tan grave error echar mano de la guerra mundial para explicar los cambios profundos acaecidos en la humanidad» (*En torno a Galileo*, lección V). Una apreciación esta que resulta más que sugerente si se coteja con la interpretación en clave de ‘posguerra’ de nuestra literatura del Mediosiglo o la vinculación de la ‘Generación del 36’ a la edad con sus integrantes vivieron la Guerra Civil española.

personalidades generacionales.⁷⁸ No en vano, su celeberrimo curso postulaba al astrónomo italiano Galileo Galilei como uno de los generadores de la modernidad.⁷⁹

Sea como fuere, resulta sumamente importante conocer bien las formulaciones orteguianas de 1933 en tanto en cuanto el autor de *En torno a Galileo* supo encerrar en ellas las mejores certezas, pero también adelantar las principales incertidumbres del método generacional. No en vano, en torno a tales certezas e incertidumbres girarán en adelante todas las adhesiones e impugnaciones a propósito de cada uno de los marbetes generacionales que se irán proponiendo en el seno de nuestro ámbito literario nacional. En su propuesta del ‘debate generacional’ como motor de la Historia, a su vez, nos explicamos mejor fenómenos tan propios de aquellos años como el afán rupturista de las vanguardias programáticas frente a lo inmediatamente anterior, primero, y el complejo equilibrio entre ruptura y continuidad, entre vanguardia y tradición, más tarde. Reveladoras son, en este sentido, estas líneas:

A diferencia, en efecto, de todas las otras teorías sobre las generaciones y aun de la idea tradicional y viejísima acerca de ellas, yo las tomo, no como una sucesión, sino como una polémica, siempre que se entienda en serio esta palabra y no se la frivolice como hacen ahora los jóvenes; por tanto, siempre que no se crea que la vida de cada generación consiste formalmente en pelearse con la anterior, que es lo que han creído en estos últimos quince años los jóvenes cometiendo un error mucho más grave de lo que sospechan y que tiene raíces muy hondas, que traerá consecuencias catastróficas —se entiende para ellos, porque los que no son jóvenes no sufren ya catástrofes—. La polémica no es, por fuerza, de signo negativo, sino que, al contrario, la polémica constitutiva de las generaciones tiene en la normalidad histórica la forma de secuencia, discipulado, colaboración y prolongación de la anterior por la subsecuente (José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, lección IV).

Solo unos meses después de aquellas lecciones dictadas por José Ortega y Gasset en la Universidad Central de Madrid, otro madrileño ocho años más joven que él llamado Pedro Salinas impartía en aquellas mismas aulas un curso de título tan elocuente como *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98*, curso que

⁷⁸ «Para esto se busca la figura que con mayor evidencia represente los caracteres substantivos del período. (...) Con esto tenemos el “epónimo de la generación decisiva”, logrado lo cual, el resto es obra del automatismo matemático» (*En torno a Galileo*, lección IV).

⁷⁹ Aplicándolo a nuestro ámbito de estudio, no convendría pues hablar tanto de una ‘Generación del 98’, ‘Generación del 27’ o ‘Generación del 36’ como de una ‘Generación de Unamuno’, ‘Generación de García Lorca’ o ‘Generación de Ridruejo’, respectivamente. Pero, de haber sido ese nuestro proceder, ¿acaso no habrían sido aún más caudalosos los ríos de tinta sobre qué autor ‘epónimo’ tomar para cada promoción? ¿Por qué Unamuno y no Machado? ¿Por qué Lorca y no Guillén? ¿Por qué Ridruejo y no Hernández?

resumiría en su charla para el P.E.N. Club de Madrid del 6 de diciembre de 1935 y que se publicaría en las páginas de la *Revista de Occidente* del propio Ortega ese mismo mes (nº CL, diciembre de 1935, pp. 249-259).⁸⁰ En *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98* Salinas, al margen de las teorizaciones orteguianas, toma el modelo literario de Julius Petersen como plantilla sobre la que aplicar todo lo conocido de aquel grupo de escritores agrupado por Azorín en 1913 en sus célebres artículos para *ABC*. Con Salinas, y al hilo de aquella primera ‘voluntad generacional’ de nuestro siglo XX en torno al «Desastre», venían al fin a confluír en nuestra historiografía literaria las teorizaciones del germanista Julius Petersen con las polémicas intraliterarias nacionales de principios de siglo. El poeta de *La voz a ti debida* rastrea así entre Unamuno, Benavente, Baroja, Azorín, Maeztu y Valle-Inclán los ingredientes señalados por Petersen en su ensayo de 1930: proximidad en las fechas de nacimiento, coincidencia o comunidad de formación, relaciones personales entre sus miembros, circunstancias vitales semejantes periclitadas en un acontecimiento generacional reconocible, existencia de un caudillaje claro, anquilosamiento de la generación anterior y empleo de un lenguaje generacional. De todos ellos, la señalización de un gran ‘hecho generacional’ epónimo, el Noventaycho, se revela así en Salinas como la clave de todo su constructo teórico. Predomina pues, al fin y a la postre, el impacto de un acontecimiento histórico sobre el desempeño propiamente literario de sus miembros. Salinas se sitúa, en este punto, en las antípodas de las posturas orteguianas. Para Salinas lo histórico se impone, en suma, sobre lo estético.

Sobre estos factores hay otro, el decisivo e indispensable para poder decir que existe una generación: lo que Petersen llama acontecimiento o experiencia generacional. Es un hecho histórico de tal importancia que, cayendo sobre un grupo humano, opera como aglutinante y crea un estado de conciencia colectivo, determinando la generación que de él sale. Este acontecimiento generacional puede ser un hecho cultural, como sucedió en el Renacimiento; o un hecho histórico general, como una revolución, una guerra, a lo que Petersen llama acontecimiento catastrófico. (...) Cuando Baroja y Maeztu alegan que nada literariamente importante ocurrió dicho año, queriendo deducir de eso la impropiedad de la denominación, nos dan la razón. Porque ningún título más adecuado para una generación que el que se refiera justamente al hecho generacional. Todos entendemos por “el 98” la catástrofe que supuso la derrota de España y la pérdida de su imperio colonial. No importa, ya lo sabemos, que la idea de la decadencia española sea muy anterior al 98. Lo esencial es que nuestro desastre haya convertido lo que podía tomarse sólo por una idea de intelectuales, o por un presentimiento de

⁸⁰ Salinas reuniría poco después aquel trabajo en su volumen *Literatura española del siglo XX* (México, Séneca, 1941). Aquel volumen será repetidamente editado desde entonces, con gran impacto en España a partir de 1970 gracias a la versión publicada por Alianza en su colección de bolsillo.

pesimistas, en una brutal realidad histórica (...). Porque conviene añadir, aunque sea de paso, que lo que la generación tiene de común es el problema de su tiempo, la demanda y el quehacer de su tiempo. Pero admite, como es natural, la máxima variedad en las soluciones a ese problema. Baroja, a mi juicio, incurre en la confusión entre los conceptos de generación y escuela literaria, al decir que cada uno de aquellos escritores tenía su estilo, como alegato contra la existencia de la generación. Yo diría que las escuelas literarias no son otra cosa sino las distintas soluciones que una generación ofrece a un único problema (Pedro Salinas, «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Revista de Occidente*, n° CL, diciembre de 1935).⁸¹

Aquella primera ‘aplicación’ del método Petersen realizada por Salinas en 1934, precisamente en torno a la marca Noventaycho, se convertirá desde entonces y no por casualidad en el inequívoco arquetipo teórico que posteriores formulaciones generacionales —el Veintisiete y el Treintayséis, fundamentalmente— habrían de saber corresponder. Una ‘aplicación’ que tuvo en el mismo año de 1934 y en Alemania otra arquetípica teorización debida a Hans Jeschke y su *Die Generation von 1898 in Spanien. Versuch einer Wesensbestimmung* (Halle, Max Niemeyer, 1934), cuya primera traducción al español estuvo firmada por Pino Saavedra en *La generación del 1898 en España. Ensayo de una determinación de su esencia* (Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1946), reeditándose algo después en España (Madrid, Editora Nacional, 1954). En su caso, Jeschke, al que Salinas dice haber leído en 1935, presta especial atención a los criterios también propuestos por Petersen de ‘caudillaje’ —que atribuye, en calidad de precursores, a Joaquín Costa o Giner de los Ríos en la vertiente liberal y a Menéndez Pelayo en la conservadora— y de ‘lenguaje generacional’ —que en su caso desmenuza en el análisis estilístico de expresiones y usos gramaticales—. ⁸²

No obstante, aquella construcción del Noventaycho, que no tardaría en ser hegemónica, no careció de réplicas y también de interesadas desviaciones. Así la que, bien que con cierta sorna, reivindicaba Dámaso Alonso para sí mismo como «verdadera generación del 98», dado que aquel fue el año de nacimiento de Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y el suyo propio.⁸³ No resulta tampoco difícil, en

⁸¹ Citamos desde por el volumen misceláneo a cargo de Matilde Colón, Rosario Núñez de Ortega, Isabel Laborde e Hilda García *Antología de la literatura hispánica contemporánea*, Vol. I, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1989 (2ª ed.), pp. 37-38.

⁸² Para su recepción en el ámbito del hispanismo internacional de aquellos años, véase la reseña publicada en *Bulletin Hispanique*, n° 37-2, 1935, pp. 240-241.

⁸³ Una idea que tal vez tomó de Manuel Orozco, quien en el número especial en homenaje a García Lorca de *ABC* definiría a la de Federico como «esa generación de los hombres que, como diría Alberti, librándose por pies de la suerte numeral de la fecha, nacen con el cine. En realidad es ésta la verdadera generación del 98 español, ese año crucial, que en Granada tiene un signo insólito porque es el año en que muere, también violentamente, Ganimet y nace en la vega granadina Federico García Lorca (*ABC*, 06/11/1966, p. 23). Dos años después reaparecería la idea de mano de Gerardo Diego en

este sentido, encontrar en aquellos años de polémica propuestas ‘generacionales’ particulares sobre lo que debía ser y significar el Noventaycho. Ernesto Giménez Caballero, por ejemplo, planteaba en su *Genio de España. Exaltaciones o una resurrección nacional y del mundo* (Madrid, La Gaceta Literaria, 1932) la cuestión generacional partiendo precisamente, con interesado cálculo, de aquel concepto —el desastre de 1898— sobre el que girarán algunas divagaciones más de aquel «libro de fortuna» suyo.⁸⁴ De esta manera, *Gecé* hace suyo el legado noventayochista recurriendo a la denominación unamuniana de «los nietos del 98» para ubicarse a sí mismo en su propia generación literaria, una generación que sitúa a su vez a la sombra de la pasada Gran Guerra europea.

Aunque la herencia del 98 no sea precisamente un patrimonio de felicidad que repartirse, conviene ya precisar —de una vez para siempre— a quiénes corresponden tales particiones.

Por cronología mecánica, biológica, los “hijos del 98” tuvieron que ser aquellos intelectuales españoles de la preguerra y guerra europea; los que desde mi novecientos y tantos a mi novecientos veintitantos fijaron su “filiación” en libros, revistas y periódicos de todos conocidos.

(“Hijo del 98” —primogénito— fué D. José Ortega y Gasset. El cual bien se cuidó de testimoniarlo, piadosa y reverencialmente, al colgar en sus primeros escritos los retratos o manes de un Baroja, de un “Azorín”. Y las primeras discrepancias —de un tipo netamente filial— con el patriarca de Salamanca [Unamuno], “morabito insigne”. Y al encender un cirio sobre el lar del bisabuelito Larra.)

Por tanto, los “nietos del 98”, los hijos de esos “hijos del 98”, cronológicamente tendrían que ser aquellos escritores españoles cuajados en la postguerra. O sea: la generación que, por su edad, pudiera llamar “abuelo” a Unamuno, sin que Unamuno por ello se ofendiera. Y “padre” a cualquiera de los hijos de aquellos padres.

Somos muchos de estos escritores españoles de postguerra, los que nos sentimos posibilitados para aceptar esa nietez del 98, cronológicamente hablando (Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1932, pp. 15-17).

Así se expresa el madrileño en 1932, sin más reparos. No en vano, introduce como condición inclusiva en aquella reivindicada «nietez» la idea de una genuina ‘filiación espiritual’ que apenas él cumpliría.

Pero en la vida intelectual de las generaciones de un pueblo no todo es cronología mecánica.

«Dos generaciones del 98» en *Noticias médicas* (28/12/1968); véase en el tomo VIII de sus *Obras Completas* a cargo de José Luis Bernal (Diego, 2000: t.VIII, pp. 221-225).

⁸⁴ Con el equívoco título de «Los nietos del 98 (Notas a Unamuno)» tituló Giménez Caballero la primera de las tres partes de aquel volumen.

No basta ser hijo de su padre, ni nieto de su abuelo, para aplicarse una ley de herencia espiritual.

Me consta que a muy pocos, por no decir ninguno, de esos nietos automáticos del 98 les interesa asumir tal nietez (ninguno, excepto yo) (Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1932, p. 17).

Giménez Caballero se opone así a José Bergamín —de quien recuerda sus célebres palabras en *La Gaceta Literaria* de febrero de 1927: «Dijo “noventa y ocho”, y, al decirlo, su voz doblaba a muerto»— o a los «unamunidas» Sánchez Mazas, Mourlane Michelena y Eugenio Montes (pp. 17-18); y en su negación del ‘progreso’ en la Historia, el autor de *Arte y Estado* señala hasta catorce ‘noventayochos’ como sinónimo de la decadencia nacional, desde la Paz de Westfalia de 1648 al Desastre de Annual de 1921 y, finalmente, el Pacto de San Sebastián por la República de 1930. Contra este último ‘desastre’, pretender protestar el madrileño con su *Genio de España*, parangonándose así con aquellos escritores que hicieron lo propio ante la Guerra de Cuba, siendo así, según él, el único «nieto del 98» (p. 18).

Hacia el mismo año de 1932, al margen de Giménez Caballero pero sin duda al hilo de la lectura de su *Genio de España*,⁸⁵ en el segundo número de *Hoja literaria*, los miembros de su redacción —esto es, unos jovencísimos Antonio Sánchez Barbudo, Enrique Azcoaga y Arturo Serrano Plaja— se declaran ante las tensiones territoriales y extremos ideológicos de quienes claman por la unidad nacional y quienes apuestan por su descomposición plurinacional —la noticia desencadenante es la proclamación por Francesc Macià del Estatuto catalán— como los «verdaderos nietos del ‘98’» (p. 4). Es en este tenso contexto, por lo tanto, en el que Azcoaga, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja no dudan en asumir para sí la ‘nietez’ propuesta por Unamuno desde un enfoque muy distinto al de Giménez Caballero.

Cuando la España fácil y deportiva de la Dictadura, hubiéramos creído muy lejano este recuerdo del “98”; en aquella hora en que también el pueblo gritaba, y “Azorín” y Machado clavaban en el cielo y en Castilla sus miradas.

Unamuno estuvo prohibido en España, pero ya ha vuelto. Y con él ha vuelto el turbión de este eterno “98”.

¡Otra vez estos gritos! ¿Pero cuáles son nuestros pasos?... Y nosotros, verdaderos nietos del “98”, abrimos los ojos dudando de nosotros mismos...

⁸⁵ Una lectura muy distinta ofrecerá Serrano Plaja cuatro años después en «El genio de España (palabras proféticas)», para la publicación comunista *El mono azul* en plena Guerra Civil (15/10/1936, p. 6). En ella, Serrano Plaja califica a Giménez Caballero como «el más inteligente y el más sinvergüenza de los escritores españoles reaccionarios». En cuanto a *Genio de España*, lo define como «el libro que necesitaba la adolescente turbiedad mental de los estudiantes hijos de potentados para ser heroicos y defender la cuenta corriente de papá, todo de un golpe» (p. 6).

Desesperanzados, pero orgullosos de ser ([Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo y Enrique Azcoaga], «Voceríos», en *Hoja literaria*, n.º 2, p.4).

Con todo, la aportación más interesante a la continuidad generacional y su proyección desde el Noventaycho la ofrecerá precisamente Arturo Serrano Plaja por aquellos mismos meses en su artículo «Matices de una generación. Arte nuevo y joven poesía» publicado en el diario *El Sol* el 31 de marzo de 1932 (p.2). En él, el poeta escorialense empieza hablando de «una presente generación española, un grupo de poetas –Gerardo Diego, Pedro Salinas, García Lorca, Guillén, Alberti– que se dividen y subdividen hasta el aislamiento personal», pero que se encuentran, por su labor de magisterio y más allá de «su posición [en] el agonizante alentar del postexpresionismo», ligados íntimamente «con una juventud que, despacio, comienza a penetrar el mundo estético». Traza así Serrano Plaja el surgimiento de una ultimísima «juventud» poética, en la que él mismo se encontraría, bajo el signo de la continuidad generacional. Superado el prurito rupturista de las vanguardias de los años Veinte, es ahora el signo de la tradición –eso sí, sin reverencias, al contrario del tradicionalismo a ultranza de Giménez Caballero– lo que alentaría a los jóvenes poetas por venir. Una continuidad que para Serrano Plaja se funda en la tradición misma –particularmente en Bécquer– y que tiene en el Noventayocho, de quienes serían ‘bisnietos’, su principal referencia:

Por esto, sin duda, la más joven mozalbetería de ahora –en España– se siente desviada y repelida de esta corriente y marcha a buscar su fondo en los puros manantiales de una tradición, de una historia artística, que no por remota es imposible llegar a ella. El impulso es entonces directo; un poco primitivo pero sincero. Mas repito que esto no supone volver a la tradición, sino tirar de ella, incorporándonosla, hasta que cobre, al contacto nuestro, el calor de nuestra vida; es decir, sin enterrarnos, para estar a tono con la leyenda, bajo el polvo de los viejos archivos tradicionalistas, sino reviviendo esta tradición con nuestra juventud hasta hacerla daño incluso; quizá tirando a nuestra historia de las barbas, en las de nuestros bisabuelos, y llegando hasta ellas encaramándonos a sus nietos; arrancando si es preciso las barbas al 98, pero cariñosamente, queriendo aprender, aunque para ello tengamos que manchar a sus nietos –nuestros padres–, al escalarlos, también afable, infantilmente (Arturo Serrano Plaja, «Matices de una generación. Arte nuevo y joven poesía», en *El Sol*, 31 de marzo 1932, p. 2).

El esquema generacional como modo de estar y entenderse entre los jóvenes poetas españoles era ya, por lo tanto, un hecho. Como poeta entre ‘juvenil’ y ‘aspirante’ que era entonces, Serrano Plaja traza así una genealogía de ‘bisabuelos’ –el Noventaycho–, ‘abuelos’ –la promoción de Ortega–, ‘padres’ –la de Alberti o Giménez Caballero– e ‘hijos’ –la suya propia– cuyo abolengo más nítido partiría pues de los Unamuno, Machado y Azorín. Un esquema en cuatro tiempos que se

consolidará académicamente en la década de los Cuarenta, rotulados para entonces —como en seguida veremos—, como generaciones «del 98», «del 14», «del 27» y «del 36», respectivamente.

Paradójicamente, será uno de los principales defensores de esta continuidad intergeneracional del Noventayocho, Giménez Caballero, quien tratará de derogar pocos años después —mediando, eso sí, una guerra civil que para *Gecé* tenía carácter refundacional— un modelo generacional que ahora imputa despectivamente al «progresismo liberal». Así lo hizo precisamente en una nota al pie de los fragmentos anteriormente citados en una nueva edición, la tercera, de su *Genio de España* (Zaragoza, Jerarquía, 1938), impresa en plena guerra y cuando el autor de *Arte y Estado* atravesaba el cénit de su particular paroxismo fascitizante.

La “generación” como *unidad histórica*, es uno de los tantos errores en que ha incurrido el progresismo liberal, defendido entre nosotros por Ortega y Gasset.

Una generación, por el hecho de suceder a otra, no es mejor ni peor que la anterior ni que la subsiguiente, sino en cuanto interprete el genio del país donde se dé —con mayor o menor grandeza, con mayor o menor voluntad de destino.

Por eso los hombres de una generación sólo van ligados entre sí por nexos miméticos, mecánicos, vitales y, en último término: sin importancia. (El modo de llevar el bigote, de haber asistido a las mismas funciones de teatro o viajado en la misma forma de tranvía.)

Yo no puedo hacerme solidario de gentes de mi generación que luchan contra mi causa desde la otra trinchera. Con el comunismo, la democracia, el intelectualismo y el Frente Popular, yo no tengo raíz alguna de mi ser que participe. Y sin embargo, allí están gentes de mi misma edad, gentes que han sido amigas mías, y hemos tomado café juntos, y fumado la misma marca de cigarrillos. No. No es la *generación* la unidad histórica. Sino el *ciclo espiritual*. La generación es lo fugaz, lo efímero: la *moda* y no el *modo* histórico. La generación es una entidad vitalista mecánica, deshumanizada. Es: un concepto materialista de la historia. Es un concepto: *rojo* (Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España*, Zaragoza, Jerarquía, 1938, pp. 26-27).

A la altura de 1938, para Giménez Caballero el discurso monolítico y ‘orgánico’ asociado al ‘Movimiento’ se sobreponía ya a cualquier otra ligazón convencional entre creadores o pensadores. Los tradicionales parámetros de una estética común o una amistad compartida —inevitable pensar en esa maravillosa ágora, no solo vanguardista, que fue *La Gaceta Literaria* del propio *Gecé*— eran desterrados interesadamente. Volvemos a encontrarnos con el viejo juego de inclusión y exclusión o, lo que es lo mismo, de autodefinición. En 1938 sería con D’Ors, con Maeztu, con Sánchez Mazas, o con los más jóvenes Vivanco, Rosales y

Ridruejo con quienes Giménez Caballero preferiría agruparse en su propia «unidad histórica». Tanto es así que, por incómoda, rechaza la noción «roja» y «liberal» —a un tiempo— de «generación», acudiendo en cambio a la de «ciclo espiritual». Pero más allá de su florida retórica, el de *Gecé* no deja de ser un burdo intento de ‘generacionarse’ en torno a una presupuesta coherencia ideológica o, sencillamente, a una mera similitud política. Así como era necesaria una poética legitimadora del ‘Alzamiento’, parecía coherente agrupar a todos sus parroquianos convenientemente. De esta manera, el Decreto de Unificación aplicado unos meses antes por Franco a todas las familias políticas del ‘Movimiento’, encontraba su correlato teórico en las palabras de *Gecé* para sus escritores.

Lo mismo y lo contrario que Giménez Caballero dirá el influyente jonsista José María Fontana —en su caso catalanizar su nombre se antoja tan forzado como castellanizar el de muchos de sus paisanos—, quien ofrece un interesante testimonio sobre la ‘voluntad de generación’ de los de su edad, los veinteañeros de la Guerra Civil, que no restringe «por arriba». Nacido él en 1911, en Reus, por edad no ofrece dificultades para insertarse en la tan discutida marca del Treintayséis. No obstante, en su obra más citada y divulgada, *Los catalanes en la Guerra de España* (Madrid, Samarán, 1951), comenta:

Me preocupa la fijación y delimitación de la generación a que pertenezco. Del 98 al 36, es la única que tiene conciencia y orgullo de tal. Las otras son grupos y grupitos. Incluso a pesar del gran tajo que representa el 18 de Julio, nuestra generación es unitaria. Pero es difícil encuadrarla. Pienso que quizá partiendo de lo sencillo e intrascendente sea más fácil. También, que lo importante no es el límite por arriba, ya que la edad cronológica no corresponde con la de las células (José María Fontana, *Los catalanes en la Guerra de España*, Madrid, Samarán, 1951 p. 24).⁸⁶

En no cerrar el cupo «por arriba» acaba la coincidencia con el autor de *Genio de España*, pues su afirmación de una generación «unitaria» a pesar «del gran tajo que representa el 18 de Julio» se desmarca visiblemente del «ciclo espiritual» de *Gecé*. No solo eso, sino que como elemento generacional cohesionador plantea una solución «más fácil», justo la que Giménez Caballero rechazaba: la mera coincidencia coetánea en menudencias cotidianas. No en vano, así de tajante se muestra Fontana cuando añade que «los que no cambiaron la camisa de dormir por el pijama no son de la generación del 36».⁸⁷

En esta misma línea de apelar a «lo sencillo e intrascendente» para filiarse ya no solo generacional sino nacionalmente encontramos a Eugenio d’Ors —nada menos

⁸⁶ Citamos por (Mainer, 1971: 118).

⁸⁷ *Ibidem*.

que el formulador años atrás del ‘*Noucentisme*’ catalán—, quien en una sus ‘glosas’ de finales de 1938 se desmarca de otro catalán tan solo un año menor que él como Lluís Companys para ‘asemejarse’ con un portugués ocho años más joven.

Yo me sieto infinitamente más compatriota con el presidente Oliveira Salazar que con el presidente Luis Companys. A pesar de haber sido de este último, no sólo estricta y literalmente conterráneo, sino contemporáneo y hasta condiscípulo; del cual, sin embargo, ya en los años de condiscipulado, me separaba, no ya la manera de interpretar los “eones” de autoridad y libertad, sino hasta el estilo de llevar el pañuelo en el bolsillo de la cazadora (Eugenio d’Ors, *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, 1949, vol. III, p. 613).

La semejanza ideológica entre el luso y el barcelonés pasa a ser, sin duda, el elemento de cohesión pero, como el pijama de Fontana, es ahora «el estilo de llevar el pañuelo en el bolsillo» el «intrascendente» elemento de filiación. Así, en su simpleza, fue como el rodillo ideológico uniformador del ‘Movimiento’ quiso desdecir entre algunos de los principales intelectuales del franquismo durante el fragor de la guerra y posguerra civil españolas sus pasadas veleidades ‘generacionales’. Veleidades que como hemos visto en Giménez Caballero eran ahora condenadas, pese al oxímoron, de ‘rojas’ y ‘liberales’.

A despecho de los desmentidos de los voceros más fervientes del nuevo régimen, el método generacional seguirá gozando sin embargo del mayor de los prestigios entre los círculos académicos. No en vano, será en la década de los Cuarenta cuando se complete la labor de teorización y formulación iniciada en las tres décadas precedentes. Será, de hecho, en la de los Cuarenta cuando Laín Entralgo y Julián Marías desarrollen con toda su amplitud sus teorizaciones sobre el método generacional. Será también en los Cuarenta cuando se conformen definitivamente los marbetes de una «Generación de 1914» por Lorenzo Luzuriaga, una «Generación de 1927» por Dámaso Alonso y una «Generación de 1936» por Pedro de Lorenzo y Homero Serís. No faltarán, incluso, otros ‘alumbramientos’ generacionales significativos en el ámbito cultural, como la pretendida «Generación de 1948» de Rafael Calvo Serer y los suyos.

Merece otorgarse a Pedro Laín Entralgo la implantación definitiva del método generacional como modelo hegemónico para nuestra historia literaria del siglo XX, al menos en su primera mitad. No en vano, el médico aragonés ofrecía en su ensayo *Las generaciones en la historia* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945) una defensa del esquema generacional como metodología historiográfica óptima. Una metodología que aplicará, no por casualidad, al Noventa y ocho por aquellos mismos días en *La generación del noventa y ocho* (Madrid, Masiá Alonso, 1945), ensayo reeditado con enorme éxito en la colección Austral dos años después (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947) en una versión algo reducida y sin la «Epístola a Dionisio

Ridruejo».⁸⁸ Laín ponía en aquel volumen, en todo caso, su teoría en práctica. Estamos pues ante dos obras escritas la una para la otra.

En *Las generaciones en la historia*, volumen por su parte encabezado con una «Carta a Xabier Zubiri» y una cita de José Antonio Primo de Rivera,⁸⁹ Laín Entralgo ofrece un brillante análisis del «hombre como ser histórico» desde un enfoque eminentemente positivista, al tiempo que hace gala de una solvente erudición sobre los precedentes clásicos y teorizaciones entonces más recientes sobre el asunto. Laín acude así, fundamentalmente, al viejo planteamiento biológico comtiano de la muerte y al orteguiano de la juventud advenediza como motores de una Historia marcada en todo caso por el vitalismo transformador de la juventud. Una visión, en último extremo, marcadamente falangista o, por decirlo mejor, joseantoniana:

así va tomando cuerpo sustantivo y forma la existencia personal de cada joven. Mas con él y junto a él viven cientos y cientos de jóvenes coetáneos. Son aquellos con quienes ha compartido la educación, el juego, las vicisitudes históricas del pueblo a que todos ellos pertenecen. ¿No se parecerán en algo, por razón de esta convivencia coetaneidad, las vidas definitivas de todos esos jóvenes? ¿No se distinguirán todos del mismo modo, frente a las promociones que les precedieron en la tarea de hacer la vida y hacer, con ello, la Historia en curso? (Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945, pp. 205-206).

Ofrece el resto del volumen un puntual resumen de las distintas propuestas metodológicas desde Ranke o Dilthey a Ortega, Petersen y Mannheim, así como su propia «Teoría de la generación». Trata en ella Laín de contrapesar en su justa medida los extremos de la ‘Biología’ y la ‘Historia’, contradiciendo para ello, en buena parte, los principios comtianos y orteguianos de los que partía.

En estos sucesos históricos que llamamos generacionales se cruzan, ciertamente, lo biológico, lo social y lo histórico. Mas no es la biología quien configura a la Historia, dando al misterioso curso del acontecer la estructura cíclica, el “ritmo” propio de los procesos vitales; al contrario, es la Historia quien da singular y ocasional figura al hecho biológico de la edad o, por mejor decir, de la coetaneidad (Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945, p. 282).

⁸⁸ En nuestro caso, citaremos por la reedición en la propia colección Austral de 1997, en la que se recupera el contenido íntegro de la versión de 1945 (Laín Entralgo, 1997: 11).

⁸⁹ «Pertenece a la misma generación los que percibimos el sentido trágico de la época en que vivimos y no sólo aceptamos, sino que recabamos para nosotros la responsabilidad del desenlace». Tomado de Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945), p. 7.

Prefiere hablar así Laín de una « semejanza generacional », semejanza determinada ante todo por haber « vivido las mismas vicisitudes históricas de su país y del mundo » (p. 283). Añade en este sentido el médico aragonés una interesante distinción entre las « generaciones convencionales », construidas *a posteriori* e incluso forzosamente por los historiadores; las « generaciones sobrevenidas », señaladas e indudablemente condicionadas por un acontecimiento histórico concreto, entre las que sería un perfecto ejemplo la ‘generación del 98’; y las « generaciones planeadas », alentadas premeditadamente por un precursor consciente de tal papel. Para dichas « generaciones planeadas » ofrece Laín dos ejemplos nada caprichosos: Ortega y Gasset como promotor de una generación que nacería en 1914 bajo el signo de su *Vieja y nueva política*, y José Antonio Primo de Rivera como alentador, en 1935, de una nueva juventud –la falangista– con la firme voluntad –palabra esta tan azoriniana– de hacer historia (Laín Entralgo, 1945: 292-293).

La extensa teorización de *Las generaciones en la historia*, en todo caso, será puesta en práctica aquel mismo año en su aplicación paradigmática al Noventayocho. Una teorización que ahora resumiré como « un grupo de hombres más o menos coetáneos entre sí y más o menos semejantes en los temas y en el estilo de su operación histórica » (Laín Entralgo, 1997: 75). Asimismo, en la « Epístola a Dionisio Ridruejo », fechada en abril de 1945 y que coloca Laín como introducción a *La generación del noventa y ocho*,⁹⁰ se nos revela cuánto tuvo de ‘lectura de época’ aquel ensayo.⁹¹ Establece el historiador turolense en dicha epístola hasta cuatro actitudes frente al legado noventayochista en la España de posguerra. De ellas, la única deseable sería, por supuesto, la suya propia y la de su entorno de la revista *Escorial*. Una actitud que se distingue de « los derretidos », « ese halo de admiradores beatos e incapaces de discernimiento » (Laín Entralgo, 1997: 17) –palabras con las que Laín se refiere, muy probablemente, al opusdeísta Rafael Calvo Serer y el entorno de la revista *Arbor*– pero que no duda en hacer hincapié, interesadamente, en la ‘españolidad’ del Noventayocho, desmarcándose para ello, cuando sea necesario, de las actitudes más críticas frente a los nacionalismos, la religiosidad y los tradicionalismos tan inherentes al periodo central de aquella generación y que tanto chocaba con el discurso ‘asuntivo’ de la gente de *Escorial*.

Creo que todos nosotros –tú, yo, nuestros amigos– hemos acertado a librarnos simultáneamente de la cerrilidad, de la doblez, de la invidencia y del derretimiento. Tenemos con los hombres de esa generación una grave deuda;

⁹⁰ « Va dirigida a ti, Dionisio, tanto por la singular valía que para mí tiene nuestra amistad, como por el eminente lugar que ocupas entre todos los posibles lectores y aceptores del libro » (Laín Entralgo, 1997: 14).

⁹¹ Véase, en este sentido, el trabajo de María Isabel Cabrera García en « La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil », en *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998), pp. 235-240.

y, muy lúcida y abiertamente, con amor a la verdad, que es la más noble forma de amor, nos reconocemos sus deudores. Triple es la deuda: idiomática, estética y española. (...)

Somosles deudores, en fin, de una deuda española. (...) Tú, y yo, y todos los que, exentos de culpas viejas —«ligeros de equipaje, como los hijos de la mar»—, nos asomamos después de 1931 a la insatisfactoria vida de España.

(...) Somos deudores y reconocemos nuestra deuda. Agradecemos cordialmente a los hombres del 98 su egregia obra literaria —este último «Medio-siglo de Oro» de las letras españolas— y la triple huella que han dejado en nosotros. Pero no somos, no podemos ser derretidos. (...) No compartimos, en fin, ciertas posturas intelectuales, estéticas y políticas que desde nuestro tiempo vemos como verduras pasadas o como reales limitaciones de su tiempo y suyas (Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Masiá Alonso, 1945).⁹²

Tales eran, ciertamente, las premisas de salida de aquel extenso ensayo sobre el Noventayocho como perfecto y ajustado modelo generacional sobre el que aplicar sus teorizaciones a propósito de *Las generaciones en la historia*. En último término, se trataba de ejercer una ‘falangización’ del Noventayocho mediante el subrayado de su ‘españolidad’, una idea de especial fuerza por aquellos días entre el grupo de intelectuales reunidos en torno a la revista *Escorial*, desde Eugenio Montes y el propio Laín a Dionisio Ridruejo y Luis Rosales.⁹³ Una propuesta generacional que se inserta, a su vez, en un momento en el que Laín todavía se encuentra próximo a los triunfalismos de la dictadura, si bien quedaba poco para la publicación de su *España como problema* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949), libro que también hundiría sus raíces teóricas en el Noventayocho y que sería inmediatamente contestado por el ‘derretido’ Calvo Serer en *España, sin problema* (Madrid, Rialp, 1949). Un estudio generacional, el de *La generación del noventa y ocho*, que se insertaba a su vez en una concepción de la historia literaria como indefectible sucesión generacional. Así la entiende el propio Laín cuando anuncia, como difuso proyecto de futuro, la redacción de volúmenes análogos para las dos promociones subsiguientes al Noventayocho. Esto es, la de sus ‘hijos’ y la de sus ‘nietos’.

Queden, pues, en incierto proyecto el posible complemento de este libro y mi estudio acerca de la generación de españoles subsiguiente a la del 98:

⁹² Tomado de Laín Entralgo (1997: 17-19).

⁹³ Ridruejo contestó a la epístola de Laín en una carta recogida años después en el volumen *En algunas ocasiones* (Madrid, Aguilar, 1960). «Nosotros llegamos a la liza cuando ya no parecía posible seguir soñando, cuando la realidad que a ellos les había dado asco nos llegaba a la boca. Hinchidos estábamos de los sueños del 98, pero para aceptar su herencia teníamos que empezar por convertirla, por hacerla nuestra. Y eso es lo que aún nos desazona. ¿Qué han de ser, en nosotros, los hombres del 98, su peso, el peso de su sueño, su sueño mismo? Eso ya escapa voluntariamente de tu diagnóstico, pero es en eso, sobre todo, en lo que me quedo pensando después de leer las últimas temblorosas, poéticas, esperanzadas líneas de tu libro», comenta en ella Ridruejo (pp. 429-434).

Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Miró, Marañón, Ángel Herrera, Eduardo Marquina, Julio Rey Pastor. (...) Queden en proyecto todavía más incierto mis reflexiones –mis confesiones, si se quiere– sobre el pensamiento y la ambición que hemos traído en nuestras almas no pocos «nietos del 98» (Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Masía Alonso, 1945).⁹⁴

No en vano, aquel constructo empleado por Giménez Caballero o Serrano Plaja en 1932 de «los nietos del 98» seguiría vigente entre los debates literarios de posguerra, no solo en los ensayos de Laín. Así en la serie de evocaciones que el falangista de primera hora, y ferviente admirador de Azorín, Maximiano García Venero, presenta en «La generación del 98, abuelos de 1936» en *El Español. Semanario de la política y del espíritu* (nº6, 05/12/1942, p. 13),⁹⁵ donde aquel sintagma –el de ‘abuelos de 1936’– aparece como plenamente extendido para referirse a «una generación que ha ejercido profunda influencia, más que en el alma, en los modos españoles» (p. 13). García Venero destaca –con ideas de segunda mano– la españolidad del Noventayocho –«Nuestros abuelos literarios y estéticos han creado, en el sentido augusto del vocablo, un estilo, más que un espíritu. Quiérase o no, han trabajado sobre constantes españolas en torno a ideas que alimentan en España desde que ésta existe» (p. 13)– y concede a Giménez Caballero la patente del término –«Abuelos... Pues sí: Abuelos. Ernesto Giménez Caballero, con quien en plena guerra hemos discutido ardientemente, hasta el punto de la querrela personal (...) sobre el 98, decidió, por último, llamarles “abueletes”. Este es un “timo” madrileño que encubre una buena ternura» (p. 13)–.

La presencia del Noventayocho, en todo caso, era mucho más que un resabio generacional. No en vano, Manuel Machado no fallecería hasta 1947 y los dos protagonistas de aquel primer debate sobre el marbete generacional, Pío Baroja y el propio Azorín, no morirían hasta 1956 y 1967 respectivamente. En este contexto fue, al fin y a la postre, en el que Laín Entralgo lanzó su particular signo generacional en «Los nietos del 98 y el problema de España» (*La Hora. Semanario de los estudiantes españoles*, nº 11, nº 12 y nº 13) en enero de 1949. Un lanzamiento que será central en la configuración de la propia ‘Generación del 36’, como enseguida comprobaremos.

Estricto coetáneo de Laín Entralgo, el otro gran teorizador del método generacional en nuestro país por aquellos días fue el filósofo vallisoletano Julián Marías. Discípulo directo de Ortega y Gasset, su trabajo insistirá en los hallazgos del

⁹⁴ Tomado de Laín Entralgo (1997: 23).

⁹⁵ Entre sus evocaciones, García Venero narra un encuentro casual en la San Sebastián de 1935 con Pío Baroja en el que, junto a otros camaradas de Falange, trató de explicar al autor de *La busca* el ideario del entonces minoritario partido de José Antonio Primo de Rivera (p. 13).

maestro, tratando de subsanar sus puntos más débiles. Con este fin, entre diciembre de 1948 y marzo de 1949 Marías pronunciaba doce lecciones en el madrileño Instituto de Humanidades que publicaría poco después en *El método histórico de las generaciones* (Madrid, Revista de Occidente, 1949). Ofrece en ellas el pensador castellano, fundamentalmente, un repaso por sus principales teóricos del XIX —de Comte a Lorenz— y el XX —de Mentré al propio Laín Entralgo—, con parada especial en Ortega y Gasset, erigido en verdadero maestro del método generacional.⁹⁶ Al final de todo ello, sin embargo, y después de haber defendido al maestro de las omisiones —Salinas, Zamora Vicente— y reparos —Ayala, Laín Entralgo— de los demás,⁹⁷ Marías expone los principales problemas planteados por el modelo generacional para acabar proponiendo su propia síntesis. La principal preocupación —y aportación— de *El método histórico de las generaciones* será, en este sentido, la resolución del desafío planteado por la coexistencia de varias generaciones vivas en cualquier momento dado. Trata con ello de profundizar y perfeccionar la vieja distinción orteguiana entre lo «coetáneo» y lo «contemporáneo». Para conseguirlo, Marías da por cierta la existencia y coexistencia de sucesivas generaciones, con quince años de ‘duración’ cada una. Desde este axioma de partida, Marías propone un patrón de ‘innovación’ generacional, supuestamente válido para cualquier ciclo cultural que elijamos, en el que cada una de las generaciones concurrentes estaría protagonizando diferentes fases de su desarrollo y, por lo tanto, significándose de distinta manera en el ciclo elegido. Habría así en cada proceso de innovación cultural una «primera generación de la época, la generación inicial y creadora», en la que «la vida de estos hombres es un esfuerzo por imponer, en la forma total de la vida, una nueva sensibilidad vital»; una «segunda generación» que «se encuentra ya con las formas creadas por la anterior, que tienen existencia social» y que se caracteriza por ser consciente de sus propios rasgos; una «tercera generación» que «tiene ya poco que inventar» pero que a cambio teoriza e incluso empieza a cuestionar lo dado; y una «cuarta generación», en la cual «su íntima vocación escapa ya a su estilo» y en la que se aprecia bien una transición hacia lo venidero, bien una «insistencia inauténtica en lo anterior, y por tanto el amaneramiento» (Marías, 1949: 176-177). Dicho de otro modo, Marías establece con ello ciclos históricos desarrollados por cuatro generaciones que van desde la innovación y la consolidación al cuestionamiento, amaneramiento y definitiva disolución del ciclo. Según este esquema, tales ciclos

⁹⁶ «Hemos visto cómo en el siglo XIX no hubo ni pudo haber una teoría de las generaciones en pleno rigor del término. (...) La primera teoría de las generaciones que ha existido es la de Ortega» (Marías, 1949: 73).

⁹⁷ «La teoría de Ortega, a pesar de lo mucho que sobre este problema se ha escrito en Europa, no sólo es la primera, sino en rigor la única. Y todavía habría que decir más: que aún no ha sido entendida en su integridad y alcance justo; menos aún, utilizada metódicamente» (Marías, 1949: 149).

intergeneracionales se encontrarían definidos, en última instancia, por el momento en que «una gran innovación histórica» se llevara a cabo (Marías, 1949: 177).

Mucho más trascendental, sin embargo, nos resulta el modelo de división en cuatro generaciones concurrentes definible en cualquier corte sincrónico –y no diacrónico– que realicemos. Un modelo que Marías propone justo al final de su ensayo y en el que señala que «si tomamos una fecha, ésta se nos desdobra. Distinguímos en ella varios estratos humanos, coexistentes, en interacción, cada uno con una función, que son las generaciones» (Marías, 1949: 181). Es pues desde la ‘interacción’, y no desde la ‘sucesión’, como las cuatro generaciones indicadas –de quince años cada una, recordemos– se relacionarían en cada presente histórico. Señala así Marías, para cualquier fecha que tomemos, la existencia de cuatro generaciones ‘simultáneas’, lo cual no sería otra cosa que el mismo esquema en cuatro tiempos que ya apuntara Serrano Plaja en 1932 con sus «bisnietos» del Noventay ocho. Estas cuatro generaciones simultáneas de Marías serían, por su parte, las siguientes: una generación ‘supervivente’, mayor de los sesenta años de edad y «fuera de la plena acción histórica»; una generación formada por «los que están en el poder, aquellos cuya pretensión coincide en sus líneas generales con el mundo vigente» y que cuentan entre los cuarenta y cinco y sesenta años de edad; una tercera generación más joven pero mayor de los treinta años y que por lo tanto ejercen frente al poder de la anterior «la “oposición”, la generación con eficacia histórica plena, pero que no se ha impuesto todavía, sino que lucha con la anterior y trata de sustituirla en el poder y realizar las innovaciones a que se siente llamada»; y una última y más joven generación, menor de los treinta años, «que inicia una nueva vocación y anticipa la salida de la situación» (Marías, 1949: 181-182). Este desarrollo sistemático y matizado de las etapas de «gestación» y «gestión», como ya señalara Ortega en 1933, constituye de hecho la gran aportación de Marías a un modelo histórico que tienen en él y en su maestro, efectivamente, sus formuladores más exactos.

Todavía en el ámbito teórico, junto a dos figuras tan preponderantes e influyentes entre la intelectualidad de la España oficial de mediados de siglo como Marías y Laín Entralgo, cabe destacar la labor de teorización y polémica emprendida desde el exilio español, particularmente, por la figura de Francisco Ayala. En este sentido, su labor sociológica, tan escasamente destacada,⁹⁸ encontró su primera formulación extensa –en tres volúmenes– en su *Tratado de sociología* (Buenos Aires, Losada, 1947), del cual su autor afirmará haberlo ultimado en Río de Janeiro en 1945. En un capítulo dedicado a «La estructura de la vida humana y su articulación

⁹⁸ Para una gran síntesis del tema véase el artículo de Alberto J. Ribes Leiva «Sociología y Literatura en Francisco Ayala», en *Política y sociedad*, n.º. 41-2 (2004), Madrid, Universidad Complutense, pp. 53-73.

histórico-social en generaciones», Ayala parte del concepto orteguiano de crisis como motor de la Historia, en un proceso en el que el relevo generacional se presenta como factor determinante. Sin embargo, el novelista granadino se distancia de Ortega en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, para Ayala el ‘motor generacional’ de la Historia no es tanto un hecho contrastable como una ‘percepción’ propia de sus protagonistas:

su percepción del cambio histórico le presentará éste como una función de su personal existencia, sin que los relieves públicos y la trascendencia que desde fuera lo distinguen de las peripecias de cada biografía individual radiquen en una diferencia de fondo (Francisco Ayala, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947).⁹⁹

Siendo pues una cuestión de percepción y no de método, niega a Ortega, en segundo lugar, la validez del ‘personaje generacional’ –lo que Ayala denomina «el Leviatán»– como referencia óptima para la construcción de sucesivas generaciones.

En el grupo no hay ni un centro de conciencia, ni tampoco una unidad de vida: falta, por tanto, el sujeto de voluntad. Todo lo que en conjunto es creado tiene como única fuente y único cimiento las individualidades cuyas vidas, al combinarse y entrelazarse, forman un espeso tejido, de complicación variable en sus figuras (...); el contenido de esa presunta voluntad del grupo no puede ser atribuido a la efectiva voluntad de ninguno de los sujetos individuales del movimiento histórico, por muy influyente que su personalidad sea, pues con ninguna coincide en forma exacta (Francisco Ayala, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947).¹⁰⁰

En consecuencia, el hecho generacional no es para Ayala una cuestión de individualidades prominentes sino un fenómeno puramente sociológico y, por lo tanto, colectivo. Es la suma de sus individuos, y no el caudillaje de ninguno, lo que conforma el «espíritu» de cada generación. En clave política, diremos que Ayala no comulga ni con las generaciones de ‘grandes individuos’ del liberal Ortega ni con los liderazgos de las ‘generaciones planeadas’ del falangista Laín. Su comprensión sociológica del fenómeno, sin embargo, no debe entenderse en clave marxista, a la luz de la obra de este catedrático de derecho político que tanto abogó por el consenso social frente a los maximalismos fascista y comunista.¹⁰¹ Para el autor de *La cabeza del cordero*, en suma, lo que define a una ‘generación’

es, en último término, una comunidad de espíritu, de sensibilidad, de actitudes, de preocupaciones, de problemas, de rasgos estilísticos generales,

⁹⁹ Citamos por la reedición en Espasa-Calpe de los años ochenta (Ayala, 1984: 233).

¹⁰⁰ Tomado de Ayala (1984: 234-235).

¹⁰¹ Véase, en este sentido, el artículo de Gonzalo Navajas «La Escritura de la libertad y la cultura industrial en Francisco Ayala», en *Hispania*, n° 89-4, (2006), pp. 702-709.

sin perjuicio del estilo particular y demás notas de la personalidad individual de cada uno de sus miembros (Francisco Ayala, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947).¹⁰²

En consonancia con este debate teórico en alza, la década de los Cuarenta fue la del alumbramiento o definitiva formulación –según los casos– de los marbetes generacionales más consolidados en nuestra historiografía literaria.¹⁰³ A la del Noventay ocho, definida finalmente por Laín Entralgo, se sumaron por aquellos días las generaciones de 1914, 1927, 1936 o el fracasado ‘lanzamiento’ de una «Generación de 1939», finalmente conocida como «Generación de 1948», por los miembros de la revista *Arbor*. De la pujanza del método generacional, incluso como método retroactivo, nos habla, por ejemplo, la propuesta de aplicación realizada por Alonso Zamora Vicente sobre la poesía del siglo XVI en su discurso inaugural para la apertura del curso académico 1945-1946 de la universidad compostelana y titulado *Sobre el petrarquismo* (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1945).¹⁰⁴ En él, siguiendo más a Petersen que a Ortega, se pretende sustituir la arraigada división de nuestra lírica renacentista entre las escuelas salmantina y sevillana por la agrupación en generaciones. Una fe en el método generacional que Zamora Vicente ya expuso en su artículo «Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura nacionales» publicado en la *Revista Nacional de Educación* (nº 36, diciembre 1943, pp. 83-100) y en el que se podía leer que

hay otro recurso más para la exposición metódica de la vida literaria. El estudio por generaciones. Sabemos ya cómo hay generaciones acumulativas y generaciones combativas. Cómo lo esencial para la existencia de una generación histórica no es la igualdad de resultados, ni siquiera la igualdad de posturas ante la vida; no sobra, mejor dicho, es imprescindible para la existencia de la generación una igualdad estricta de problemas, de causas que la motiven, o bien una igualdad de resultados, o bien una desigualdad de ellos (Alonso Zamora Vicente, «Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura nacionales», en *Revista Nacional de Educación*, nº 36, diciembre de 1943).

Así las cosas, no es de extrañar la proliferación de formulaciones generacionales de la trascendencia de la realizada por Dámaso Alonso en marzo de 1948 para la revista *Finisterre* bajo el título de «Una generación poética (1920-1936)»

¹⁰² Tomado de Ayala (1984: 244).

¹⁰³ Hubo también, por aquellos años, aplicaciones a otros ámbitos historiográficos como el sociológico –así el trabajo de José Gaos «Sobre sociedad e historia» de 1939, recogido más tarde en *Filosofía de la filosofía e historia de la filosofía* (México, Stylo, 1947)–, el musicológico –así Adolfo Salazar en su distinción de dos generaciones y tres promociones del romanticismo musical en *El siglo romántico* (Madrid, J. M. Yagües, 1936)– o el de las artes plásticas –así María Luisa Caturla en *Arte de épocas inciertas* (Madrid, Revista de Occidente, 1944)–.

¹⁰⁴ Aquel trabajo fue recogido cinco años más tarde en el volumen de Alonso Zamora Vicente, *De Garcilaso a Valle-Inclán* (Buenos Aires, Sudamericana, 1950), pp. 15-60.

(nº 35, pp. 193-220). Allí quedaba finalmente configurada la nómina canónica y el ‘hecho generacional’ definitivo —el viaje a Sevilla de buena parte de sus miembros para la celebración de los actos en homenaje a Luis de Góngora en el Ateneo de la ciudad— de la largamente gestada «Generación de 1927», hasta entonces en pugna con otros marbetes como el de la «Generación de la dictadura».¹⁰⁵ Dámaso Alonso recurría así a dos de los elementos aglutinadores señalados por Petersen y de amplio eco para el Veintisiete: la estrecha amistad personal entre sus miembros y el agrupamiento bajo la égida gongorina como ‘hecho generacional’. Góngora podría erigirse así, además, como ‘caudillo’ simbólico de aquel grupo, añadiendo otro ingrediente peterseniano. Dos —o tres— elementos de cohesión que se nos revelan muy matizables, fundamentalmente el primero, y discutibles, particularmente el segundo —y tercero—. No en vano, la propuesta generacional de Dámaso Alonso recibirá una pronta réplica por parte de uno de los poetas ‘señalados’.¹⁰⁶ Nos referimos al sevillano Luis Cernuda, quien en una «Carta abierta a Dámaso Alonso» publicada en la revista *Ínsula* (nº 35, noviembre de 1948, p. 3) protestó ante las afirmaciones del madrileño. No en vano, Cernuda negó la trascendencia generacional de aquel acto —como Baroja había negado la del ‘Desastre’— al tiempo que apostó por una «Generación de 1925» en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 181-196).¹⁰⁷ No obstante, y pese a

¹⁰⁵ El marbete se remonta a Luis de Zulueta y su artículo «La generación de la dictadura», publicado en el diario *El Sol* (20/01/1931, p. 1).

¹⁰⁶ Una réplica de distinta índole será la realizada por Julián Marías en *El método histórico de las generaciones* de 1949. Allí Marías, disgustado de la poca importancia dada a Ortega frente a los teóricos alemanes, criticaba que en el citado artículo Dámaso Alonso «se abandone a ciertos deslices de inexactitud cuando habla de generaciones» (Marías, 1961: 122). Una crítica a la que respondió Alonso cuando recogió dicho trabajo en sus *Poetas españoles contemporáneos* de 1952 con una «amistosa “contraofensiva”» en nota al pie (pp. 171-172) en la que señala a Marías su omisión de Schlegel entre los principales teóricos de la cuestión generacional.

¹⁰⁷ «No se ha aceptado una denominación común para este grupo de poetas; unos proponen que se le llame generación de la Dictadura, por la del general Primo de Rivera, que va de 1923 a 1929; pero exceptuando la coincidencia cronológica, nada hay de común entre dicha generación y el golpe de Estado que instaura el Directorio, y hasta se diría ofensivo para ella establecer tal conexión. A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros» (Cernuda, 1957: 181-182). Cernuda establece allí tres generaciones poéticas sucesivas: la que sí llama «Generación del 98», la «Generación del 25» y una tercera, indudablemente identificable con el Treintaysésis, «a la cual, que yo sepa, no se ha dado denominación, [y que] estaba compuesta por Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José A. Muñoz Rojas, Germán Bleiberg, Luis F. Vivanco y algún otro » (Cernuda, 1957: 223). En el aspecto generacional, resulta muy curioso lo que Cernuda comenta sobre lo que serían las nuevas promociones surgidas ya tras la contienda, cuya presunta abundancia dificultaría un discernimiento generacional claro: «si la abundancia de poetas cedió en otros países con la paz, en España no ocurrió lo mismo: grupo tras grupo de poetas, ya no es posible hablar de generaciones, se han ido sucediendo después de 1939» (Cernuda, 1957: 230).

la resistencia de Cernuda —entre otros—, la marca ‘Veintisiete’ no tardó en alcanzar desde entonces un estatus todavía escasamente cuestionado.

Menos suceso crítico ha tenido, en comparación, la propuesta de una «Generación de 1914» adelantada desde el exilio por el pedagogo institucionalista Lorenzo Luzuriaga en 1947. En una reseña a las *Obras completas* del propio Ortega aparecida en la influyente revista bonaerense *Realidad* —fundada a la sazón por Francisco Ayala y el propio manchego— Luzuriaga emplea, al parecer por primera vez,¹⁰⁸ el sintagma de «Generación de 1914».¹⁰⁹ Con aquel marbete, Luzuriaga venía a nominar el eslabón intermedio —asentada la medida de los quince años— entre el Noventayocho y sus nietos del Veintisiete. Como hemos comprobado más arriba, se había apuntado hacía ya tiempo que los Miró, Marañón, Ortega, Pérez de Ayala, Madariaga, Juan Ramón o el propio Luzuriaga podían ser entendidos como ‘hijos del 98’. Faltaba, sin embargo, la acuñación de una marca reconocible, como siempre al abrigo de un siempre deseable ‘hecho generacional’. La dilación en la elección del ‘año bautismal’, que no obstante había sido adelantada meses antes por Laín Entralgo al señalar a Ortega y Gasset como promotor de una generación nacida en 1914 bajo el signo de su *Vieja y nueva política* (Laín Entralgo, 1945: 292-293), se debía a la falta de un hecho tan traumático —en clave nacional— como el desastre cubano. A cambio, Luzuriaga construye una nueva generación ‘a partir’ del propio Ortega y la publicación de sus primeros escritos relevantes en 1914, lo que estaría en plena sintonía con la idea orteguiana de las ‘personalidades generacionales’ expuesta en su *En torno a Galileo* pocos años atrás.

Cuando se estudie debidamente la historia cultural de la España moderna se encontrarán sin duda tres grandes personalidades representativas de otras tantas generaciones bien precisas: la de don Francisco Giner de los Ríos, que encarna la de 1868; la de don Miguel de Unamuno, que simboliza la del fin del siglo, y la de don José Ortega y Gasset, que representa la que podemos llamar de 1914 (Lorenzo Luzuriaga, «Ortega y Gasset en sus *Obras completas*», en *Realidad. Revista de ideas*, n° 1, enero de 1947, p. 132).

Luzuriaga parte pues de Ortega como referencia generacional —«sin ningún género de duda, la personalidad de Ortega ha sido la más destacada en la vida española en los veinte años anteriores a la guerra civil» (p. 132)—, por lo que es la publicación de *Meditaciones del Quijote* — a la que «juzgamos [como] el punto de partida de esa generación de 1914» (p. 133)— y sobre todo de *Vieja y nueva política*,

¹⁰⁸ Véase una breve historia del marbete y la fluctuación de autores incluidos en el repaso de Víctor García de la Concha en «La generación del 14 y el novecentismo. Los pensadores: José Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors, Manuel Azaña», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea* (Barcelona, Crítica, 1984), pp. 7-23.

¹⁰⁹ Lorenzo Luzuriaga, «Ortega y Gasset en sus *Obras completas*», en *Realidad. Revista de ideas*, n° 1 (enero-febrero 1947), pp. 132-133.

cuya alocución en el Teatro de la Comedia de Madrid «puede considerarse también como el punto de partida de una nueva visión de la política española, aunque desgraciadamente no llegó a arraigar en la realidad social por causa de la primera guerra europea» (p. 133), el motivo de elección de aquel año como hito generacional. Es decir, que Luzuriaga no solo no escoge 1914 por el inicio de la Gran Guerra, sino que parece insinuarse que se escoge ‘a pesar’ del estallido bélico.

No obstante, el patrón del individuo prominente —Ortega— no había arraigado con la fuerza con que lo había hecho el patrón del ‘hecho generacional’ de Petersen, tan consolidado desde Azorín a Salinas —como hemos observado— al hilo del Noventayocho. Por ello, hubo de ligarse el año en que el filósofo madrileño pronunciaba su conferencia *Vieja y nueva política* en el Teatro de la Comedia con un acontecimiento tan traumático, si bien en clave ya no nacional sino europea, como el inicio de la Gran Guerra. Y ello a pesar de las reticencias de Luzuriaga. También Torrente Ballester se mostró titubeante en su *Literatura española contemporánea* (Madrid, Afrodisio Aguado) de 1949, donde dispone un esquema tripartito compuesto por una «Generación del 98», una «segunda generación, o generación intermedia», y una «tercera generación» compuesta por los «nietos del 98» (Torrente Ballester, 1949: 143-167), constatándose así la lenta aceptación del término.¹¹⁰ Todavía en 1956, Torrente Ballester repite aquello de que «carecemos, por el momento, de una denominación inmediata a la del 98», si bien se atreve ya a rotularla como «La generación novecentista» (Torrente Ballester, 1956: 256). La necesidad, digamos ‘numérica’, de equiparar esta generación con las del Noventayocho, el Treintayséis o el Veintisiete jugó en favor del epónimo ‘1914’, particularmente desde que la elección de tal año se ‘enriquecía’ con elementos intraliterarios —fechas de publicación de las obras relevantes— pero también extraliterarios. Así, si el Noventayocho se vinculó con la guerra de Cuba y el Treintayséis con la contienda civil, esta se relacionaba con el estallido de la Gran Guerra lo que, en buena medida, colaboraba en la construcción de una generación marcadamente ‘internacionalista’. Así lo recoge Gonzalo Sobejano en la siguiente década:

A esta generación la llamaron algunos “novecentista”, marbete que resulta demasiado corto (si se piensa en la acepción d’orsiana del “novecentismo”) o demasiado vago (si se piensa en el 900, en el siglo). Otros califican a los componentes de ella como “epígonos del 98”. (...) Sin embargo, [prefiero] este nombre en apariencia insignificativo: *generación de 1914*. Señala dos datos

¹¹⁰ «Carecemos, por el momento, de una denominación inequívoca para señalar a la generación literaria intermedia a la del 98. Pero, de todas las posibles, aquella que atendiera con preferencia o exclusividad a su posición *filial* sería, sin duda, la más errónea; es, sin embargo, la que parece deducirse de la frase de Unamuno cuando llama nietos del 98 a los escritores surgidos después de la guerra del catorce» (Torrente Ballester, 1949: 155).

precisos: primero, que antes de esa fecha ninguno de sus miembros ha llegado al centro de su plenitud; segundo, que llegan a él en el ambiente de la guerra mundial, despiertos a lo que en Europa está ocurriendo, ligados necesariamente al crucial momento de controversia internacional. Y esta nota de abertura a Europa caracteriza muy bien a la nueva generación. La de 1898 había iniciado el propósito de europeización, pero pronto se dio a una labor de autoanálisis y reconocimiento de la peculiaridad española. Esta absorción en la esencia española retrajo a la generación de 1898 de su empresa europeizadora y la llevó a adentrarse en el espíritu de su mismo pueblo: a través del tiempo, en busca de los clásicos vivos, y a través del espacio, en busca de la casta castellana. La generación de 1914, sin dejar del todo esas vías introspectivas, se ve necesariamente ligada a Europa y al movimiento del espíritu internacional, no sólo porque salga a buscar fuera la posible redención, sino porque encuentra de repente puesto en crisis el valor de Europa, en aquella guerra (Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 492-493).

Se ponía así de relieve la intensa participación de la nómina principal de sus integrantes en el bando aliadófilo, de una guerra que en España fue meramente periodística, como el necesario ‘hecho generacional’. Con todo, no faltarán —como siempre— propuestas alternativas. Así la «Generación de 1912» empleada, curiosamente, por Laín Entralgo en los años Setenta y recogida poco después por Guillermo Díaz-Plaja.¹¹¹

En todo caso, con la definitiva formulación —precisamente en la década de los Cuarenta, como venimos subrayando— de estas tres generaciones sucesivas de 1898, 1914 y 1927 —padres, hijos y nietos— se activaba una fuerte conciencia generacional en el ámbito de la creación literaria. En el cénit de su aplicación académica, parecía inevitable la necesidad de nominar una nueva generación joven que encarnara el siguiente estadio de la secuencia. Es en este contexto en el que hemos de insertar y comprender, con todas sus aristas, la larga polémica surgida en torno a la acuñación de una ‘Generación de 1936’, así como propuestas menos conocidas como la de una ‘Generación de 1939’ lanzada por Calvo Serer y que finalmente cuajaría como ‘Generación de 1948’. Es pues en este profundo trasfondo polémico y teórico, sobre el que nos hemos querido detener, en el que se insertan los distintos ‘lanzamientos’ generacionales de la década de los Cuarenta.

Mucho menos conocido que el largamente discutido Treintayséis, hubo por aquellas décadas un lanzamiento generacional que merece ser destacado por lo

¹¹¹ Pedro Laín Entralgo, «Acerca de mí mismo», en *Papeles de Son Armadans* (mayo de 1973); y Guillermo Díaz Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español* (Madrid, Alianza, 1975). El criterio de Laín para elegir el año de 1912 —fecha ‘intermedia’ de iniciación de sus miembros— recuerda al de Cernuda para elegir el de 1925 frente a la noción de Veintisiete.

sintomático y paradigmático de cuanto venimos exponiendo. Nos referimos a la denominada por Vicens Vives «Generación de 1948», trazada en sus principios rectores por el círculo de intelectuales agrupados en torno a la revista *Arbor* y liderados por el catedrático opusdeísta Rafael Calvo Serer. Al propio Calvo Serer se debe, no por casualidad, la redacción en diciembre de 1947 –tras algunos retoques de Florentino Pérez Embid– de un artículo o ‘manifiesto’ (Díaz Hernández, 2008: 122-127) que bajo el título de «Una nueva generación española» (*Arbor*, nº 24, noviembre-diciembre de 1947, p. 333-349)¹¹² proponía, como misión principal de aquella supuesta generación emergente, «rehacer la cultura española» (p. 334). Una cultura española que tenía en su ‘españolidad’, por lo tanto, su propia razón de ser. Una cultura nacional que, en opinión de Calvo Serer, había dejado felizmente atrás las injerencias extranjerizantes del krausismo, el Noventayocho,¹¹³ el entorno de Ortega e, incluso, el «orgullosa intento de germanización» (p. 337) de los falangistas –Laín incluido–, cuyo gran pecado sería la renuncia a la españolidad de su discurso. Restituída así una cultura auténticamente ‘española’ –esto es, católica–, debía erigirse esta, a su vez, en líder de la restauración moral de Europa. La ‘nueva generación’ debía, en suma,

iniciar otra era histórica y sustituir a la Europa racionalista y marxista por una nueva Cristiandad, en la que España ha de tener un papel rector en el mundo del espíritu. De aquí que asimilen la crítica europea de la cultura moderna, y la enriquezca con la incorporación de los valores culturales españoles. Su tesis constante es que al período de las revoluciones ha de seguir la era de restauración europea en lo religioso, en lo intelectual y en lo político (Rafael Calvo Serer, «Una nueva generación española», en *Arbor*, nº 24, 1947, p. 337).

El de Calvo Serer fue, sin duda, uno de los textos que mejor encarnó el núcleo teórico duro de aquel ‘nacionalcatolismo’ a la cabeza del régimen franquista desde la victoria aliada de 1945. Con tales señas, y bajo el numen de Menéndez Pelayo (p. 335), el bautismo de aquella nueva generación planteada por Calvo Serer se veía lógicamente tentado por el referente de 1936 –Álvaro d’Ors había hablado en clave bélica de la «quinta del 36» pocos meses antes en la propia *Arbor*–.¹¹⁴ Sin embargo,

¹¹² El ‘manifiesto’ fue además reproducido como «Nota Preliminar» al primer volumen de la colección «Biblioteca del Pensamiento Actual» lanzada por *Arbor* y Rialp ese año. Véase en Romano Guardini, *El mesianismo en el mito, la revelación y la política* (Madrid, Rialp, 1947), pp. 9-33. Asimismo, fueron editadas por *Arbor* quinientas separatas del artículo, enviadas en su mayor parte a las embajadas del régimen en el extranjero (Díaz Hernández, 2008: 122).

¹¹³ «Los escritores del 98, rebeldes ante la rutina, hipocresía y mediocridad de la vida española, excitaron el orgullo nacional, aunque no lograsen hallar el camino de una auténtica reconstrucción. De nuevo la heterodoxia traicionaba a aquellos patriotas a quienes dolía España» (p. 336).

¹¹⁴ Álvaro d’Ors, «Tres temas de la guerra antigua», en *Arbor*, nº 20, 3 de abril de 1947, pp. 155-202.

en aquellas líneas programáticas de diciembre de 1947 el catedrático valenciano apostó por el sintagma «Generación de 1939» (p. 337) como reflejo de la trascendencia del año de la ‘Victoria’ frente al del ‘Alzamiento’:

en los dolores de la guerra interior iba a engendrarse una novísima situación histórica. La victoria de una de las mitades contendientes de España determinaba una nueva y unitaria dirección espiritual, porque en el desenlace de la pugna cruenta no hubo tan sólo una victoria militar, ni mucho menos un triunfo de un grupo minoritario artificiosamente robustecido desde fuera. Hubo ante todo la victoria de una concepción cultural determinada, verdaderamente nacional.

Esta nueva generación, heredera de quienes desencadenaron por sus culpas la guerra, se encontró, pues, ante un legado multiforme y ante la necesidad de rehacer la cultura española (Rafael Calvo Serer, «Una nueva generación española», en *Arbor*, nº 24, 1947, p. 334).

Por ello, aquella ‘nueva generación’ triunfante tras la victoria franquista debía tener su año cero –habida cuenta de que su sino era la ‘reconstrucción’ cultural de lo español– en 1939, momento en el que al fin habían sido derrotados todas las heterodoxias y fisuras posibles gracias a la vocación nacionalista y religiosa del nuevo régimen.

La tarea quedó perfectamente delimitada y trazada en 1939. Eliminadas las heterodoxias religiosas, que se convertían en heterodoxias nacionales, la reanudación y cumplimiento de nuestro destino obligaba a la generación nueva a trabajar por una cultura católica (Rafael Calvo Serer, «Una nueva generación española», en *Arbor*, nº 24, 1947, p. 338).

En clave política, la elección del año de 1939 frente al de 1936 de Calvo Serer no era en absoluto inocente. En un clima de abierta lucha de poder frente a los sectores falangistas de Laín y Ridruejo, el líder de *Arbor* quería subrayar con su ‘manifiesto generacional’ el sentido religioso de una victoria –la de 1939– que la Iglesia española supo rentabilizar socialmente de manera mucho más eficaz de como lo hizo una Falange Española que protagonizó la guerra de 1936 pero que empezaba a ser fagozitada por el catolicismo del régimen tras la derrota alemana de 1945. En definitiva, para Calvo Serer la ‘nueva generación’, en cuanto motor de cultura, no podía quedar vinculada al comienzo de la guerra, sino al de la ‘paz’ de una posguerra de signo más espiritual:

esas ideas nacionales y religiosas que animaron en la guerra a los hombres de la nueva generación española han tenido que ser elaboradas después de la contienda. Todos los problemas sociales y políticos han tenido que resolverse en un orden católico, dentro del cual han de encuadrarse (Rafael Calvo Serer, «Una nueva generación española», en *Arbor*, nº 24, 1947, p. 346).

Con todo, y pese a la apuesta de Calvo Serer por el año de 1939,¹¹⁵ otra fecha cargada de significado —en el largo trasfondo polémico que venimos reconstruyendo en este epígrafe— irá revelándose como la ‘generacional’. Fue así el inminente año de 1948 el que abría de ‘generacionar’ a este grupo de historiadores ultracatólicos. El bautismo definitivo le vino en 1949 de manos de Vicens Vives y su reseña publicada en *Destino* al ensayo de Palacio Atard inserto en la Biblioteca del Pensamiento Actual y titulado significativamente *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII* (Madrid, Rialp, 1949). En dicha reseña, el influyente historiador gerundense cataloga a Palacio como «perteneciente a la generación de 1948, la del centenario de la paz de Westfalia y de la Revolución democrática de 1848, los dos polos entre los que se mueve la ideología de la Edad Moderna».¹¹⁶ Ya antes, el propio Palacio Atard había publicado en la misma *Arbor* las síntesis de sus propuestas en «Westfalia ante los españoles de 1648 y de 1948» (*Arbor*, n° 25, enero de 1948, pp. 53-58). En aquel breve artículo, Palacio remarca que «en este año de 1948 la recordación de Westfalia tiene un enorme y decisivo significado» (p. 54) para terminar por repetir lo que el *Genio de España* de Giménez Caballero o el integralismo de Maeztu y Sardinha venían repitiendo desde mucho antes: la terrible decadencia occidental abierta tras el triunfo luterano en Westfalia. Un desastre que en clave nacional siempre era susceptible de relacionarse —como hizo Giménez Caballero— con el otro gran ‘desastre’.

Nos hallamos ante el tercer centenario de los Tratados de Münster y de Osnabrück. Pero el año 1948 nos trae otra conmemoración que complementa muy bien la de Westfalia. Hace exactamente cincuenta años del tratado de París de 1898. Entre esas dos fechas discurren dos siglos y medio de Historia de España llenos de fracasos, vacilaciones y desorientación (...).

¹¹⁵ Otro interesante ‘reverso’ de la propuesta de una «Generación de 1939» por Calvo Serer fue la «Generación de 1940» de la que habló el jesuita José María de Llanos en el primer número de *Alfárez*, también en 1947. El que será años después conocido popularmente como ‘Padre Llanos’ representaba ya, frente a la línea opusdeísta de los de *Arbor*, un sector más abierto y transigente del catolicismo dentro del régimen. Su propuesta, como la de Calvo Serer, partía directamente de la posguerra. Sin embargo, al contrario que Calvo Serer, Llanos aboga por la integración y la pluralidad frente al redentorismo hispánico de aquéllos: «Han pasado siete años desde que quisimos estrenar una patria. Siete años. Exactamente el tiempo que gasta en hacerse una generación universitaria. Es decir, una generación rectora que impondrá sello imborrable al estilo vital de una época. España tiene ya hechos sus primeros hombres de postguerra. (...) Porque estudiar el balance final de nuestros nuevos hombres no va a ser entonar un himno precisamente. Puede que sea algo doloroso, pero nunca será, sin embargo, destructivo. (...) En la generación que llamaremos 1940 ha habido, hay, mejor dicho, buenos valores, *suficientes* para enfrentarnos con cierto *optimismo*, cara a la tormenta de Europa. Precisamente suficientes y precisamente para cierto optimismo nada más. Tan necio como alabar en este caso sin medida, sería denigrar sin justicia. Por esto el actual boceto —no pretende ser más— no agrada a los infelizmente optimistas ni a los agoreros impenitentes» (José María de Llanos, «Balance de una generación», en *Alfárez*, n° 2, 31/03/1947, p. 1).

¹¹⁶ Jaime Vicens Vives, «La España del siglo XVII», *Destino*, n° 616, 28 de mayo de 1949, p. 15.

Haremos bien en volver estos días los ojos sobre la obra que se hizo en Westfalia. Es probable que tengamos que remontarnos más allá de Westfalia si queremos encontrar fórmulas salvadoras para la hora presente. La Vieja España tiene, posiblemente, entre sus ruinas, algunos cimientos muy firmes (Vicente Palacio Atard, «Westfalia ante los españoles de 1648 y de 1948», en *Arbor*, n° 25, enero de 1948, pp. 57-58).

Ante el rápido éxito de aquel marbete improvisado, el propio Vicens Vives dedicará, poco después y en el mismo semanario catalán, todo un artículo a la «Generación del 48», por lo demás muy elogioso.¹¹⁷ Con todo, si traemos a colación este marbete generacional tan íntimamente ligado a nuestra historiografía de posguerra pero sin apenas repercusión en su literatura poética, se debe a su indudable inserción en un debate generacional más amplio en el que inconfundiblemente se incardina. Un debate que, como hemos comprobado, había nacido con el Noventay ocho y que parece necesitar siempre de él. A los hijos, nietos e incluso bisnietos del 98 se sumaban ahora quienes venían a ‘dejar atrás’ definitivamente aquel legado finisecular para volver nada menos que a la España de los Austrias mayores. Así, sobre el afortunado sintagma de Vicens Vives, los propios Pérez Embid y Calvo Serer hicieron suyo el rubicón de 1948 como reacción final antes los sucesivos ‘desastres’ de Westfalia —en su tricentenario—, la Gloriosa —en su ochenta aniversario— y la pérdida de Cuba —en su cincuentenario—.¹¹⁸ Sobre esta idea, que en realidad se remontaba, como ya sabemos, a los ‘noventa y ochos’ de Giménez Caballero y su *Genio de España* —y, más allá, a Ramiro de Maeztu o el propio Menéndez Pelayo—, y que también había sido desarrollado por un falangista de primera hora como Eugenio Montes en 1934,¹¹⁹ los intelectuales de *Arbor* deciden agruparse definitivamente como generación en artículos tan elocuentes como «1648, 1848, 1898, 1948» de Pérez Embid (*Arriba*, 10 de junio de 1949) o «Del 98 a nuestro tiempo. Valor de contraste de una generación» (*Arbor*, n° 37, enero de 1949, pp. 1-34) de Calvo Serer. En él, el autor de *España, sin problema* todavía habla, con todo, de «los hombres que llegan en 1939 a la vida pública española» (p. 1). En aquel «contraste» entre generaciones, Calvo Serer concluye que «cada generación desde su “circunstancia” se ha planteado el problema de España. La nuestra difiere radicalmente de la del 98, porque nosotros tenemos ahora vivo el problema de Europa» (p. 26), añadiendo que «de este modo evitamos los efectos muchas veces

¹¹⁷ Jaime Vicens Vives, «La Generación del 48», *Destino*, n° 641 (19 de noviembre de 1949).

¹¹⁸ A este rosario de fechas añade Vicente Marrero uno no menos significativo: los veinte años de la fundación por Escrivá de Balaguer del *Opus Dei*, allá por 1928 (Marrero, 1962: 459). El espíritu opusdeísta del grupo, en este sentido, es mucho más relevante que la apelación mítica a los sucesos de Westfalia.

¹¹⁹ Véase el artículo de Eugenio Montes «Münster de Westfalia, tumba española» (*Blanco y Negro*, 14/01/1934, pp. 53-56). Aquel trabajo fue uno de los recogidos años después en la antología de José-Carlos Mainer *Falange y literatura* (Barcelona, Labor, 1971).

anárquicos de la crítica de los hombres del 98» (p. 27). Una lectura del tan llevado y traído Noventayocho que estaba en las antípodas de la realizada por Laín Entralgo y su círculo de *Escorial* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, con Rosales, Vivanco, Panero o Riduejo entre sus principales colaboradores. Un antagonismo con la ‘Generación del 48’ que podría ayudarnos igualmente a perfilar mejor, esta vez por contraste, la discutida ‘Generación del 36’.

II.2.2. La fecha incómoda de 1936

Aquella gestación de una «Generación de 1948» entre las élites del sector nacional-católico del régimen nada tiene que ver con la largamente estudiada, comentada y discutida «Generación de 1936». Frente al carácter reducido y dirigido de aquella, el Treintayséis ofrece una formulación transversal y difusa que la ha enfrentado a numerosas negaciones entre sus estudiosos y protagonistas, pero que también ha gozado de rotundos apoyos. Se encuadra así la gestación y discusión sobre el Treintayséis como marca generacional en un debate que implicó a protagonistas y a especialistas tanto en el ‘interior’ como en el exilio. Una transversalidad que, en nuestra opinión, redundará en beneficio —y no en detrimento— de la credibilidad del marbete.

Identificar el primer testimonio de una «Generación de 1936» como tal será siempre difícil, y cualquier indicación provisional. Algunos se rastrean, sin embargo, en publicaciones tan visibles como *Escorial*. En ella, fue Darío Fernández Flórez uno de los primeros en acudir al incipiente marbete en septiembre de 1941. Lo hizo en un largo artículo en que replica, en clave falangista, el cuento *None of that* de D. H. Lawrence, escrito en 1928.¹²⁰ El texto de Lawrence había llegado a sus manos en calidad de cesor del franquismo, previa solicitud para su publicación en español del editor catalán José Janés. El novelista vallisoletano, por su parte, no dudó en desaconsejar su publicación —«Un baboso cuento de Lawrence», sentenció— a la vista de su tono descreído, su contenido ‘decadente’ y su trasfondo freudiano. En cambio, Fernández Flórez se erige a sí mismo y a su «generación» como antídoto para tales desmanes en el artículo escrito para *Escorial*, todo ello tras denostar los excesos narrativos del británico. Se entrega de paso a un encomio de la mejor tradición ficcional española —el *Libro de Buen Amor*, la *Celestina*, el *Quijote*—, entendida aquí como esencia nacional frente a lo ‘extranjero’, y reparte sus ataques entre

¹²⁰ El cuento fue publicado por primera vez en D. H. Lawrence, *The woman who rode away* (Melbourne, Heinemann, 1928).

Montaigne, Proust o Joyce, además del propio Lawrence y otros tantos. Aboga al cabo por una novela nuevamente centrada en la acción, frente a lo que entiende como excesos de la introspección y el subconsciente. Tal sería, para el autor de *Lola, espejo oscuro*, la principal misión de la «generación de 1936» a la que él mismo pertenecería.

Toda generación se anuncia por una serie de individualidades que, sometidas a una semejante tensión y angustia del ánimo, es decir, a una análoga presión de la circunstancia sobre el ser, permiten trazar la isóbara que vale la generación. (...)

Nosotros, quiérase o no, somos la generación de 1936. Quiérase o no, somos y sólo podemos ser una generación ensangrentada, una generación llama, no una generación humo, ni una generación rescoldo. Ni vamos a ser, ni hemos sido; estamos siendo. Quien gruña o llore, quien duerma u olvide, pierde el tiempo, pues aun gruñendo o llorando, aun dormido u olvidando, tendrá que caminar conducido hacia adelante a lo largo de un sendero erizado de espinas, aun más espinas por incomprendidas. Más aconsejable resulta, pues, velar. (...)

Ya no cabe producir por producir. Ni, por lo mismo, un pensar por pensar; ni un hacer por hacer. Nuestra generación es una generación saeta: apunta, es decir, tiene punto y dirección; hiere, para avanzar. (...)

Por ello, ante el palpar tenso del fenómeno literario, nos sentimos alejados ya de tantas posturas que se nos muestran incomprensibles. Y ahitos de todo primor que sólo es primor, sin rumbo, del estilo.

Una tremenda urgencia nos inquieta. ¿Cómo vamos a distraer el ánimo en su propio regalo si esta contención en el vuelo no nos vale suspensión, sino muerte! Sólo el sentirnos ir hacia nuestro destino nos descansa (Darío Fernández Flórez, «De eso, nada», en *Escorial*, nº 11, septiembre de 1941, pp. 426-427).

La propuesta de Fernández Flórez, planteada desde y para la novela,¹²¹ adelanta en buena manera, sin embargo, la propuesta que Pedro de Lorenzo pergeñará para la poesía menos de dos años después. No en vano, y pese a este y otros posibles precedentes, se suele atribuir al extremeño el primer ‘lanzamiento’ relevante del sintagma en un artículo publicado en febrero de 1943 en el diario *Arriba* (García de la Concha, 1973: 79). El primero con plena conciencia generacional. De

¹²¹ «Cada generación posee su estilo, que es el estilo de su actitud. Y su habla y dicción, naturalmente. La generación a quien nosotros hemos todavía pisado la desplumada cola, se expresaba en adverbios y mediante una típica adjetivación. (...) Hacia el año veinte, adverbios y adjetivos alcanzaron un curioso cenit, extraña mezcla, ingenua y decadente, de algo así como romanticismo freudiano. Nosotros somos más duros. Hemos perdido, de pronto, esa intención de hacerse ver, para verse, que regía a los hombres de las primeras décadas del siglo. (...) Vivimos una coyuntura que nos quiebra y repone simultáneamente, pues no nos es dado el caer exangües en ningún desvío marginal» (*Escorial*, nº 11, septiembre de 1941, p. 428).

hecho, las ‘ansias de generación’ de Pedro de Lorenzo —de «ansias de creación» habló Gerardo Diego al hilo del extremeño— venían de atrás. Poco antes de la guerra, un jovencísimo y todavía ‘provinciano’ De Lorenzo ya dio muestras de su afán programático en la revista placentina *Ortvs*, acudiendo todavía al signo de un «Grupo del 35» que oponía al «Grupo del 29» de los novelistas Emiliano Ramírez Ángel y Andrés González Blanco (Rivero Machina, 2014a). Como hecho generacional, De Lorenzo acudía entonces, confusamente, a la Gran Guerra; serían los nacidos durante aquellos años de conflicto europeo —el cacereño nació en 1917— quienes encarnarían el nuevo espíritu:

este renacer, acusa reciamente el perfil de una nueva generación que, engendrada en horas de fatalismo catastrófico y de destrucción y aniquilamiento de la Gran Guerra, se coloca ante sí, postrada de anhelos de sustantividad (...) el grupo del 35, lejos de la tendencia maquinista de la época (disciplinada a no disciplinarse) camina ausente de rudeza, y ausente también de sensiblería. Semejante equilibrio dá la fórmula de la sensibilidad (Pedro de Lorenzo, «Ecuación estética actual», en *Ortvs*, nº 4, 15 de enero de 1936, pp. 14).

No obstante, después de nuestra propia guerra, el autor de tal artículo había prosperado no solo como abogado y periodista en el nuevo régimen surgido tras la contienda, sino como una de las personalidades de la literatura joven más influyentes del país (Rivero Machina, 2014c). No en vano, en 1941 fue llamado como profesor de la Escuela Oficial de Periodismo en Madrid, sumándosele muy pronto otros cargos de neta influencia cultural como la dirección de *El Diario Vasco* en 1942 —en 1946 será director de *La Voz de Castilla*— así como la colaboración en publicaciones culturales de primera línea como *Juventud* y el suplemento *Sí* del diario *Arriba*, para el que confeccionó una antología de jóvenes y no tan jóvenes poetas (nº 16, 19/04/1942). Una labor de proselitismo literario que culminará con el lanzamiento, el mismo año de 1943, de la revista *Garcilaso*, de la que fue cofundador (Martínez Cachero, 2005). En este contexto, y apenas tres meses antes de la salida del primer número de *Garcilaso*, De Lorenzo publica su manifiesto «La creación como patriotismo» en el diario *Arriba* (14/02/1943, p. 5). En él encontramos el entusiasmo de quien ha ganado una guerra con los suyos y se siente capaz de engendrar un nuevo país —«esto hemos sido: creadores de Historia, de Patria; y esto hemos engendrado: hijos. ¿Qué juventud se realizó más pronta y fecundamente en la fluencia del amor?» (p. 5)—, y, por ello, se siente con la capacidad de instaurar un nuevo tiempo dialéctico y moral. En este sentido, su actitud es semejante a la que desarrollará Calvo Serer en 1947. Como en las tesis del opusdeísta, para el escritor extremeño había también que partir de cero, dejando atrás los ‘errores’ del pasado encarnados por el Noventayocho. Sin embargo, en De Lorenzo es inequívocamente el comienzo y desarrollo de la Guerra Civil el acontecimiento fecundador.

¡Basta ya de crítica! La crítica ha sido rebasada y a tiro limpio: que si la fuerza no es razón, tampoco la razón excluye ni —lo que fuese locura— agota el reino de la espiritualidad. No más crítica, no más análisis, no más disgregaciones. Al 98, que —como se nos ha dicho— trajo de lema nacional «la crítica», hay que oponerle esta consigna heráldica de nuestro mensaje: «la creación como patriotismo» (Pedro de Lorenzo, «La creación como patriotismo», en *Arriba*, 14 de febrero de 1943, p. 5).

El prurito que definía aquella primera propuesta se presentaba así abiertamente rupturista frente a la literatura anterior —simbolizada de nuevo, cómo no, por el Noventayocho— y muy apegada, por ello, a los entusiasmos de la ‘nueva España’ franquista. Para este nuevo país De Lorenzo nombra a novelistas como Camilo José Cela y Pedro Álvarez, así como a una serie de «tantos poetas inéditos, sin acceso a ediciones y revistas porque vienen a liquidar el virtuosismo de las últimas promociones, pagadas de técnica» (p. 5). Con semejante renuncia al espíritu crítico del Noventayocho y al ‘virtuosismo’ de vanguardistas y puristas en la lírica, quedaban claras las intenciones de Pedro de Lorenzo de hacer tábula rasa en aras de «un canto hirviente de sensibilidad, de ritmo interior, de jugoso arrebato» (p. 5). Quedaba claro, por todo ello, que para aquella ‘nueva España’ se hacía precisa una ‘nueva literatura’ que dejara atrás todo lo anterior.

Solo y sin más vistas al pasado pongo desde hoy mi entraña en el fuego de la creación. Yo estoy seguro de que me acompañaréis. Por mí, no; por vosotros, tampoco; por otra cosa mística, siendo real y verdadera, que se llama generación, y que trae ya marcado su norte inevitable: la grandeza creciente, áspera, dura y fecunda de España (Pedro de Lorenzo, «La creación como patriotismo», en *Arriba*, 14 de febrero de 1943, p. 5).

En esta idea de ruptura insistirá De Lorenzo poco después en la definitiva formulación de otro marbete, que se tornará más restringido, para aquella misma «Juventud creadora», bajo la cual presentaba «un panorama poético nacido al calor de la nueva España» (p. 8):

baste saber que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes y que su ademán polémico tiende no tanto a la querrela estéril contra viejos modos como a la creación de una conciencia sensible colectiva, que salve nuestro espíritu en esta hora de crisis mundial (Pedro de Lorenzo, «Juventud Creadora. Una poética, una Política, un Estado», en *El Español*, nº 25, 17 de abril de 1943, p. 8).

Aquella ruptura ‘generacional’ propuesta por De Lorenzo definía pues una nueva promoción literaria claramente ligada al ‘Alzamiento’ y por ello llamada a hacer tábula rasa con el ámbito cultural de la Segunda República. Se definía con ello, en suma, una ‘Generación del 36’ al servicio del nuevo régimen, que negaba lo

anterior apelando al valor de la juventud como motor de regeneración. El de Pedro de Lorenzo era, al fin y al cabo, un manifiesto generacional de manual, en una actitud rupturista y mesiánica —paradójicamente tan propia de cualquiera de los ‘ismos’ que ahora se repudiaba— que chocaba directamente, por cierto, con las posturas continuistas del ‘grupo *Escorial*’.¹²²

Pero pese a su entusiasmo, el manifiesto del autor de *La quinta Soledad* se topó muy pronto con reparos como los que desgrana Gerardo Diego en «Ansias de creación», en la madrileña *Hoja del Lunes* (nº 206, 01/03/1943, p. 1). En su artículo, Diego sabe dosificar con elegancia no pocos reproches al bravo cacereño, seguramente algo molesto con aquella convocatoria de Pedro de Lorenzo a «liquidar el virtuosismo de las últimas promociones, pagadas de técnica» (*Arriba*, 14/02/1943, p. 5). Por ello, el poeta cántabro afea al joven periodista no solo aquella potestad para juzgar la poesía pasada —pese a haberse definido bajo el signo de la «anticrítica»—, sino también la que aún no se ha publicado o ni tan siquiera se ha escrito.

Es prematuro todavía definir los límites de esta última hornada de poetas y escritores, puesto que en su mayor parte se halla aún inédita, y si, según su vocero, es peligroso y estéril encerrarse en la crítica del pasado, resulta poco menos que inverosímil amén de infructuoso y arriesgado, atreverse a la crítica del porvenir. Pero bueno es que ellos nos vayan declarando sus intenciones. Estas son, en parte al menos, contrarias, como biológicamente era de esperar, a las de las “promociones” anteriores. (...) ¿Hasta dónde alcanza hacia atrás esa crestería de oleaje sobre la playa? El virtuosismo a que se alude, ¿conviene a todos o a los más significados de diez, veinte, treinta años atrás? (Gerardo Diego, «Ansias de creación», en *Hoja del lunes*, 1 de marzo de 1943, p. 1).

Añade Diego otra precisión sumamente interesante, por cuanto se desmarca con su propio modelo de interpretación generacional. Un modelo generacional diseñado en una triple jerarquía: la ‘generación’ —reconocible cada treinta años—, la ‘promoción’ —dada «cada diez o quince» años— y la ‘quinta’ —que, como en el ámbito militar, se daría cada año—. Un modelo que, en todo caso, implica cierta fe en la realidad generacional.

El caso es que, por otra parte, la palabra promociones es inevitable y justa, mucho más exacta que la de generación, cuando esta última quiere aplicarse a toda nueva quinta que irrumpe en la vida. Hay una quinta, un reemplazo cada año, una promoción cada diez o quince años, una generación cada treinta. Para

¹²² Paradójicamente, sin embargo, parte de la crítica posterior que ha recogido esta noción rupturista y ‘de régimen’ de la ‘Generación del 36’ propuesta por De Lorenzo incluye sin matices a los Rosales, Ridruejo y compañía —en virtud de su también estrecha identificación con la dictadura— entre los representantes paradigmáticos de dicha ruptura.

hacer generación hay que generar, engendrar, y de padres a hijos hay una distancia media de treinta años. Lo mismo en la generación biológica que en la literaria y artística. La duración media de una carrera de escritor es ésa: treinta años (Gerardo Diego, «Ansias de creación», en *Hoja del lunes*, 1 de marzo de 1943, p. 1).

Establecido así por Diego el patrón de treinta años, y reconocido el ‘hecho generacional’ peterseniano como la referencia más válida,¹²³ arroja curiosas conclusiones sobre el esquema cronológico subsiguiente al Noventayocho.

Partiendo, por ejemplo, del 98, lo que ya parece inevitable, es evidente que hasta la fecha inmediata a 1928 no puede surgir otra auténtica generación. ¿Cuál adoptaremos o adoptarán nuestros hijos? ¿1923, 1927, 1931? Porque 1936, que sería la más gloriosa e importante, está ya demasiado lejos, a treinta y ocho años de distancia. Dejémosla vaga y provisionalmente en “generación de la Dictadura” y convengamos en que en ella estamos todavía y en que hay que tener un poco de paciencia para esperar a que dentro de unos quince años se defina una nueva generación (Gerardo Diego, «Ansias de creación», en *Hoja del lunes*, 1 de marzo de 1943, p. 1).

Por pura metodología, y partiendo de manera «inevitable» del Noventayocho, Diego niega así a Pedro de Lorenzo la elección de la fecha de 1936 como hito generacional desde un procedimiento interesante también por lo que a la todavía inconclusa gestación del Veintisiete se refiere. El autor de *Manual de espumas* le recuerda al joven aspirante, de paso, que es su propia generación —la de Diego— la que goza del predominio literario en España desde los tiempos de Miguel Primo de Rivera, más allá de la innegable trascendencia histórica de la Segunda República y la reciente guerra, y que tanto De Lorenzo como los de su ‘quinta’ han de saber incorporarse a ella en calidad de ‘promoción’ última.

Su toque de atención se cierra, por último, con una llamada a la calma frente a tales ‘ansias’ de generación y hace suyo el emblema de la ‘creación’ como único camino posible para el correcto ejercicio literario.

En fin, lo importante es producir, crear. Y no preocuparse demasiado de paradigmas y esquemas cronológicos. Siempre resultará que hay seres anacrónicos que escapan a todas las redes temporales y son la desesperación de los honrados profesores y de los metódicos críticos. Hagamos grandes e inspirados poemas, geniales novelas, soberbias piezas de teatro. Y ya nos lo

¹²³ «Cada nueva quinta se siente, como es justo y bueno, el centro del mundo, y le es lícito trazar sus meridianos y paralelos desde casa y pensar en las generaciones relativas desde su entrada en la vida adulta, que para ella es tan firme e inamovible como una verdadera era. Pero así no nos entenderíamos nunca, y sobre ese concepto relativo de la generación termina por imponerse otro, objetivo, en torno a simbólicas fechas históricas o literarias» (*Hoja del lunes*, 01/03/1943, p. 1).

dirán de misas (Gerardo Diego, «Ansias de creación», en *Hoja del lunes*, 1 de marzo de 1943, p. 1).

A las observaciones de Diego, quien por lo demás mantendrá muy pronto una estrechísima colaboración con el círculo de García Nieto y De Lorenzo, el extremeño responde poco después en el semanario *Juventud* con una «Carta a Gerardo Diego. Generaciones y promociones» (nº 49, 25/03/1943, p. 2) y la continuación de dicha epístola en «Una fecha para nuestra generación: 1936» (nº 51, 08/04/1943, p. 2). En la primera de las cartas, el extremeño hace hábilmente suyo el modelo generacional propuesto por Diego para situar precisamente en 1936 el partaguas que separaría a ambos –a Diego y De Lorenzo– en dos generaciones distintas: una ‘Generación del 98’ en la que el santanderino se incluiría como miembro de la tercera promoción; y una ‘Generación del 36’ en la que los nacidos con Pedro de Lorenzo conformarían su promoción central.

Vamos a partir de los hombres del 70, más comúnmente conocidos por el “noventa y ocho”.

Usted mismo lo ha dicho, Gerardo Diego: la medida trascendente del ser es su treinten[a]; treinta años la valoración histórica de la edad: una generación cada treinta años, formada por tres promociones o décadas. Veamos como se integra la del 98 para ascender hasta la de nuestros días. (...)

Promoción primavera. Sus componentes han nacido alrededor de 1870. Se agrupan bajo un lema: “La crítica como patriotismo” (...). Azorín (1874); Baroja (1872); Unamuno (1864); Maeztu (1875); Benavente (1866). (...)

Promoción segunda del 98. Eje temporal; 1880. Lema: “La cultura como patriotismo” (...). Intelectuales: Ortega y Gasset (nacido en 1883); Pérez de Ayala (1881); Gabriel Miró (1879); Marañón (1887); D’Ors (1882). (...)

Promoción tercera. Años de 1890 a 1900. Lema: “La técnica como patriotismo”. Bifurcación política en dos sectores: el de la democracia cristiana y la comunista de Lenin (...). Ramón Gómez de la Serna (nacido en 1891); Antonio Espina (1894); el grupo de los neocatólicos: Jarnés (1888); Bergamín; Vela.

En poesía tendríamos: Promoción primera: A. Machado (1875); segunda: Juan Ramón Jiménez (1881); tercera: Usted, Gerardo Diego (1896), Pedro Salinas (92), Jorge Guillén (93), García Lorca y Dámaso Alonso (98) (Pedro de Lorenzo, «Carta a Gerardo Diego. Generaciones y promociones», en *Juventud*, 25 de marzo de 1943, p. 2).

Repitiendo el esquema, en la segunda epístola el fundador de *Garcilaso* aplica el mismo sistema tripartito a la ‘nueva’ generación, consiguiendo con ello una filiación con los propios fundadores de Falange entendidos ahora como ‘fundadores’ también del nuevo tiempo generacional, tiempo en el que su tercera promoción – «entre trece y veintidós años de edad»– aún no se habría revelado.

Nuestra generación tiene ya una fecha apelativa, ganada por el destino cósmico y cuya cifra resulta vano eludir. ¿Puede intentrarse trazar con acierto el paradigma generacional del “Treinta y seis”?

Promoción primera. O de los Fundadores. Sus componentes nacen de 1901 a 1910. El lema común que traen alza, al fin, sobre una pirámide de fracasos, este signo netamente positivo: “La revolución nacional”. (...) Su libro genesíaco es “Genio de España”, con el que Ernesto Giménez Caballero, nacido a caballo de los dos siglos, cae de lado del tiempo joven y se sincroniza felizmente a nosotros. (...) Sus figuras electas y determinantes, de acusado acento literario, visten nombres hartos conocidos: José Antonio Primo de Rivera (nacido en 1903), Ledesma Ramos (1905), Alfaro y Juan Aparicio (1906), Emiliano Aguado...

Promoción segunda del 36. Eje temporal: 1911 a 1920. Lema que nos agrupa: “La Creación como patriotismo”. Hombres: Pedro Álvarez, Camilo José Cela (1916), Rafael García Serrano (1917), Eugenio Serrano (1919). Claves para una futura interpretación: Renacimiento de la novela, nueva poesía, humanización de tema y caracteres, estilo arrebatadamente vital, prosa caliente y segura.

En el verso tendremos: Promoción primera del 36: Vivanco (1907); los Panero (8-9), Luis Rosales (10). Promoción segunda: Federico Muelas (1911), Ridruejo, Azcoaga y José Luis Cano (1912), José García Nieto (14), Jesús Juan Garcés (17) (Pedro de Lorenzo, «Una fecha para nuestra generación: 1936», en *Juventud*, 8 de abril de 1943, p. 2).

En lo relativo a la nómina de poetas, De Lorenzo deja entrever cierta divisoria entre un ‘grupo Rosales’ vinculado a una primera promoción que ya había logrado publicar sus primeros libros antes de la guerra; y una ‘Juventud Creadora’ prácticamente inédita hasta el estallido de la guerra, en la que ‘cae’, sin embargo, Dionisio Ridruejo. Por otra parte, la elección de 1936 como año generacional quedaría así, para el extremeño, absolutamente fuera de toda duda; como lo estaría la distancia entre el Noventayocho —así como lo que Diego llama ‘generación de la Dictadura’— y la ‘nueva’ generación.

La fecha decisoria y definidora de nuestra generación no entraña en mi ver gran problema. “Nueva” generación, “nueva” España, “nuevo” modo de ser y de sentir, “nuevo” estilo, son términos que, con un mismo denominador, irrumpen triunfalmente en julio de 1936. Si el 98 pudo congregarse en su torno a hombres nacidos en el 70, en el 80 y el 90, bien cabe que año tan acusadamente histórico cual el reciente de 1936, aúne en derredor de sí a las promociones de la Nueva generación. La época de la Dictadura, a que en su artículo alude, no nos dice nada; ese era el momento de ustedes; y lo frustraron (Pedro de Lorenzo, «Una fecha para nuestra generación: 1936», en *Juventud*, 8 de abril de 1943, p. 2).

Negado el interés de lo que después se llamará el Veintisiete, el esquema de Pedro de Lorenzo acudía, por el contrario, al numen de José Antonio, al igual que hiciera Laín, pero a diferencia del médico aragonés De Lorenzo renuncia explícitamente a cualquier filiación con todo pasado que no partiera del falangismo de los años treinta, incluido el omnipresente Noventay ocho –al igual que hará Calvo Serer y los historiadores del 48–. De hecho, aquella propuesta generacional casaba en ciertos aspectos con la percepción de sí mismos imperante entre los círculos ultracatólicos del ‘grupo *Arbor*’, salvados ciertos matices. No muy diferente, en este sentido, era la «quinta del 36» evocada por Álvaro d’Ors en «Tres temas de la guerra antigua» (*Arbor*, nº 20, 3 de abril de 1947, pp. 155-202).¹²⁴ En el caso de D’Ors, el sesgo militar que la propia palabra «quinta» conlleva se encuentra subrayado desde el principio. El colaborador de *Arbor* se presenta a sí mismo y a los suyos, de esta manera, como una generación ‘llamada a filas’ por los acontecimientos ‘espléndidos’ y ‘grandiosos’ de 1936.

No tenemos la culpa de ser de la quinta del 36. Es decir, de aquella generación, uncida al signo de Marte, que vio la primera luz cuando la guerra ardía por los campos de Europa; que nació a la vida operante en la coyuntura espléndida de una lucha como la española; que contempló después la guerra total y mundial más grandiosa que los siglos han visto, y se halla todavía ante la incógnita terrible de una apocalíptica conflagración.

No tenemos la culpa, pues, de que los temas de la Guerra y de la Paz ocupen en nuestro pensamiento un lugar preferente, ni de que nuestras reflexiones históricas se proyecten en una dimensión de inevitable actualidad (Álvaro d’Ors, «Tres temas de la guerra antigua», en *Arbor*, nº 20, marzo-abril de 1947, p. 155).

En todo caso, como señalará muchos años después Guillermo Carnero en *Las armas abisinias*, con la formulación generacional de Pedro de Lorenzo, para la que ‘todo’ empezaba –también en poesía– el 18 de julio de 1936,

estamos ante un intento de captar políticamente el presente y el futuro cultural de España; esa generación del 36 no es más que una pléyade de intelectuales que Pedro de Lorenzo entiende afectos al Régimen, presididos por el patriarca del fascismo español y los fundadores de Falange Española. Por lo tanto, la primera definición de la generación del 36 es una operación política, y también va a serlo la segunda, debida a Homero Serís (Guillermo Carnero, *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 240).

¹²⁴ El texto, según se explica en una nota al pie, recogía la intervención del propio Álvaro d’Ors en tres conferencias pronunciadas sucesivamente en las universidades de Coímbra, Vigo y Oviedo en la primavera y verano de 1945 y enmarcadas en el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Ciertamente, apenas año y medio después¹²⁵ del ‘lanzamiento’ de aquella ‘Generación del 36’ por el autor de *Tu dulce cuerpo pensado*, el profesor de la universidad norteamericana de Syracuse Homero Serís –un granadino en el exilio que había ejercido como secretario de la *Revista de Filología Española* y contaba a Menéndez Pidal o Morel-Fatio entre sus principales maestros– articulará de manera completamente autónoma su propia ‘Generación del 36’. De hecho, como señala Carnero, su propuesta no podría estar más enfrentada en lo ideológico, y también en lo metodológico, a la del cacereño. De esta manera, en «The Spanish generation of 1936» (*Books Abroad*, n° 19, 1945, pp. 336-340), el filólogo andaluz construye una nómina generacional que se circunscribe a todos aquellos escritores no maduros pero ya prominentes en 1936 que se alinearon contra el franquismo, con figuras tan emblemáticas y distantes en edad como las de León Felipe y Miguel Hernández para el exilio y el ‘interior’ respectivamente. Su propuesta obtendrá una gran difusión –aunque no muchos ecos– en el ámbito del hispanismo internacional, lo que llevó a la publicación de una separata con la versión en castellano –con «algunos datos añadidos» (p. 1)– en *La generación española de 1936* (Nueva York, Syracuse, 1946).¹²⁶

Con respecto a la propia propuesta de Serís merecen ser destacados varios aspectos. En primer lugar, parte –como viene siendo habitual– del siempre citado Noventayocho para establecer con absoluta rotundidad el ‘hecho generacional’ del marbete propuesto.

Así como una guerra fué la causa y el antecedente de la cristalización en España de la llamada Generación de 1898, así también otra guerra ha originado una nueva generación literaria que yo denominaría de 1936. En efecto, en este año nefasto estalló la guerra de España mal calificada de *civil*, ya que fué una verdadera guerra de *invasión* de moros, italianos y alemanes. No se puede desligar la historia política de la literaria al hablar de estas generaciones. Esta vez, en 1936, el ideal que unía a los literatos jóvenes españoles era el antifascismo (Homero Serís, *La generación española de 1936*, Nueva York, Syracuse, 1946, p. 1).

La construcción desde un solo acontecimiento axial, la Guerra Civil, es por lo tanto patente.¹²⁷ Más allá, la identificación con la causa republicana es absoluta y,

¹²⁵ Serís firma su artículo en «julio de 1944» (p. 6).

¹²⁶ Citaremos desde la versión castellana a través de la separata perteneciente a Alonso Zamora Vicente y conservada en la biblioteca homónima.

¹²⁷ Para la elección del año de 1936 Serís saca a colación una interesante cita de Alberti en la que afirmó que «la fecha que realmente da plenitud de voz a una literatura y a una poesía por la Libertad es la del 18 de Julio [de 1936]», en *El poeta en la España de 1931* (Buenos Aires, Patronato Hispano-argentino de Cultura, 1942), p. 34.

en esa suerte de paralelismo con el Noventayocho, donde antes se hablaba de ‘regeneracionismo’ ahora se habla de ‘antifascismo’.

Todos ellos, con contadísimas excepciones, pertenecían a la “Alianza de Intelectuales Antifascistas”, que celebraba sus sesiones todas las noches en Madrid (...). Reuniones inolvidables que presidía el director de la “Alianza”, José Bergamín, asistido de Rafael Alberti, como secretario. Varios de sus miembros empuñaron el fusil y acudieron a las trincheras en defensa de la capital sitiada pagando con su vida su heroísmo (Homero Serís, *La generación española de 1936*, Nueva York, Syracuse, 1946, pp. 1-2).

La nómina de autores es otro aspecto que merece ser subrayado, sobre todo si tenemos en cuenta que muy pocas veces la crítica posterior ha explicado que en la propuesta de Serís los poetas del Veintisiete y del Treintayséis aparecen —al igual que hará Laín Entralgo en su formulación de los ‘nietos del 98’— como una sola generación.

Los principales literatos que constituyen, a mi entender, la generación de 1936, son los siguientes. *Poetas*: Federico García Lorca (1899-1936), Miguel Hernández (1912-1942), Rafael Alberti (1902), Juan José Domenchina (1898), León Felipe (1884), José Moreno Villa (1887), Antonio Espina (1893), Emilio Prados (1899), Vicente Aleixandre (1900), Manuel Altolaguirre (1903), Luis Cernuda (1904), José María Quiroga Pla (1900?), Pedro Salinas (1892), Jorge Guillén (1893), Dámaso Alonso (1898), y las poetisas Ernestina de Champourcín (1905) y Concha Méndez (1901). *Novelistas*: Benjamín Jarnés (1888) y Ramón Sender (1902). *Dramaturgos*: Jacinto Grau (1877) y Alejandro Casona (1903). *Y ensayistas*: José Bergamín (1895), Guillermo de Torre (1900) y María Zambrano (Homero Serís, *La generación española de 1936*, pp. 3-4).

Una ‘fusión’ o ‘confusión’ —desde la óptica actual— de ambas generaciones que en realidad no era sino la formulación de una ‘Generación de 1936’ a partir de lo que hoy conocemos como ‘Generación de 1927’ —recordemos que la definitiva consolidación del marbete vendría con el artículo de Dámaso Alonso de 1948, cuatro años después de la propuesta de Serís—, añadiendo a esta autores mayores, como Jacinto Grau y León Felipe, y menores, como el caso señero de Miguel Hernández. Los posibles reparos ante tal construcción son obvios. Por ello, Serís acude a «los “elementos constitutivos” requeridos por Petersen» —a quien lee desde Salinas— para defender su propuesta: proximidad de nacimiento —aunque reconoce las excepciones mencionadas—; la homogeneidad de educación —asegura la formación universitaria de todos sus miembros, pese a casos como el de Hernández, que no explica—; las relaciones personales de amistad —relaciones que para Serís se

fortalecerían precisamente durante la guerra y el exilio—;¹²⁸ un caudillaje que atribuye a Bergamín en calidad de presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas; un supuesto lenguaje común —«un lenguaje nuevo, con relación al anterior a 1936» que para Serís se define por ser «un lenguaje claro y preciso (...) de buena cepa española, reverdecido de la mejor tradición castellana» (p. 6)—; el «anquilosamiento o parálisis de la generación anterior», que para Serís es la 1898 —fundiendo así a los de Ortega con los de Maetzu, ‘condenados’ para Serís por su identificación con el bando franquista—; y sobre todo, como venimos subrayando, el determinante ‘hecho generacional’ encarnado por la Guerra Civil española.

Aquella propuesta generacional de Serís fue rápidamente negada —como era ya costumbre— por alguno de los aludidos. Así lo hizo Guillermo de Torre en «El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936», en el quincenario bonaerense *Cabalgata* (nº 1, 01/10/1946, pp. 1 y 8-9). Cuestiona allí la elección de la guerra como elemento de cohesión merced a su carácter «extraliterario». Crítica, además, la laxitud cronológica que había llevado a aunar a León Felipe con Miguel Hernández, mediando entre ellos casi un cuarto de siglo. Guillermo de Torre se convertía así, como veremos más adelante, en uno de principales detractores del marbete. La construcción crítica de Serís, sin embargo, sí fue del agrado de otro posible ‘implicado’ como José Herrera Petere, quien responde a De Torre precisamente en la misma *Cabalgata* quince días después. Herrera Petere insiste, con Serís, en la Guerra Civil española —«preferiría llamarle “de la guerra”»— como elemento aglutinador y nominador. Relaciona de manera explícita el escritor guadalajareño, además, aquella ‘Generación de 1936’ con la ‘rehumanización’ del hecho y el oficio literarios.

Pues sí, querido amigo; con perdón tuyo afirmo que existe la generación de 1936 —yo preferiría llamarle “de la guerra”— y afirmo que existe y además que es la única actualmente viva, como tal generación.

Desde *ayer* han pasado muchas cosas en los destierros y aun dentro mismo de España y ya “no son todos Juan Ramones los que cantan —ni Villalones”. ¡Oh, no! Ni siquiera “Altolaguirres de plata que tocan al alba”; ni siquiera a “Emilio Prados de oro”. Desde aquellos dorados y “deshumanizados” días en que los hijos de familia nos reuníamos y se reunían en los cafés —de la Bolsa, por ejemplo— a beber cocacola, sin sospechar lo que se ocultaba detrás de las burbujas, ha llovido mucho —a veces, sangre—, y la tierra, como es natural, no ha tenido más remedio que florecer o arder.

¹²⁸ «Entre los de la del 36 ha sido muy estrecha, no sólo en su momento germinal y de máxima actividad, durante la guerra, sino con posterioridad en el destierro» (p. 4). Los casos de García Lorca, asesinado al comienzo de la guerra, o de Alexandre y Alonso, que permanecieron en España, son difícilmente ajustables a tal definición.

Ha sido difícil, el parto. Lo es todavía. Pero de ningún modo se trata del parto de los montes. Quizá el cordón umbilical exista aún, en ciertos casos; pero en nosotros ha sido cortado mucho más pronta y limpiamente que en ocasiones anteriores. Más no se trata ahora de cordones o no cordones, no se trata de uniones ni de separaciones sino de registrar y bautizar la nueva vida que naturalmente no la trajo de París la cigüeña sino que, en mayor grado que otras, es hija de España, del amor y del dolor, odios y miserias, sangre y humores cálida y orgullosamente humanos. (...)

Amigo Guillermo de Torre, crítico, quizás el más certero de una época y de unos escritores: la guerra de España no es un fenómeno extraliterario. ¡Qué va a ser! No es tampoco un “pretexto”, sino un texto perfectamente encauzado, justificado y sentido para los que fuimos textos fautores [sic] o víctimas de ella, para tantos y tantos anónimos que se crecieron y se multiplicaron. No, Guillermo de Torre. En esto no estoy conforme contigo, ni yo ni otros. Me bajo de tu caballo y continúo a pie, aunque sea solo por la llanura y por tu llanura española, hambriento, sediento, acosado de mastines y de lobos, aporreado de vizcaínos, ignorado de yangüeses y burlado y despreciado de aristócratas y demás “cultos” señoritos objetivos.

Pero yo sé que no eres de éstos. Pongámonos de acuerdo. Tomemos entre los dos, la brida. Porque ni tú ni yo entendemos por guerra el deporte mussolinesco-marinetino de disparar ametralladoras sin ton ni son, como quien juega de artificio cohetes o buscapiés mortales; sino algo —oblación— profundamente moral, humano y por lo tanto vital, literario. Eso es, al menos, la guerra que nosotros hicimos y que hacemos, que perdimos y que ganaremos, hasta sus últimas consecuencias, no “cismáticas” ni “escisorias”, sino unificadoras y universales. Puedes estar literariamente seguro de ello (José Herrera Petere, «En torno a la “supuesta” generación española de 1936», en *Cabalgata. Quincenario popular*, n° 2, 15 de octubre de 1946, pp. 1-2).

Arguye Herrera Petere, además, el valor que para ‘reagrupar’ y cohesionar a toda la literatura española del exilio tenía la debatida construcción.

Tú admites que en América, por ejemplo (y no sólo en América), “se han afianzado y aun llegado a su plenitud con obras considerables muchos valores nuevos que en España sólo despuntaban”. Supongo entonces que niegas la existencia de la generación de la guerra por la “extraliteralidad” del fenómeno que la originó y porque piensas que, negando con tus propias palabras, no existe “un conglomerado de espíritus que en un momento dado, en el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unas cosas con auténtico ardimiento juvenil”, ni “una ruptura y una inauguración” al mismo tiempo ni “una coincidencia singular en las mismas filias y fobias”. (...)

Con respecto al “conglomerado de espíritus” y al sentirnos “unánimes en nuestro alborear”, poco he de decir. La unidad de los que formamos la nueva generación es más que de espíritus; es de espíritus y de cuerpos, de experiencias, de vidas y de muertes. Y no confundan una causa literaria con

una “extraliteraria”, pues para nosotros la literatura es todo y somos lo que somos, y nos unimos como nos unimos, en virtud de nuestra condición primera de poetas y escritores. En cuanto al “ardimiento juvenil”, creo resulta demasiado evidente y pido perdón por ello.

Finalmente, he aquí unas cuantas “afirmaciones” y “negaciones”, unas cuantas “filias” y “fobias”; espero que mis compañeros de generación, no tendrán que ponerles reparos fundamentales.

Para nosotros, “clara y expresamente”, la literatura no es cola de pavo real ni mercancía, el arte tiene un fin y una causa; el escribir no es profesión sino vocación, servicio. (...) En suma: nosotros elevamos la moral a categoría estética o la estética a categoría moral. Sabemos que este modo de entender la literatura no es nada nuevo, sino por el contrario muy antiguo, tradicional en España, podríamos decir, y estamos orgullosos de ello. Creemos que lo nuevo ayer y lo viejo hoy, es la actitud contraria: la *élite*, la frivolidad; el estufismo equívoco, el snobismo extranjerizante, el “preciosismo”, el “álgebra superior de las metáforas” y el inferior y pueril sumar en cuanto a pensamiento, sentimiento, emoción y moral (José Herrera Petere, «En torno a la “supuesta” generación española de 1936», en *Cabalgata. Quincenario popular*, nº 2, 15 de octubre de 1946, p. 2).

La formulación del autor de *Cumbres de Extremadura*, ahonda además en la propuesta de Serís y, con la noción ‘rehumanizadora’ como guía, estableciendo al tiempo una «prehistoria» e historia de la ‘generación’.

Su estudio no es fácil, si se olvida que ha nacido de la guerra y de sus secuencias: la emigración, la cárcel.

En esta generación no cuenta la edad; cuentan la sangre, la conservación del talento literario, la sensibilidad, la capacidad para comprender el verdadero sentido de la Literatura española, por qué es literatura y por qué es española.

Procuraré explicarme citando un nombre, un solo nombre. Cada generación tiene su dios tutelar, su santuario; pues bien, yo pondría en el de la generación española de la guerra la figura prócer poética, literaria y humanamente hablando, de Antonio Machado, muerto precisamente al engendrarla.

La prehistoria de esta generación, podría ser la siguiente. En 1930 se inició el resquebrajamiento del aristocrático aplacante del “álgebra superior” que Ortega tan *occidentalmente* definiera, si es que no nació ya resquebrajado. Por aquella época comenzaron a subir de las entrañas de la tierra, sordos rumores, sembrando la inquietud en pleno artificio seminarario. Aquellos ruidos venían a veces disfrazados de surrealismo, pero detrás de ellos se ocultaba algo mucho más profundo y español: la pasión moral –antimoral–, el realismo poético, la épica y nuestra religiosidad universalista clásica en su moderna forma.

Rafael Alberti, gran poeta que abarca en plenitud dos generaciones, publicó su “Elegía cívica”, que para tantos pasó desapercibida. Emilio Prados comenzó a sentir una angustia más definida, concreta y generosa: la de la miseria del pueblo de Málaga. A César M. Arconada y a Pedro Garfias les sucedía también algo parecido: empezaba a disgustarles el arte “hermético”, egoísta, ñoño, vacío. ¿Ningún profesor se dio cuenta de eso?

Después se creó la revista “Octubre”, donde colaboraron desde Antonio Machado hasta Luis Cernuda y Manuel Altoaguirre. Al mismo tiempo comenzaron a aparecer nuevos jóvenes, informes, balbuceantes, pero llenos de pasión y... quienes ya el álgebra no satisfacía, ni muchísimo menos.

La situación no era todavía clara. Aún, a la fuerza, había que escribir por ecuaciones; no teníamos de momento ningún otro medio de expresión, no era fácil alcanzarlo, aprehenderlo, asirlo; aunque en realidad, sí existía: en España.

En estas confusas circunstancias llegó la guerra; agarró a los poetas y escritores y los colocó en pleno campo de batalla, partiendo plaza; en mitad de la más cruda y feroz realidad *literaria*. Después vino la emigración (José Herrera Petere, «En torno a la “supuesta” generación española de 1936», en *Cabalgata. Quincenario popular*, n.º 2, 15 de octubre de 1946, p. 2).

No cabe duda de que también Herrera Petere se procuraba con estas palabras una generación ‘a su medida’, como tres años antes lo había hecho Pedro de Lorenzo en términos opuestos o, mejor dicho, complementarios.¹²⁹

Hubo sin embargo otras lecturas escépticas o matizadas sobre aquella ‘Generación de 1936’ de Serís como fórmula para agrupar a los escritores vinculados al bando republicano y, en consecuencia, reagrupar a la diáspora del exilio. Así Emili Gómez Nadal, quien en el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* de París, ya en enero de 1947, mostró sus reparos ante aquella «nueva generación literaria». Reparos, particularmente, en la inclusión de los ‘mayores’. Reparos, también, en la fecha elegida—propone 1927 o 1931 como alternativas—, pese a reconocer la enorme trascendencia histórica de 1936.

El análisis que de acuerdo con las tesis de Petersen, hace el autor de los elementos constitutivos de una generación, muestran que, efectivamente, el sobresalto patriótico de 1936 dió a luz una nueva generación literaria española. Pero una duda subsiste, en cuanto a la inclusión en esta nueva familia de un cierto número de escritores cuya obra había quedado definida

¹²⁹ A Herrera Petere conviene reconocerle, sin embargo, que supo anticipar dicha complementariedad entre el exilio y el ‘interior’: «Me gustaría aducir algunos otros argumentos en pro de la existencia de la nueva generación española de la guerra. También me gustaría hablar, por ejemplo, sobre los escritores que escriben en España, que no son sino una confirmación aterrorizada, perseguida, disimulada o autoencastrada (por traición) de ella (y en ningún modo algo esencialmente antagónico y ni siquiera distinto)» (*Cabalgata*, 01/10/1946, p. 2).

anteriormente, obedeciendo a solicitudes, bien alejadas a veces, de las que movieron a los que cuajan y granan realmente en 1936.

¿Cómo considerar hombre de 1936 a León Felipe, José Moreno Villa, Antonio Espina, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Benjamín Jarnés o Jacinto Grau? Está claro que no es nada fácil encontrar para ellos una fecha propia que sirva de hito y referencia a todas esas corrientes que manan de la gran falla abierta por la otra postguerra en esa piedra berroqueña que era la España monárquica. Hacia 1927 se percibe de repente que el lector español deja de interesarse por la literatura pornográfica y vuelve toda su ansia hacia los problemas del humanismo contemporáneo. ¿Podría, pues, ser esa una fecha? ¿Acaso al menos 1931? De lo contrario, aunque la aparición de una generación literaria en 1936 no ofrece ninguna duda, habrá que separar de ella un cierto número de personas y dejarlas en su condición de precursores (Emili Gómez Nadal, «Una nueva generación literaria», en *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, nº 26, enero 1947, p. 10).

A la propuesta de ruptura del franquismo más entusiasta —sea el falangismo de estado en los inicios de la ‘Juventud Creadora’, sea el catolicismo integralista del ‘grupo *Arbor*’— y a la gestación desde el exilio republicano de su propia ‘Generación del 36’, cabe añadir una tercera vía de configuración. De hecho, como tercera vía se presentará también en este aspecto el falangismo crítico o ‘joseantoniano’ del ‘grupo *Escorial*’. Efectivamente, alguien como Laín Entralgo —a la luz de todo lo que ya sabemos— difícilmente podía casar con el mesianismo proclamado por De Lorenzo en su rechazo de todo lo que no fuera ‘camisa vieja’ o ‘camisa nueva’. Tampoco con el «adanismo»¹³⁰ de los de Calvo Serer, ni por supuesto con la lectura ‘antifascista’ de Serís. En este sentido, había algo en común, curiosamente, en estas tres propuestas —la de Calvo Serer, De Lorenzo y Serís—: su ‘rechazo’ —más o menos matizado— del Noventay ocho. Para Laín Entralgo, en cambio, no era ningún desdoro proclamarse, como ya sabemos, «nieto del 98». Ya en plena guerra, en la Pamplona requeté de 1937, el ensayista aragonés publicó un artículo editado en siete entregas bajo el título de «Nacimiento y destino de tres generaciones» en el diario local *Arriba España* (junio-julio de 1937) donde se trazaba nuevamente un esquema en tres tiempos en el que el último estadio, el de los nietos del Noventay ocho¹³¹ e hijos de la «generación de anteguerra» de Ortega,¹³² se vería inevitablemente condicionado al protagonizar en su juventud o primera madurez las vicisitudes de la Guerra Civil.

Con todo, no fue hasta 1949 cuando Laín sistematiza aquella última generación de ‘nietos del 98’ en la que se inserta. Así lo hizo en la revista

¹³⁰ Con este adjetivo se refirió Laín a los del ‘grupo *Arbor*’ en sus *Reflexiones sobre la vida espiritual de España* (edición no venal, 1953), recogidas años después en *Descargo de conciencia* (Barcelona, Barral, 1976), pp. 413-414.

¹³¹ Pedro Laín Entralgo, «Revisión nacional sindicalista del 98», en *Arriba España* (11/06/1937).

¹³² Pedro Laín Entralgo, «La generación de la anteguerra: Ortega», en *Arriba España* (17/06/1937).

‘progresista’ del SEU *La Hora. Semanario de los estudiantes españoles*, bajo el título de «Los nietos del 98 y el problema de España» (nº 11, 14/01/1949; nº 12, 21/01/1949 y nº 13, 28/01/1949). Unas reflexiones que fueron poco después recogidas en su polémico y decisivo ensayo *España como problema* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949). Todo el ensayo, de hecho, se construye desde el propio Noventayocho para llegar a un tiempo presente –la medianía del siglo XX bajo la España franquista– en el que la ‘nietez’ ante aquellos hombres es rango inevitable.¹³³ Por ello, para enmarcar a todos aquellos escritores prominentes y decisivos en la España de 1949 –lo que implicaría incluir autores hoy encuadrados en el Veintisiete y en el Treintaysés–, Laín establece una ‘nietez’ en dos tiempos: los que todavía se conocían como ‘promoción de la dictadura’ –los *seniores* de la generación– y los surgidos en torno a la guerra –entendidos como *juniores* del grupo–. Es decir, todo lo contrario de lo prescrito por De Lorenzo o Calvo Serer. Otro punto de disensión con ellos, además, será el desplazamiento del ‘hecho generacional’ –Laín habla de «zozobra» (p. 132)– de la ‘Victoria’ de 1939 o el ‘Alzamiento’ de 1936 a los años de la Segunda República, entendida esta como ‘desastre’ y tiempo de agitación intelectual.

Hemos venido tras ellos los “nietos del 98”, hombres de España que ahora nos hallamos entre los treinta y cinco y los cincuenta años de nuestra edad. Los *seniores* de esta generación advinieron a primera notoriedad en los años iniciales de la Dictadura [de Miguel Primo de Rivera]; la conciencia española de los *juniores*, yo entre ellos, despertó con el estruendo augural o inaugural de la Segunda República (Pedro Laín Entralgo, *España como problema*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949, pp. 125-126).

Laín, que sin mayor ánimo programático en cuanto a la generación no establece nómina de autores –se limita a ponerse a sí mismo como ejemplo–, sí que aspira a resumir los rasgos supuestamente definitorios de la promoción de *juniores*. Su definición, a diferencia de la de Serís o De Lorenzo, se aleja de todo triunfalismo o victimismo y abre por primera vez la puerta a la transversalidad ideológica.

La mía, amigos, es una generación sangrienta y espiritualmente astillada. Los mayores de la generación, cuyo espíritu se había formado durante la calma de 1923 a 1929, pudieron refugiarse –y no pocos lo hicieron– en la casa que todos tenían recién hecha sobre las hermosas tierras de la inteligencia y del arte. Los demás, carentes de refugio, con el alma semiformada, vimos complicada nuestra personal deficiencia con el imperativo de una opción dramática: a un lado, la afirmación católica y nacional; a otro, la pura negación de esos dos principios o la afirmación de otros que los excluían *a limine* (Pedro

¹³³ Los epígrafes se reparten en cuatro tiempos: uno de ‘antecedentes’ (pp. 9-38); el propio del Noventayocho (pp. 39-78); el de los tiempos de Ortega, es decir, el de los ‘hijos’ del Noventayocho (pp. 79-124); y, finalmente, el de los ‘nietos’ (pp. 125-168).

Laín Entralgo, *España como problema*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949, pp. 131-132).

En sintonía con esta ‘apertura’ generacional de Laín, otros miembros del ‘grupo *Escorial*’ trataron de buscar posturas conciliadoras, más allá de los bandos contendientes durante la Guerra Civil, a la hora de construir una ‘Generación del 36’. La propuesta más explícita vendría, como era de esperar, de manos de Dionisio Ridruejo, el cual reactivaría en 1953 el debate en torno a ella, perfilando buena parte de lo que hoy entendemos como el Treintayséis literario. En un artículo titulado «Conciencia integradora de una generación», publicado en la barcelonesa *Revista. Semanario de Actualidades, Artes y Letras* (nº 50, 26 de marzo de 1953, p. 1), a la sazón fundada por el propio soriano junto a Albert Puig Palau, Ridruejo aboga por esta nueva ‘actitud’ como el mejor modo de integrar en una sola nómina generacional autores muy distintos en lo ideológico. Cabe decir, en este punto, que Ridruejo construye su propuesta desde un claro enfoque de grupo —sus amigos de *Escorial* y *Cuadernos Hispanoamericanos*—; pero, a diferencia de Calvo Serer con los de *Arbor* y de Pedro de Lorenzo con la ‘Juventud Creadora’, Ridruejo no busca apropiarse en exclusividad del marbete generacional, sino abrirlo más allá del grupo y, si acaso, liderarlo.

No sé si fue el mismo Laín o el poeta Luis Rosales —uno de los miembros de la generación más entregados y preocupados por la expresión de la misma— quien propuso en una conversación íntima la clave de la “actitud” diferencial: “somos la primera generación que ha querido recabar íntegramente toda la herencia de los antepasados”. Se aducía, al efecto, la actitud ásperamente crítica y disidente de los del 98 respecto a la última —o anteúltima— generación romántica (Dionisio Ridruejo, «Conciencia integradora de una generación», en *Revista*, nº 50, 26 de marzo de 1953, p. 1).

Según hemos comprobado con De Lorenzo o Calvo Serer, está claro que aquel afán de continuismo con el legado cultural anterior a la guerra no definía a toda la ‘generación’, como pretende Ridruejo, sino apenas a su grupo de *Escorial* y algunos otros. Sin embargo, con ello, el autor de *Sonetos a la piedra* pretende poder aunar al mayor número de autores rompiendo, ante todo, la dicotomía ideológica entre quienes combatieron en la Guerra Civil en uno u otro bando. Más allá de quien venciera o perdiera, a todos ellos les une el mismo drama de la guerra.

[Aquí es] donde radica toda la actitud de la generación a la que me estoy refiriendo: en el drama mismo de nuestra historia contemporánea, que es la de la partición constante de España, cuyo último episodio fue nuestra propia guerra, o por decirlo más exactamente sus inmediatos antecedentes. Porque uno de los modos de expresión de esta generación consiste en haber vivido la guerra y poner en sus consecuencias una “voluntad” de último episodio, de

liquidación del problema, de ocasión integradora. En haber vivido la guerra de un modo desgarrado, con la conciencia del desgarrón, del secuestro de una parte de España oculta en la turbulencia de “la otra parte” (Dionisio Ridruejo, «Conciencia integradora de una generación», en *Revista*, n° 50, 26 de marzo de 1953, p. 1).

Tales palabras equivalían a equiparar ambos bandos en sus ‘intenciones’ —en su «voluntad»— de integrar España. Para Ridruejo, en suma,

la generación de la guerra o del 36 pretendería ser, así, la generación de la España integrada y completa. (...) La voluntad integradora, la aceptación de toda herencia, impone a esta generación tan enorme ambición proyectiva como decidida abnegación —la palabra “puente” suena no pocas veces en la prosa de José Antonio— y su empeño deberá ser el de fraguar verdaderamente, y renunciando a no pocas satisfacciones creadoras, la síntesis de lo heredado, para darla a su vez en herencia (Dionisio Ridruejo, «Conciencia integradora de una generación», en *Revista*, n° 50, 26 de marzo de 1953, p. 1).

Aquellas palabras de Ridruejo, en el fondo, no eran sino un capítulo más en la larga discusión entre un falangismo crítico que ensayará ya por aquellos años su ‘viraje’ a la oposición —dentro o fuera del franquismo— y un cada vez más preponderante e influyente nacional-catolicismo de corte opusdeísta. Un pulso por el timón del régimen que ganaron los segundos gracias a su defensa incuestionable de las bondades absolutas del nacionalismo redentor y que en el ámbito intelectual ya había cristalizado en 1949 con la conocida disputa entre la *España como problema* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949) de Laín Entralgo y la *España, sin problema* (Madrid, Rialp, 1949) de Calvo Serer. Un episodio que encarnó como pocos el enfrentamiento interno entre las dos grandes familias del franquismo: la nacional-sindicalista, en franco retroceso desde la derrota del Eje en Europa, y la nacional-católica. Un pulso que como sabemos se decantó en la década siguiente a favor de los ultracatólicos y que aquel año se resolvió con la concesión del Premio Nacional de Literatura —entonces apedillado «Francisco Franco» en la sección de ensayo— para el volumen de Calvo Serer.¹³⁴ No en vano, aquel artículo de Ridruejo era uno más en la línea editorial de *Revista*, cuyo espíritu conciliador con parte del exilio ya había sido declarado —dando así ‘un paso más allá’ con respecto a una actitud que ya había despuntado en *Escorial* desde su editorial de presentación en 1940, también obra de Ridruejo— en un artículo que el soriano tituló «Excluyentes y comprensivos» (n° 1, 17 de abril de 1952).

¹³⁴ El jurado de aquella edición estuvo compuesto por José María Pemán, Melchor Fernández Almagro, Pedro Mourlane Michelena, Manuel Cardenal Iracheta, Adriano del Valle y, en calidad de secretario, José Rus Lucenilla. Calvo Serer compartió el premio ex aequo con Jesús Pabón y Suárez de Urbina y su *Bolchevismo y literatura* (*ABC Sevilla*, 25/12/1949, p. 14).

A la hora de luchar y morir las afinidades que cuentan son las últimas y radicales: una fe religiosa, un gusto de civilización, un orgullo de Patria. El modo de entender la historia pasa a un puesto secundario. Pero ello no impide que a la hora siguiente —la de vivir, construir y esperar temporalmente— vuelvan a hacerse distintos parecidos e incompatibilidades. El cómo se defiende, se sirve y se proyecta en el porvenir una fe, una civilización o una patria, tienen otra vez importancia decisiva. Porque ahora no se trata ya del qué, sino del cómo (...).

Está claro que el problema del decaimiento de España o el de su resurgimiento —que es el mismo en dos fases distintas— ha sido claramente distinto para unos y para otros (...). Digamos más bien que para unos no hay tal problema —tengamos presente el título de un conocido ensayo restauracionista— y todo pasado se reduce a una intrusión regresiva o perturbadora en una tradición serena por parte de un pensamiento y de unas fuerzas del todo ajenas a ella. Y hay naturalmente una diferencia sustancial entre quienes creen que los adversarios comunes han inventado el problema y los que creen que cada uno de esos adversarios ha planteado, entendido o tratado de resolver un problema real y verdadero (Dionisio Ridruejo, «Excluyentes y comprensivos», en *Revista*, nº 1, 17 de abril de 1952).¹³⁵

Semejante ‘concesión’ al enemigo, la de la ‘buena intención’ en su búsqueda de soluciones a los problemas de España era desde luego una línea roja para el ideario del franquismo en el poder. Pero las declaraciones de Ridruejo no eran gratuitas, y tenían mucho que ver no solo con sus principios políticos sino —y esto cabe subrayarlo bien— con sus referentes literarios. Baste leer a los ‘enemigos’ que encarnarían dichas buenas intenciones.

La visión del adversario y su posición frente a él e incluso su elección y reconocimiento, la valoración de la propia lucha y de la propia victoria, resultan necesariamente afectados por uno u otro de los puntos de vista.

Para suponer que Unamuno —que además no fué un adversario— es un mero perturbador de la unanimidad religiosa de España, es preciso creer que en los años activos de Unamuno no había problema o crisis de religiosidad en España.

Para quien estima que Miguel Hernández —u otro revolucionario socialista cualquiera— no es más que un agente ruso que perturba un orden social satisfactorio, es preciso que no exista problema social en el que aquel extravió se inserte (Dionisio Ridruejo, «Excluyentes y comprensivos», en *Revista*, nº 1, 17 de abril de 1952).¹³⁶

¹³⁵ El artículo fue reproducido poco después en la revista *Ateneo. Las ideas, el artes y las letras* (nº8, 10 de mayo de 1952, p. 5), desde donde citamos.

¹³⁶ *Ibidem*.

En clave precisamente generacional, la mención a Unamuno y Hernández no podría ser más elocuente. Al mencionar al vasco, Ridruejo se declara junto a Laín ‘nieto del 98’. Al citar al alicantino, el autor de *Sonetos a la piedra* reivindica una ‘generación del 36’ en la que caben autores de uno u otro color político.

Semejante actitud mereció, lógicamente, airadas respuestas desde el sector ultracatólico, todo ello sazonado con una enconada disputa por aquellos días entre los unos y los otros a vueltas con el legado intelectual de Ortega y Gasset —al cabo principal teórico del método generacional— a los setenta años de su nacimiento. Laín y Ridruejo hicieron así frente común junto a Julián Marías en un ciclo de conferencias en el Colegio Mayor Jiménez de Cisneros —Joaquín Ruiz-Giménez había nombrado a Laín rector de la Universidad de Madrid en 1951— a propósito del fundador de *Revista de Occidente*. En este tenso ambiente, a la conferencia inaugural de Laín, titulada «Estado de la cuestión», se quiso contraponer en ‘la tercera’ de *ABC* «El verdadero estado de la cuestión» (03/06/1953, p.3) del jesuita Guerrero, un texto que fue publicado precisamente para suplir el censurado editorial sobre Ortega que había preparado Marías y que había sido retirado por orden del ministerio de Arias Salgado. Particularmente beligerante fue el opusdeísta canario Vicente Marrero en «Ortega o “El estado de la cuestión”», publicado en *Arbor* (nº 89, mayo de 1953, pp. 109-111),¹³⁷ réplica también al artículo de Ridruejo «En los setenta años de don José Ortega y Gasset» (*Revista*, 26 de febrero de 1953, p. 1). En tan crispado ambiente,¹³⁸ Marrero contestará igualmente a la noción integradora de la ‘Generación del 36’ propuesta por Ridruejo. Una propuesta de integración que el propio poeta de los *Sonetos a la piedra* había vinculado a las conferencias de Laín sobre Ortega.

Si las conferencias de Pedro Laín han sido la ocasión para hacer casi del todo expresa esa actitud de la generación, o fragmento de ella, que ya algunos ensayistas y críticos han llamado ‘del 36’ y otros ‘de la guerra’, ello se debe principalmente a que en toda generación siempre suele haber un hombre que la expresa —que expresa lo común de ella— de modo más eminente y completo que los otros. Que respecto a la del 36 o de la guerra ese hombre sea Pedro

¹³⁷ La reseña al congreso entrevera veladas críticas a las intervenciones de Marías, Laín, Ridruejo y Aranguren para acabar concluyendo que «al lado de tan buena voluntad y de tan esplendorosa generosidad de que hacen hoy gala algunos de nuestros jóvenes intelectuales católicos», refiriéndose a su propio grupo de *Arbor*, «existe también el temor de que crezca o, mejor dicho, de que se sostenga por mucho tiempo el mal tonificante, la blandengue y envenenada confusión de la que tanto se habla también hoy, porque nos ronda ya con bastante poca fortuna desde unos años a esta parte» (*Arbor*, nº 89, mayo de 1953, p. 111).

¹³⁸ En protesta por las palabras de Marrero, los participantes en el ciclo sobre Ortega —Ridruejo, Marías, Aranguren y Laín entre ellos— enviaron una carta-manifiesto al exministro de educación y presidente del CSIC —organismo del que dependía la revista— José Ibáñez Martín para que fuera publicada en la propia *Arbor*, tal como se hizo en el nº 91-92 de julio-agosto de 1953 (pp. 442-443). A continuación, no obstante, Marrero no se priva de ofrecer su contrarréplica (pp. 444-448).

Laín no es una novedad decirlo. Y tan claro es que resulta ocioso explicar por qué razones (Dionisio Ridruejo, «Conciencia integradora de una generación», en *Revista*, n° 50, 26 de marzo de 1953, p. 1).

Por ello, para Vicente Marrero aquel proyecto integrador —que sin embargo, y en ello tenía razón, se había formulado a la medida de un grupo muy concreto: el de Laín y Ridruejo— no pasaba de representar a una «minoría astillada del 36», retomando así la propia expresión del médico aragonés vista en su *España como problema*. Tanta importancia tendrá para Marrero y los suyos el asunto que en 1961 publicará un largo y elocuente ensayo reeditado y ampliado un año después bajo el título de *La guerra española y el trust de los cerebros* (Madrid, Punta Europa, 1962). La tesis central de aquel libro consistirá en que la guerra, por «española», era básicamente una contienda popular —entre cristianos y ateos, para mayor concreción—, más allá de las manipulaciones y apropiaciones que minorías intelectuales —el mencionado «trust de los cerebros»— hubieran podido hacer *a posteriori*. La propuesta de Marrero, en suma, era un ataque en la línea de flotación de la legitimidad moral de los ‘Laínes y Ridruejos’ para hablar por los todos españoles —cosa que el propio Marrero se reservaba para sí—. Después de glosar publicaciones como *Jerarquía o Escorial* —al hilo de las cuales, por cierto, habla de una «generación poética de 1935» (Marrero, 1962: 270)—,¹³⁹ y de desgranar epígrafes tan reveladores como «José Antonio y la influencia de Ortega» (Marrero, 1962: 286-288),¹⁴⁰ Marrero opone en las dos grandes partes de su ensayo una «minoría astillada de 1936» como «la línea discrepante» (Marrero, 1962: 317-442) frente a una «minoría activa de 1948» como «la generación que hizo la guerra» (Marrero, 1962: 443-581).¹⁴¹ Toda una confrontación en clave generacional entre la ‘izquierda’ y la ‘derecha’ del régimen con sus respectivas marcas ‘del 36’ y ‘del 48’. La tantas veces

¹³⁹ «En “Escorial” cuaja, por primera vez, más allá de la poesía y del lirismo un tanto trasnochado, los primeros brotes típicamente intelectuales de lo que va a ser la vida cultural española de después de 1936 hasta nuestros días. En ella tiene su partida de nacimiento el tránsito, si se me permite la expresión, de un estado del espíritu a otro del intelecto y la pérdida también de los grandes arrestos que caracterizarían a nuestro mundo intelectual de hoy; un primer ensayismo, el de Laín, Tovar, Conde, Ridruejo, Marías y algunos otros, que más o menos matizado, sería el mismo que entraría de lleno en la problemática intelectual que ahora vivimos» (Marrero, 1962: 272).

¹⁴⁰ «Su espíritu, y esto es lo importante, dista mucho, en última instancia, de ser orteguiano. Son dos obras que vistas cabalmente apuntan a metas tan distintas como dispares, pese a la huella que dejó en el impulso inicial de muchas ideas centrales de José Antonio el pensamiento de Ortega. Sobre ello se ha escrito mucho, exagerándose por parte de algunos autores izquierdistas. Influencia que no caló en las zonas más hondas y genuinas del fundador de la Falange, pese a lo que han escrito los mismos escritores falangistas» (Marrero, 1962: 286-287).

¹⁴¹ «Hacia 1948 se ha llegado a un momento en que aparecen en la vida pública española, como escritores y artistas, pensadores y hombres de empresa..., quienes en 1936 fueron sorprendidos en una edad en la cual su única participación en los acontecimientos pudo ser la de soldados o la de víctimas, pero nunca la acción directiva, como correspondió al menos en sus primeros estadios, a los de la minoría activa de intelectuales de la llamada generación del 36» (Marrero, 1962: 452-453).

citada negación de Marrero a la ‘generación de 1936’ no es de índole metodológica,¹⁴² sino que consiste por el contrario en una negación eminentemente política y del cariz que venimos exponiendo.

La verdadera generación de 1936, la que sin dudas de ningún género puede así llamarse, fue la que llevó las armas en la mano, la que regó con su sangre los campos de España; gran número de sus componentes allí se quedaron, inmolados por una España y un mundo mejores. Protagonista principal fue el voluntario de los primeros momentos, junto con el soldado de tercera con sus cincuenta céntimos de haber, su lata de sardinas y su chusco (...).

Sucede algo distinto con la llamada generación de 1936. Una minoría intelectual que se ha visto a sí misma –según expresiones de Laín– “sangrienta y espiritualmente astillada” (...). Se trata de un pequeño núcleo intelectual (...) que representan tan sólo un sector de las distintas fuerzas que integraron el Alzamiento (Vicente Marrero, *La guerra española y el trust de los cerebros*, Madrid, Punta Europa, 1962, p. 319).

Pero el pecado capital de aquella «generación de 1936» mediatizada por Laín y por Ridruejo, el pecado por el que es negada y relegada al rango de «minoría» sería, según Marrero, su «actitud de “puente” o de “mano tendida”» (Marrero, 1962: 325) hacia «esa otra España» que para el opusdeísta canario no es sino «la Anti-España» (Marrero, 1962: 327).

No en vano, aquellas críticas de Marrero frente a los ‘nietos del 98’ y su tono conciliador con los perdedores de la guerra ya había sido meridianamente expuesta por Calvo Serer en 1949, cuando en su «Del 98 a nuestro tiempo» afirmaba que

las ideas no desaparecen sin dejar rastro, y nuestro pasado próximo pesa sobre el presente. Por ello, frente a esta nueva vitalidad de la tradición unitaria española, surgen las voces clamando por el reconocimiento de las discrepancias. Y de nuevo se habla de «las dos Españas». Es verdad que, junto a la España que realiza su misión hasta el agotamiento, se va formando la España heterodoxa, también manifestada en el 98. La tesis de Maeztu es bien clara: el tronco y la hiedra, que, por frondosa que sea, es siempre un parásito extenuador del tronco.

La revalorización de *la otra España*, representada ahora por *la España peregrina* y por sus *fellow-travellers*, intenta repetir la triste experiencia de nuestro siglo XIX. Frente a esta nueva desviación, un siglo de guerras civiles exige de nosotros una actitud resuelta, tajante y clara. Mucho más cuando el neoliberalismo revive, tras el fracaso de la excesiva estatificación; cuando los

¹⁴² «De esta minoría activa de la llamada generación de 1936, que ya hemos visto reunida en torno a la revista “Escorial”, vamos a hablar ahora con más detenimiento, ya que ellos con su preocupación generacional, puesta de moda por Ortega y sus seguidores, han hablado mucho de sí y han prodigado los auto-análisis» (Marrero, 1962: 320).

intentos del neoliberalismo económico van acompañados de una liberalización del pensamiento. Nuestra actitud no puede ser otra que la ortoxia católica frente a la ortodoxia marxista (Rafael Calvo Serer, «Del 98 a nuestro tiempo», en *Arbor*, n° 37, enero de 1949, p. 27).

En todo caso, más allá de la frontal negación de Marrero o Calvo Serer, la propuesta ‘integradora’ de Ridruejo alentó una cascada de reacciones en la propia *Revista* el mismo año de 1953, configurando con ello buena parte de nuestra ‘actual’ concepción del Treintayséis. De hecho, dicha configuración se deberá, fundamentalmente, a las conclusiones que Ricardo Gullón presentó en su fino y atinado artículo «La generación española de 1936» (*Revista*, n° 52, 09/04/1953, p. 11).

Con su propuesta, Gullón procuraba poner orden entre las distintas alternativas en disputa estableciendo al fin una «generación española de 1936» como promoción intermedia entre lo que llama «generación de 1925» —con lo que parece ofrecer los mismos reparos que Cernuda a la propuesta de Dámaso Alonso— y lo que ya señala como «generación de 1952». Así acotada, no siendo pues la ‘última’ hornada literaria en conformación, Gullón puede definir con mayor facilidad, como objeto histórico ya consumado, el fenómeno generacional en discusión. El crítico astorgano, que demuestra conocer con solvencia el debate también abierto en el exilio —menciona a Serís, De Torre y Herrera Petere—, así como el trasfondo teórico de la cuestión —cita a Petersen y a Ortega—, vincula la mencionada generación y la Guerra Civil como su ‘hecho generacional’ más trascendente, haciéndolo a la sazón sin mayores aspavientos ideológicos.¹⁴³ Pero más allá de esto, Gullón adelantará valiosas aportaciones a la correcta definición de su propia generación. En primer lugar, subraya la trascendencia de hechos puramente literarios poco antes del estallido de la guerra, haciéndolo, además, a través de dos figuras ‘transversales’ en lo que a la implicación en la guerra se refiere: Miguel Hernández y Luis Rosales.

Destacaré dos sucesos de notoria importancia para la evaluación ulterior de la poesía contemporánea: la revelación de Miguel Hernández, con su leyenda a cuestas, y la publicación de *Abril*, el libro de poemas de Luis Rosales. (...) La existencia de un espíritu nuevo, de voces distintas y ambiciones de otro signo no podía ponerse en duda (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Revista*, 9 de abril de 1953, p. 11).

En segundo lugar —y esta será una aportación que se proyectará no solo hacia lo ya dicho entonces, sino a lo que estaba por decir—, reivindica una personalidad y

¹⁴³ «Me refiero a la promoción de la guerra, a los hombres de la que bien ser llamada generación del 1936» (*Revista*, 09/04/1953, p. 11). Gullón, que había permanecido en España tras la guerra, iniciará precisamente ese año de 1953 su ‘exilio’ voluntario a Puerto Rico y Estados Unidos.

calidad innegables para su generación, más allá de todo supuesto ‘epigonismo’ o del resultado histórico de la guerra.

A partir de 1939, la promoción del 36 se manifiesta capaz de ser más que un sucedáneo de las precedentes; afirma su perfil y produce obras de calidad (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Revista*, 9 de abril de 1953, p. 11).

Por ello, Gullón, que no quiere dar ninguna nómina de autores,¹⁴⁴ enuncia el rasgo literario ‘distintivo’ de la generación —y esta es su tercera gran aportación, con permiso de Herrera Petere— bajo el signo de lo que desde los años treinta se venía proclamando como la ‘rehumanización’ del arte —con sus pros y con sus contras, añade Gullón—.

La generación del 36 arrumbó una porción de cosas que en los años veinte tuvieron su hora favorable: la supuesta deshumanización del arte, el hermetismo, la poesía como engranaje de metáforas, la novela sin acción ni sin pasión. Desgraciadamente no acertó a preservar el divertimento, la aventura estética, el grano de burla que sazona sin corromper: es una generación fundamentalmente seria, quizá demasiado seria, y, además, escindida. Separada por la guerra, castigada y dividida cuando estaba integrándose como generación (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Revista*, 9 de abril de 1953, p. 11).

De entre las valiosas aportaciones a la cuestión contenidas en aquel artículo, la crítica posterior destacará especialmente aquel último rasgo de generación «escindida», en ocasiones incluso como un impedimento en sí mismo para hablar de un verdadero Treintayséis. Sin embargo, con ello Gullón no hacía sino sumarse a la propuesta de Ridruejo para construir una ‘Generación del 36’ más allá de la guerra o, dicho de otro modo, a pesar de la guerra y del exilio.

Junto a la aportación de Gullón, por aquellos días se publicaron en *Revista* otras opiniones ‘autorizadas’ sobre el asunto, si bien estas retomarán el hilo polémico de Ridruejo frente al enfoque netamente filológico de Gullón. Así José Luis Aranguren, que propone algunos matices a la propuesta del soriano —la formulación de la generación a partir de Laín y su entorno, y «la pretensión, un poco hegeliana, de ver en nosotros una culminación»— en «A propósito de nuestra generación» (*Revista*, nº 56, 7 de mayo, 1953, p. 7). Igualmente, algo más tarde, Gaspar Gómez de la Serna retoma la cuestión en «Sobre la quinta del 36» (*Revista*, nº 91, 07/01/1954, p. 3), coincidiendo nuevamente en la trascendencia de la Guerra Civil

¹⁴⁴ «Prefiero no citar nombres ni títulos» (*Revista*, 09/04/1953, p. 11).

como ‘hecho generacional’.¹⁴⁵ En su caso, sin embargo, Gaspar Gómez de la Serna parte de las ‘generaciones decisivas’ de Ortega y de las ‘generaciones planeadas’ de Laín para proponer lo que él denomina, en una expresión que también tendrá su fortuna, la «quinta del SEU». Cerrando aquel ciclo de publicaciones, aparecerá poco después «Una posición» (*Revista*, nº 93, 21/01/1954, p. 3), del rector de la universidad salmantina Antonio Tovar. La ‘posición’ de aquel falangista del círculo de Ridruejo y Laín era, lógicamente, la esperable. En ella, sin entrar en disquisiciones sobre la generación en sí misma, se limitaba a defender a los suyos frente a los ataques de Calvo Serer y el grupo *Arbor*.

Aquel debate —encallado durante los años Cuarenta en los antagonismos entre el exilio y el interior, encallado igualmente durante los Cincuenta en las disputas internas entre los sectores católico y falangista del régimen— continuará encima de la mesa durante la década de los Sesenta. En este sentido, con la dictadura en vías de atravesar su última etapa, el debate irá ganando enfoques menos ‘comprometidos’ con cada grupúsculo de opinión y empezará a pisar terrenos más netamente literarios, como adelantara Gullón en 1953. Con este espíritu de ‘consenso’ y de formulación multilateral de lo que habría de ser —o de si habría de ser— la ‘Generación del 36’, la revista *Ínsula* dedicó un número especial (nº 224-225, julio-agosto de 1965) a «La generación española de 1936».¹⁴⁶ Aquella entrega de la revista que fundara José Luis Cano dos décadas antes supo convocar a algunos de los principales teóricos de aquel marbete, al tiempo que llamaba a nuevos protagonistas a expresar su opinión. Entre los primeros, destaca el propio Ricardo Gullón como el encargado de abrir aquella entrega de *Ínsula* de nuevo bajo el título de «La generación española de 1936» (pp. 1 y 24).¹⁴⁷ En su nueva aportación, Gullón, «para no repetir ni parafrasear lo escrito por mí en anteriores artículos sobre el tema» (p. 1), decide centrarse —confirmada nuevamente la trascendencia de la guerra como hecho generacional—¹⁴⁸ en un aspecto ya sabiamente apuntado en su trabajo de 1953:

¹⁴⁵ «Indudablemente, del 98 acá no ha habido coyuntura histórica que con tal fuerza reclamara un giro tan radical en la sensibilidad del español como nuestra guerra civil» (*Revista*, 07/01/1954, p. 3).

¹⁴⁶ En una nota sin firma de la propia revista se lee: «El número que tiene el lector entre sus manos quiere ser un diálogo abierto a todas las opiniones sobre una generación literaria que ha alcanzado ya su madurez, después de treinta años de estar presente en la escena literaria española» (*Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 2).

¹⁴⁷ Tras su trascendental trabajo en *Revista*, Gullón había vuelto a tratar del tema en su artículo «La generación de 1936» publicado en la portorriqueña *Asomante* (nº 15, enero-marzo de 1959, pp. 64-69).

¹⁴⁸ «Podremos hablar de una generación española de 1936, así llamada por la fecha del acontecimiento desgarrador y cruel de nuestra guerra civil, que no sólo dio nombre a la generación, sino la marcó al fuego: algunos de sus hombres murieron en ella, otros sufrieron prisión, no pocos vivieron o viven en el destierro» (*Ínsula*, nº 224-225, julio-agosto de 1965, p. 1).

la importancia de los ‘inicios’ del grupo antes –incluso mucho antes– de la contienda.

La generación del 36 no surgió armada de todas armas. Parodiando una cita muy recordada, diré que «empezó por no existir». Muchachos aislados rompían tímidamente fuego en distintos lugares. (...) En mi tierra leonesa, tan atrás como 1928, publicamos Juan y Leopoldo Panero, Luis Alonso Luengo y yo (...) cierta revistilla adolescente titulada «Humo», acaso la primera en donde apareció uno de los grupos que, reunidos, iban a constituir la nueva promoción. (...)

Algo por el estilo, un poco después, ocurrió en diversas ciudades, y antes de 1930 se agitaban en Madrid los jóvenes más inquietos (...). La lucha contra la Dictadura de Primo de Rivera, y más adelante la agitación política contra el gobierno del general Berenguer; las actividades de la FUE; el destierro de Unamuno; (...) la proclamación de la República en 1931 sirvieron de fondo a la actividad generacional. En la Universidad se vivían la política y la literatura (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 1).

Traza así una interesante ‘prehistoria’ de la generación en la que sus miembros aparecen asistiendo a la caída de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República, fundando publicaciones como la *Nueva Revista* de Maravall y Leopoldo Panero o la *Brújula* de Ildefonso-Manuel Gil y el propio Gullón. Una ‘prehistoria’ en la que los jovencísimos aspirantes conviven con «el prestigio de los escritores del 25» y un «Rafael Alberti [que] aún aludía desdeñosamente a los poetas “que escriben versos a la novia»» (p. 1). En esta senda, Gullón llega al año de 1935 –escogido por otros críticos como el ‘generacional’– para destacar la salida de la *Hoja literaria* de Enrique Azcoaga, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja, la publicación de *Marea del silencio* de Gabriel Celaya y la profunda imbricación intergeneracional lograda con «la generación del 25».

La del 36 llegaba pisándole los talones a los «vanguardistas», y como la diferencia de edad no era grande, ni divergentes las intenciones y los supuestos de que partían, la soldadura intergeneracional se produjo con facilidad. Los jóvenes aceptaron sin reparo a los maduros. Es decir: la obra, no el magisterio. Ni Miguel Hernández, ni Luis Rosales, ni los Panero se sentían meros continuadores, aunque aceptaran y reconocieran el talento de quienes les precedieran. (...)

La generación del 25 y la del 36 habían enlazado y estaban en contacto de diferentes maneras y por distintas vías. Leopoldo Panero y Maravall colaboraban en «El Sol»; Ildefonso Manuel Gil y Enrique Azcoaga en «Luz»; Vivanco, Rosales y Muñoz Rojas en «Cruz y Raya»; Germán Bleiberg, Hernández, Maravall y yo mismo colaboramos en la «Revista de Occidente» (...) José Bergamín (...) editó «Abril» de Luis Rosales (...); Manuel

Altolaquirre publicó en la preciosa «Colección Héroe» los primeros libros de Juan Panero, Luis Felipe Vivanco y Germán Bleiberg (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 24).

Aquellas reflexiones de Gullón adelantaban —nuevamente— otro de los aspectos centrales de nuestro objeto de estudio: la dicotomía entre ‘ruptura’ y ‘continuidad’ como ejes para entender no solo la relación entre el Veintisiete y el Treintayséis, sino entre el panorama literario español anterior y posterior a la guerra. Una dicotomía que se proyecta, efectivamente, más allá de 1936.

El café Lyon y el grupo Rosales, Vivanco, Panero sirvieron de puente entre el 36 y el 39. La del Lyon fue la única entre las tertulias literarias juveniles anteriores a la guerra que revivió, transformada, al acabar la contienda. En su segunda etapa la frecuentaron, con los supervivientes, José Suárez Carreño, Gerardo Diego y José María Cossío. Pronto se fundió con la peña de don Manuel Machado, y de ahí vino la reunión de tres generaciones (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 24).

Planteaba con ello Gullón un Treintayséis ‘heredero’ —aunque no ‘discípulo’— no solo del Veintisiete, sino también de Eugenio d’Ors o de Ortega —muy especialmente—, así como de Unamuno y todo el Noventayocho.¹⁴⁹ Un Treintayséis que Gullón construye, en suma, sobre elementos y acontecimientos estrictamente literarios y para el que, si en 1953 se resistió a dar una enunciación concreta de sus miembros, ahora relata sobre una nómina de autores amplia y transversal: Rosales, Hernández, Vivanco, los Panero, Bleiberg, Azcoaga, Maravall, Muñoz Rojas, Gil, Serrano Plaja, el propio Gullón... De entre las ausencias destaca —eso sí— la de aquella ‘Juventud Creadora’ pergeñada también bajo aquel marbete por Pedro de Lorenzo.

El otro ‘asiduo’ de la polémica en aquella entrega de *Ínsula* de 1965 fue Guillermo de Torre, quien, como vimos, ya había discutido en 1946 «la supuesta generación de 1936» de Homero Serís. En esta ocasión, en «La generación de 1936... por segunda vez» (*Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965, pp. 1 y 26), el autor de *Hélices* revive aquella disputa y torna a negar la existencia de ninguna ‘Generación del 36’, ofreciendo así el contrapunto a los puntuales recuerdos de Gullón. Sus críticas, por su parte, volvían a dirigirse, en primer lugar —como en 1945—, a la ‘invención’ de Homero Serís. Los argumentos también volvían a ser los mismos: el signo infausto y extraliterario de 1936.

¹⁴⁹ «En el verano de 1934, Maravall, Gil y yo recorrimos a pie la ruta del Cid, enlazando así con la generación de 1898, de la que nos sentíamos sucesores y herederos» (*Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 24). De nuevo, cómo no, los ‘nietos’ y ‘bisnietos’ del Noventayocho.

El pretexto inicial para inferir la existencia de una generación literaria [de 1936] no puede ser más extraliterario. (...) Además, ¿acaso una guerra de características tan especiales (por no decir abominables, cuyo recuerdo de una vez por todas, debiera sepultarse), no es un motivo de cismas y escisiones inacabables, antes que origen de aglutinamientos y reuniones trascendentes? (Guillermo de Torre, «La generación de 1936... por segunda vez», en *Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965).¹⁵⁰

Pero además de aquello, De Torre también dialoga a la altura de 1965 con las nuevas propuestas conciliadoras impulsadas por Ridruejo y que, en su artículo, atribuye en exclusiva a Ricardo Gullón. Frente a tal propuesta, De Torre se muestra declaradamente escéptico.

Mas he aquí que la generación de 1936 levanta nuevamente la cabeza, pidiendo entrada en la historia literaria. Mejor dicho, ahora, aunque la fecha persista, sus componentes y características son otras [que las propuestas por Serís]. La guerra está ya felizmente lejos (...) y ahora tal generación de 1936 se nos presenta, ante todo, con “una característica muy elogiabile: el deseo de conciliación entre los españoles”. Así ha escrito literalmente mi entrañable amigo Ricardo Gullón. (...)

Generación de límites muy laxos y elásticos –se dirá. No importaría ello sustancialmente, si existieran claros puntos de convergencia, cierto posible denominador común. Los nombres pueden siempre aumentarse o disminuirse (...); lo importante es que sigan existiendo en cuanto escritores, sin sucumbir a otra inclinaciones. Que algunos han realizado o están realizando obras significativas, es indudable (...); que integren de modo riguroso una generación, y sobre todo, que ésta puede centrarse en 1936, ya es más discutible (Guillermo de Torre, «La generación de 1936... por segunda vez», en *Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965).¹⁵¹

Al hilo de esta doble postura a favor y en contra –Gullón y De Torre– de la existencia misma de una ‘Generación del 36’, *Ínsula* aporta un valiosísimo documento para nuestra recepción crítica del Treintayséis con una «Encuesta» (pp. 6-7) realizada a muy diversos autores –miembros de la supuesta generación o periféricos a ella, mayores y menores en edad– con tan trascendental pregunta. Como encuestados figuraron Melchor Fernández Almagro, José María Pemán, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre –mayores respecto a la generación–; Max Aub y Francisco Ayala –ligeramente mayores–; Camilo José Cela, José Luis López Aranguren, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, Guillermo Díaz-Plaja y Miguel Delibes –miembros indiscutibles, por edad de nacimiento, del

¹⁵⁰ El artículo fue recogido también en el volumen misceláneo de Guillermo de Torre *Al pie de las letras* (Buenos Aires, Losada, 1967). Para el fragmento citado véase (De Torre, 1967: 90-91).

¹⁵¹ También en (De Torre, 1967: 92-95).

Treintayséis–; Carlos Bousoño y José Manuel Caballero Bonald –ligeramente menores–; así como Aquilino Duque y Manuel Mantero –claramente menores con respecto al Trentayséis–. Una gradación de edades desde los setenta y dos años de Fernández Almagro –nacido en 1893– hasta los treinta y cuatro de Aquilino Duque –nacido en 1931– que pretendía a su vez reflejar la percepción ‘generacional’ de tan diversas ‘quintas’. Desde los niños de la guerra a quienes la vivieron cumplida la cuarentena, en suma.

Si observamos las respuestas dadas a la encuesta podremos percibir cómo predominan las respuestas matizadas, algunas más o menos entusiastas –Duque, Pemán–, otras más o menos decreídas –Ayala, Fernández Almagro, Aranguren, Garciasol, Diego–. Habrá, con todo, quien apueste decididamente por la existencia de tal generación –así Díaz-Plaja, Mantero y Max Aub, quien no obstante ‘coloca’ a Miguel Hernández en el Veintisiete– y quien se desmarque con rotundas negaciones –Cela, Aleixandre, Celaya, Bousoño y De Luis, este último algo menos rotundo–. Tampoco faltará quien prefiera otros marbetes como el de «una generación de posguerra» –Delibes– o una «generación de 1935» –Caballero Bonald–. Planean también otras reticencias en la elección del año, si bien no tanto por ‘desacertado’ como por representar un signo infausto. En palabras de Ayala,

ha sido una generación desventurada, y el porqué está indicado en la fecha que se le atribuye. Suele postularse, siempre con la vista puesta en la famosa del 98, que es una experiencia histórica de particular significado la que, con su impacto, marca a los miembros de una generación. La experiencia de la guerra civil fue tan brutal que, no sólo pudo marcar a fuego, sino quemar vivos a los jóvenes que por entonces querían expresarse literariamente (Francisco Ayala, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 6).

Sin embargo, de especial interés es la nota «existencial» dada por Aranguren para su generación. Un rasgo generacional que estaría ligado a la vivencia de la guerra pero que iría más allá de ella. Un rasgo, asimismo, que conectaría nuestra literatura con una literatura europea que andaba pisando los mismos pagos existenciales tras la Segunda Guerra Mundial.

Lo característico de lo que yo, en sentido estricto, llamaría generación literaria del 36, es que sus componentes, tomando una parte más o menos activa, más o menos pasiva en la guerra, no se entregaron totalmente a ella o, ulteriormente, supieron superarla en lo íntimo de sí mismos. En definitiva, los escritores mejores de la generación del 36 –piénsese, por ejemplo, en los poetas– se caracterizan por una actitud de «interiorización». En definitiva, no es ninguna casualidad que la generación de 1936 (...) haya sido más «existencial», menos lúdica y también menos intelectualista que las anteriores. (...)

De lo dicho se desprende que la aportación fundamental, a mi juicio, de la generación del 36 ha consistido en la «existencialización» de la literatura. Cogida en la tenaza de una actitud política en la que no creía ya, y de una nueva actitud política a la que sólo los miembros más disponibles, más ágiles de ese grupo, han dado muestra pública e inequívoca de prestar adhesión, la mayor parte de sus representantes se replegaron a la intimidad de su yo personal, no egoísta, sino en relaciones interindividuales de amor y amistad (José Luis L. Aranguren, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 6).

Además del rasgo ‘existencial’ e ‘intimista’ dado por Aranguren, destacan otros componentes de construcción puramente literarios como el signo de una «rehumanización del arte» (p. 6) destacado por Aquilino Duque o la conciencia de inserción histórica reseñada por Garciasol —habla de «conciencia histórica» y «vuelco trascendental» (p. 7)— y por Mantero —quien habla de «filiación a lo temporal»—.

Finalmente, el especial de *Ínsula* se completaba con tres ‘nuevos’ acercamientos de fondo a la cuestión: uno para el teatro, a cargo de Domingo Pérez Minik; otro para la novela firmado José R. Marra López; y uno para la poesía —el género tradicionalmente más vinculado al Treintayséis— de la mano de Caballero Bonald. El gran valor de estos tres trabajos consistía, en buena parte, en apuntar hacia una nómina ‘estable’ para sus integrantes en cada género. Así, entre los dramaturgos del Treintayséis Pérez Minik señala el humorismo descarnado de Tono, Mihura y Alfonso Paso —los tres en la estela de Jardiel Poncela—; un destacadísimo Antonio Buero Vallejo y figuras dispares como Víctor Ruiz Iriarte y Alfonso Sastre (pp. 2 y 30). En la novela, Marra López repasa los nombres de Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ignacio Agustí, Sebastián Juan Arbó, Dolores Medio, José Suárez Carreño, José María Gironella, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester y Ángel María de Lera, reduciendo a «simple testimonio circunstancial» la novelística ‘triumfal’ de Foxá, Pedro Álvarez, José María Alfaro, Enrique Noguera y Rafael García Serrano (p. 13).¹⁵² Por su parte, la nómina de poetas establecida por Caballero Bonald en «Apostillas a la generación poética del 36» (*Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965, p. 5) ofrece los nombres de Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja, Dionisio Ridruejo, German Bleiberg, Ildfonso-Manuel Gil, Carmen Conde y un indeterminado «etc.». No citados, pero ilustrando el artículo en sendas fotografías, aparecen los retratos de Leopoldo Panero y Gabriel Celaya junto al sí mencionado Dionisio Ridruejo. Pero más allá de una nómina en la que no se empeña, las principales ‘apostillas’ ofrecidas por el jerezano redundan en la importancia de los meses anteriores al estallido de la guerra, como

¹⁵² Marra López todavía cita —sin entrar a valorarlos— algunos nombres más del exilio y el interior, entre los que destacaremos a Manuel Halcón, Serrano Plaja, Pedro de Lorenzo, Herrera Petere, Ildfonso-Manuel Gil o José Luis Sampedro (p. 13).

ya hiciera Gullón; una lectura más abierta de lo acostumbrado del fenómeno ‘garcilasista’;¹⁵³ y una lectura también generosa y acertada del rasgo testimonial en el ‘realismo intimista’ —en expresión tomada de Vivanco— de la poesía del Trentayséis.¹⁵⁴

Entre las reacciones al especial de *Ínsula*, destaca sobremanera el artículo que bajo el rotundo título de «La generación quemada» publicó Juan Ramón Masoliver en *La Vanguardia* en septiembre de 1965. El principal anatema del ensayista aragonés, desde una conciencia más que reacia ante el método generacional,¹⁵⁵ será la fatal elección de un año que entiende fatídico, negando, a la postre, signo generacional —al menos en lo literario— alguno.

¿Generación del 36? A lo más, esa fecha fatídica en nuestra condición de ciudadanos, no de escritores, marcaría lo contrario de un denominador de grupo. Decid los estudiantes o jóvenes graduados de la Dictadura, de Berenguer y la República, de la FUE (o los estudiantes católicos, la AET), las juventudes falangistas o socialistas; los formados en Ortega y Morente y también la tropa vanguardista (...) ¿Generación literaria del 36? Poned un mismo y grave destino humano, una quiebra en la incipiente dedicación profesional, unas quintas diezmadas, un común y cogitativo talante a la salida: cosas que poco tienen que ver con un grupo literario, ni con una voluntad testimonial (Juan Ramón Masoliver, «La generación quemada», en *La Vanguardia española*, 9 de septiembre de 1965, p. 10).

¹⁵³ «Referidos a ciertas zonas clasicistas de la generación anterior, estos libros nos muestran casi unánimemente una simple pero significativa sustitución en el modelo: el barroco Góngora ha sido destronado por el renacentista Garcilaso. La serenidad de las formas reemplaza a la orgía conceptual. Como por decreto, esta postura tiende a fomentarse años después a escala nacionalista, y no sólo desde un punto de vista estético, sino desde un conmovedor ángulo ideal. (...) Y el fervoroso y tan artísticamente válido rescate garcilasista se interfiere con los preciosismos de filiación tradicional y los tardíos y anacrónicos frutos de la fantasía» (*Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965, p. 5).

¹⁵⁴ «Los poetas del 36 intentan y logran con innegable clarividencia lo que Vivanco llamó “realismo intimista trascendente”, basado en una reelaboración de la experiencia (...). Tal vez estas búsquedas no se compadecían con la dinámica incorporación a un proceso histórico que reclamaba ciertas inexcusables correspondencias. Pero no creo que ello implique, como se ha querido objetar, una determinada postura “a-histórica»» (*Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965, p. 5).

¹⁵⁵ «Buena la hicieron Ortega, Petersen, Salinas, con eso de las generaciones y bien la armaron, explorando metódicamente el tema cuando mediaba el siglo, los Laín y Marías y Díaz-Plaja, más la inacabable legión que se trajeron por tal camino. Tanto, que no concibes escritor alguno libre del marchamo generacional, librado de quintas (...) Teníamos la del 98, que se sacó Azorín de la manga y no hay ya, urbi et orbe, quien la mueva (...); la generación del 15, milésimo ahora en desuso, mientras fijada en bronce queda la de los poetas de la Dictadura, generación del 25 o, no con fundamento mejor, del 27. Vinieron luego los formalistas de la Juventud creadora, los narradores y poetas protestarios (la generación de los concursos, para entendernos) del feliz 50, el realismo crítico del 60... Casi una ya por temporada, pues al galope que lleva el mundo las generaciones se suceden en un amén Jesús» (*La Vanguardia española*, 09/09/1965, p. 10).

Una negación del método generacional que en ningún caso debe entenderse como una invectiva contra la indiscutible trascendencia de aquellos escritores entre los que, por edad y experiencias vitales, el propio Masoliver se incluía.

No desesperen, pues, «los del 36». Con hierro distintivo o no, bien va que se empiece a admitir que entre dos generaciones solares, y por lo menos hasta el «Pascual Duarte» (a cuyo autor se incluye, por lo demás, en los treintaiseisañeros), no existió el vacío metafísico, literariamente hablando. (...) Repasen la lista y sabrán decirme si son pocos los que, por modo nada saltuario ni adjetivo han tenido muy decidida parte en despertar y alentar vocaciones, clarificar ideas, afinar gustos, abrir derroteros y corroborar actitudes, amén de aprontar un instrumento expresivo y hacerse ejemplo de probidad intelectual, respecto de las sucesivas promociones. Y cuando se habla de los fondos bibliográficos, desaparecidos, del aislamiento cultural y la escasa curiosidad intelectual de la posguerra, claro está que esas tachas serán imputables a factores múltiples (y a los educadores en no chica parte); pero en ningún caso a los escritores «del 36» (...). A tal punto, que obra suya —con revistas y acción editorial, con asociaciones e iniciativas de vario orden, con su pluma y su palabra— fue el puente que aseguró una continuidad cultural y el motor que llevaría a los nuevos logros. Si esto es «escapismo»... Una generación quemada, y a mucha honra (Juan Ramón Masoliver, «La generación quemada», en *La Vanguardia española*, 9 de septiembre de 1965, p. 10).

En esta misma senda reivindicativa, a los sobrenombres de ‘astillada’, ‘escindida’ y ‘quemada’ que Laín en 1949, Gullón en 1953 y Masoliver en 1965 le dieran respectivamente a la ‘Generación del 36’ se sumará en 1966 otro no menos repetido desde entonces: el de haber sido una generación «destruida», en una expresión todavía más dramática que las anteriores. Una expresión acuñada al cabo por Guillermo Díaz-Plaja desde el título de su *Memoria de una generación destruida (1930-1936)* (Barcelona, Delos-Aymá, 1966), donde el ensayista catalán recogía sus recuerdos de juventud desde una profunda conciencia generacional. El volumen, en este sentido, contenía un doble testimonio: el del propio Díaz-Plaja y el que su prologuista, Julián Marías, ofrece en su prefacio. Allí, el que durante los años Cuarenta había sido uno de los principales teorizadores del método generacional, ofrecía en escuetas palabras consideraciones menos concienzudas pero, al mismo tiempo, mucho más personales. En ellas resulta todavía evidente la fe que Marías tenía veinte años después en su propio método, llegando a afirmar que

los españoles nacidos en 1910 pertenecen inequívocamente a mi generación; así, Luis Rosales. Los que han nacido sólo dos años antes, en 1908, por muy próximos que me sean desde todos los puntos de vista —y para dar dos ejemplos, mis entrañables amigos Pedro Laín y Rafael Lapesa—, ya no pertenecen a ella, y así los siento, situados a otro nivel, más visible cuanto

mayores sean las coincidencias y los acuerdos. Hacia acá o hacia allá, más cerca de 1910 o más lejos de 1908, todo es claro (Julián Marías, «Prólogo», en *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Delos-Aymá, 1966, p. 5).

Así pues, y pese a que no tarda en deslizarse una remota crisis de método, todavía muy incipiente, su fe en las generaciones ‘inequívocamente’ predeterminadas, siempre de quince en quince años, resistía aún intacta.

Pero de vez en cuando vacilo: frente a un amigo, o un conocido, o un escritor a quien leo sin conocerlo –o conociéndolo muy poco–, me pregunto: ¿es de mi generación? Me parece que sí; al poco tiempo, cuando hace un gesto, al doblar la página, pienso que no, que pertenece a la anterior. Siempre que he tropezado con uno de estos casos de perplejidad ha resultado que había nacido en 1909. Este año es, sin duda, el fronterizo entre dos generaciones, aquella cuya fecha natal central pondría yo en 1901 y la mía, cuyo centro estaría en 1916 (Julián Marías, «Prólogo», en *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Delos-Aymá, 1966, p. 5).

Para Marías, en todo caso, aquel año de 1909 –el del nacimiento del propio Díaz-Plaja– evidenciaba el carácter «fronterizo» de ambas generaciones, lo que convertía al autor de las memorias que prologaba en testigo de excepción de aquel solapamiento generacional. Este, por su parte, proyectaba su *Memoria de una generación destruida* desde una doble conciencia geográfica –la catalana, siempre como «aspecto de nuestra diversidad cultural» (p. 15)– y generacional. El signo pesimista de esta última queda patente desde sus primeras páginas. Un victimismo que solo su condición de «puente» –en el sentido que le diera Masoliver en 1965 de puente hacia el reciente pasado cultural más que en el dado por Ridruejo en 1953 como puente entre interior y exilio, entre la España vencedora y vencida– dignifica y da un sentido histórico positivo.

Entelequia o realidad, la promoción que empezaba a expresarse en 1936 tiene una instalación patética en la historia de nuestra patria. (...) No hace falta decir cómo crepitaron, entre nosotros, las hogueras, dispersadas por todos los vientos que pueden azotar a la humana criatura.

Pero además de su notoria condición de víctima, destruida o dispersada, como el animal sacrificado a un Dios cuya decisión secreta ignora, acaso como resultado de culpas que ella no tuvo, ¿cuáles son los elementos distintivos de nuestro grupo generacional?

(...) Una noción destaca aquí como definidora específica: la noción de “puente”. A ella no pueden renunciar quienes se educaron, liberalmente, en amplitud de criterio y en multiplicidad de elementos formativos, lo que implica que fuimos “quemados” antes y estamos condenados, acaso, a ser triturados después por los fanatismos que vengan. Es nuestro destino histórico

fatal y seguramente irrevocable (Guillermo Díaz-Plaja, *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Delos-Aymá, 1966, pp. 20-22).

Díaz-Plaja insistirá en esta misma idea en la sección final de sus memorias. En «Nuestra generación», el escritor catalán retoma esta idea sin aportar nada que no estuviera dicho ya antes por Masoliver, si bien cabe atribuirle, quizás, el mérito de haber expresado mejor que nadie la idea de generación ‘sacrificada’ desde la que algunos han afrontado el Treintaysés.

A mi juicio, nuestra generación fue una promoción sacrificada. Demasiado joven en 1936, nos sentimos, de pronto, demasiado viejos en 1939. Vimos caer derribados muchos de nuestros ídolos y nos agarramos desesperadamente al salvavidas de la supervivencia (Guillermo Díaz-Plaja, *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Delos-Aymá, 1966, pp. 20-22).

Poco antes, el propio Díaz-Plaja había publicado su artículo «Sobre la generación del 36» en la revista barcelonesa *Destino* (nº 1472, 23/10/1965, p. 58) —en la que, por cierto, ya había adelantado tan afortunada frase—. En aquel trabajo, Díaz-Plaja definía, por su parte, un Trentaysés catalán, con los nombres de Jaime Vicens Vives, Eduardo Valentí, Salvador Espriu, Ignacio Agustí, Masoliver o él mismo como algunos de sus integrantes. No en vano, por aquellos meses varios periodistas culturales residentes en Cataluña habían tomado del especial de *Ínsula* la idea de formular en nómina y rasgos una ‘Generación del 36’ desde la óptica catalana. Así lo hicieron en aquellos meses siguientes al verano de 1965 además del propio Díaz-Plaja o Juan Ramón Masoliver, firmas como las de Santiago Nadal y Albert Manent.¹⁵⁶

Aquel periodo de eclosión a mediados de los años Sesenta del debate en torno a la ‘Generación de 1936’, un debate que se volvía cada vez más literario y menos político —aunque nunca desembarazado de su lastre moral—, se cerrará con el especial de la revista norteamericana *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures* (nº XXII-2, 1968). La sensación de ‘cerrar el círculo’ venía subrayada, en cierto sentido, por tratarse de un número en homenaje a Homero Serís, aspirando así a completar desde el exilio lo que el especial de *Ínsula* tres años antes había hecho desde el ‘interior’. En realidad aquella entrega de *Symposium* recogía parte de las actas del simposio sobre «La generación española de 1936» celebrado los días 10 y 11 de noviembre de 1967 en la universidad de Syracuse (p. 101). El volumen reunía así, tras una carta de agradecimiento del propio Serís (p. 102) y una «Breve semblanza» del mismo a cargo de Tomás Navarro Tomás (pp. 103-106), tres interesantísimas

¹⁵⁶ Para la inserción por aquellos días del debate generacional sobre el Treintaysés en Cataluña, así como para la formulación de una nómina catalana, véase el artículo de Albert Manent «La generación literaria catalana del 36» publicado en *ABC* (17/10/1965, p. 85).

visiones de conjunto sobre la ‘Generación del 36’ a cargo de Ildefonso-Manuel Gil (pp. 107-111), José Luis Aranguren (pp. 112-117)¹⁵⁷ y José María Valverde (pp. 118-122) respectivamente. El especial se completaba con trabajos específicos sobre Miguel Hernández —como poeta destacadísimo de la generación, a juzgar por los tres artículos en su honor a cargo de Juan Cano Ballesta (pp. 123-131), Manuel Durán (pp. 132-143) y Javier Herrero (pp. 144-152)—, Germán Bleiberg —con artículo a cargo de Inman Fox (pp. 153-163)—, Ramón J. Sender —con trabajo de Helmy Giacomán (pp. 172-175)—, así como sobre Cela y Buero Vallejo —en un artículo de John W. Kronik (pp. 164-171)—. El número, a la postre, se cerraba con el «Mensaje de Clausura» pronunciado por Antonio Rodríguez-Moñino (pp. 188-192).

No obstante, pese a que el número parecía abocado a consagrar un marbete generacional consolidado, entre sus páginas —al igual que sucedió con el especial de *Ínsula* tres años antes— las fisuras de un método generacional cada vez más cuestionado no dejaron de hacerse patentes. Se deslizarán, por lo tanto, reparos ya conocidos. Así cuando Ildefonso-Manuel Gil, en una de las interpretaciones más emotivas y acertadas de su propia promoción, se muestra reacio a vincularse literaria y vitalmente con una fecha tan fatídica como el inicio de la Guerra Civil.

No me interesa aplicar a la discutida “Generación de 1936” ningún método definidor de generaciones literarias. Si es una realidad histórico-literaria, soy un miembro de ella. Y si no existe, soy un escritor que anda desvalido, sin ninguna sombra a que acogerse, si es que en la comodidad de los historiadores de la literatura sólo caben las generaciones.

Por estar dentro de ella, la he esquivado siempre en mis tareas de profesor y de crítico. Sobre esa generación no podría opinar sin excesiva carga de prejuicios y de perjuicios. (...)

No puedo evitar un íntimo disgusto al pensar que el nombre de mi generación literaria ha de ir unido al año en que se interrumpió el progreso de España hacia un régimen de dignidad y libertad políticas; lo que es todavía peor: al año en que se levantó la veda del hombre y miles de españoles fueron victimados, mientras otros millares daban suelta al asesino que llevaban agazapado en el fondo de su ser (Ildefonso-Manuel Gil, «Sobre la generación de 1936», en *Symposium*, n.º XXII-2, 1968, p.107).

¹⁵⁷ Aranguren repetirá sus conclusiones poco después en sus *Memorias y esperanzas españolas* (Madrid, Taurus, 1969): «Pertenece a la generación de 1936 quienes durante la guerra fuimos, nos gustase o no, “militarizados”. Los que demasiado viejos o todavía niños vivieron la guerra desde otra situación quedan excluidos de tal generación. Quienes “caemos” dentro somos los que tuvimos que cargar, espiritualmente y también físicamente, con el peso de lo que significó ese hecho trágico de la vida española. Que la carga de la guerra se llevase como una “gloria” o con pesadumbre no nos importa en este momento porque no es nuestro criterio diferenciador» (pp. 66-67).

Sin embargo, será Valverde —que se centrará en los casos paradigmáticos de Panero, Rosales y Vivanco— quien mejor exprese el entredicho al que el método generacional se veía cada vez más abocado.

Debo empezar confesando una cierta antipatía a utilizar el concepto de generación, porque me parece que es un artilugio hegeliano para desvalorizar lo que tiene cada individuo y lo que tiene cada poema, y quitarles su valor reduciéndolo a un saldo abstracto de inserción en la Historia. Pero, al mismo tiempo, es inevitable que los profesores hablemos de generaciones, porque los programas se hacen así y porque los libros tienen que tener índices, con o por generaciones (José María Valverde, «La generación de 1936, casi desde dentro», en *Symposium*, n.º XXII-2, 1968, p. 118).

En cualquier caso, no cabe duda de que los especiales de *Ínsula* y *Symposium* dieron al fin su definitiva visibilidad crítica al marbete generacional del Treintayséis, también en su carácter polémico y discutido. En este contexto, y pese al creciente descrédito del método generacional —desde posiciones postestructurales o no— el Treintayséis alcanzará el definitivo refrendo académico y editorial durante la década de los Setenta con la publicación de monografías como *Spanish writers of 1936* (Londres, Tamesis, 1973) —volumen coordinado por Jaime Ferrán y Daniel P. Testa y que venía a recoger en inglés los textos del simposio de Syracuse—¹⁵⁸ o antologías específicas dirigidas al gran público —el alumnado universitario, principalmente— como las presentadas por Luis Jiménez Martos en 1972 y Francisco Pérez Gutiérrez en 1976.

A Jiménez Martos se debe, efectivamente, con *La generación poética de 1936* (Barcelona, Plaza & Janés, 1972) la primera antología editada desde este signo generacional. En ella se congregaron poemas de una nómina quizás demasiado extensa de veinticinco poetas: Juan Alcaide, Enrique Azcoaga, Germán Bleiberg, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Carmen Conde, Guillermo Díaz-Plaja, Pedro García Cabrera, Ildefonso-Manuel Gil, Juan Gil-Albert, Fernando Gutiérrez, Miguel Hernández, Federico Muelas, José Antonio Muñoz Rojas, Juan Panero, Leopoldo Panero, Francisco Pino, Dionisio Ridruejo, Carlos Rodríguez Spiteri, Félix Ros, Luis Rosales, Juan Ruiz Peña, Rafael Santos Torroella, Arturo Serrano Plaja y Luis

¹⁵⁸ *Spanish writers of 1936* constituye la mejor antología de textos sobre la polémica del Treintayséis hasta la fecha. El tomo cuenta con casi los mismos trabajos publicados en el especial de *Symposium*, en esta ocasión en versión inglesa. Entre los trabajos no incluidos en *Symposium* destacan los de José Ferrater-Mora «On the Validity of the Concept of “Generation”» (pp. 29-32), «On the Chronology of 1936» de Manuel Durán o las intervenciones sobre Leopoldo Panero de Jaime Ferrán (pp. 82-93) y sobre Blas de Otero de Edmund L. King (pp. 125-133). El volumen recoge, además, la traducción de los dos trabajos que abrieron el especial de *Ínsula* de 1965: el de Ricardo Gullón (pp. 7-16) y el de Guillermo de Torre (pp. 17-21).

Felipe Vivanco.¹⁵⁹ El prefacio de Jiménez Martos a su selección constituye, además, una de las defensas más vehementes sobre la existencia de una ‘Generación poética de 1936’, defensa que ya había realizado en una entrevista en *ABC* en 1966 y en un trabajo para *La Estafeta Literaria* en 1970 (Jiménez Martos, 1972: 11). Defensa no solo del marbete, sino también de la importancia de sus integrantes. Por ello, presenta su antología como el resultado de su «voluntad de poner algún remedio a la reiterada falta de nombres de esta generación o promoción en antologías muy sonadas por sus pretensiones de reflejar toda una época de nuestra poesía» (Jiménez Martos, 1972: 12). Trataba así de reivindicar para el canon poético de los años Cuarenta, Cincuenta y Sesenta a esa promoción de autores que publicaron sus primeros poemarios algunos meses antes del inicio de la guerra. Trataba de remediar, en suma, el tajo abierto por la noción de posguerra. Un tajo que, en su opinión, había operado en contra del merecido reconocimiento de sus poetas antologados.

A partir de 1939, se trazó entre nosotros la raya de una cuenta nueva, tendiéndose a considerar de *antes de la guerra*, con todo el significado de esa expresión, a quienes habían aparecido en la poesía un poco antes de 1936. Esta mínima distancia temporal era ya suficiente, por lo visto, para alejarlos, igual que si pertenecieran a otro mundo. (...)

Tanto si se da por aceptada que la generación poética de 1936 es una realidad irrefutable como si no ocurre así, es del mismo modo irrefutable la ausencia de nombres de esta hornada en antologías muy prestigiosas que abarcan el periodo de posguerra. Ha habido, y sigue habiendo, la pésima costumbre de pasar desde los grandes del 27 a los que surgieron después de 1939. ¿Es por simple desajuste o existen otros motivos más interesados? (Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1972, pp. 12 y 45).

Jiménez Martos justifica con ello su amplia nómina de autores, de la que destaca «dos poetas en punta»: Luis Rosales y Miguel Hernández. Destacaremos nosotros, a su vez, el atinado ‘rescate’ que realiza, respetando los cánones vigentes del Treintayseis —fechas de nacimiento y de primeras publicaciones—, de poetas como Gil-Albert, Ros, Santos Torroella, Pino, Luelmo o García Cabrera. Señala asimismo una serie de rasgos definitorios como la «revalorización del sentimiento», el signo de la guerra y en su caso del exilio, el «redescubrimiento de lo religioso» y, por último, su «vitalismo e intimidad» (Jiménez Martos, 1972).

Cuatro años después Jiménez Martos volverá a defender con rotundidad el marbete en su *Informe sobre poesía española (Siglo XX)* (Madrid, Magisterio Español-Prensa Española, 1976). Para ello, el crítico cordobés utilizará argumentos

¹⁵⁹ La nómina de autores fue criticada por un Leopoldo de Luis no incluido en ella en *La Estafeta Literaria* del 15 de mayo de 1972 (nº 492, pp. 955-957).

comparativos con las ‘mentadísimas’ generaciones del Noventay ocho o del Veintisiete, a vuelta de algunos de los más conocidos requisitos petersenianos, al tiempo que reivindicará el valor canónico que obtuvo con su antología de 1972.

Mientras la mentadísima *generación de 1898*, como las del 14 y 27, son aceptadas de forma indiscutible en estudios críticos y manuales, hasta hace poco no ocurría del mismo modo con la que a éstas sigue y corresponde a 1936. Permítasenos que entre los esfuerzos para configurarla señalemos nuestro estudio y antología *La generación poética de 1936*, publicado en 1972, primer volumen dedicado íntegramente a tan polémico asunto (...).

Es consustancial a la idea de generación literaria que varios de sus componentes mantengan entre ellos una relación de amistad más o menos duradera. Verbigracia: Baroja - Azorín - Maeztu; Ortega - Pérez de Ayala - Marañón. También los poetas del 27, casi todos ellos ligados de por vida. Es una hermosa realidad ese agrupamiento, sea cual fuere la individualidad humana y artística de cada uno.

En la quinta poética de 1936 se da esa circunstancia en las personas de Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco. Integran un verdadero grupo, con mayor cohesión que la habida en los ejemplos antes citados. Constituyen un núcleo que une la amistad, la actitud, sobre todo al principio, ante determinadas situaciones de carácter histórico-político, y algunas afinidades en la manera de concebir la poesía (Luis Jiménez Martos, *Informe sobre poesía española*, Madrid, Magisterio Español y Prensa Española, 1976, pp. 31-36).

Por su parte, Pérez Gutiérrez reunió ese mismo año en *La generación de 1936. Antología poética* (Madrid, Taurus, 1976) una nómina más reducida y selecta de once autores: Bleiberg, Celaya, Gil, Gil-Albert, Hernández, los dos Panero, Ridruejo, Rosales, Serrano Plaja y Vivanco. Los once habían sido incluidos en la antología de Jiménez Martos, con lo que la de Pérez Gutiérrez parecía establecer una serie de poetas ‘destacados’ de cara a la configuración definitiva del canon de nuestro Treintaysés poético.¹⁶⁰ En este mismo sentido de consagración, el antólogo de 1976 parece mostrarse mucho menos combativo –más seguro, por lo tanto– de lo que se había mostrado Jiménez Martos cuatro años antes. Para Pérez Gutiérrez, la validación del Treintaysés frente al Veintisiete o el Noventay ocho era ya plena:

cualesquiera que sean las reservas con que se utilice el concepto en cuestión, parece improbable su desaparición en un futuro inmediato de profesores, clasificaciones y antologías, y habremos de contar en adelante con

¹⁶⁰ «Once poetas: ésas son, honradamente echadas, mis cuentas. No ignoro otros nombres; ni, por supuesto, el valor que les asiste. Pero había que escoger y he escogido. (...) No creo haber dejado fuera de la selección a nadie que valga más que uno cualquiera de los escogidos. Pero tampoco ignoro que son varios los poetas equiparables a los incluidos. Nos ha guiado, al editor y a mí, un criterio básico: (...) favorecer a los poetas de obra creciente» (Pérez Gutiérrez, 1976: 12).

la generación de 1936 casi con la misma inevitabilidad con que se han impuesto sus antecesoras de 1898 y 1927 (Francisco Pérez Gutiérrez, *La generación de 1936*, Madrid, Taurus, 1976, p. 7).

Así las cosas, discutida o aceptada, la ‘Generación del 36’ como concepto histórico de nuestra literatura reciente queda para entonces indudablemente formulada en sus caracteres básicos, su nómina de referencia y también en sus puntos de mayor disensión para la crítica.¹⁶¹ En este sentido, Guillermo Carnero realizará en 1986 un gran trabajo de síntesis en «La generación poética de 1936... hasta 1939», recogido en las *Actas del Congreso sobre Literatura Contemporánea en Castilla y León* (Valladolid, Junta de Castilla y León) y poco después en el volumen misceláneo *Las armas abisinias* (Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 238-255). Allí Carnero recopilaba las principales conclusiones consensuadas por la crítica, en un sentido amplio, al tiempo que sugería territorios sobre los que aún había que avanzar. Treinta años después –lo cual debe hacernos reflexionar– las palabras de Carnero mantienen toda su vigencia. En síntesis, para el poeta de *El sueño de Escipión*, eran cinco las grandes conclusiones halladas para nuestra ‘Generación de 1936’: en primer lugar, «la llamada generación de 1936 da sus primeros pasos literarios en los años inmediatos a la Guerra Civil»; en segundo, «Aleixandre, Cernuda, Guillén y Salinas son los poetas a los que más próximos se sienten»; en tercer lugar, «se define por una característica fundamental: la “rehumanización”»; en cuarto, «se trata de una generación perdida, sacrificada y escindida por la gravedad del hecho bélico»; y en quinto y último lugar «cronológicamente, la zona plantea un problema de coherencia a la hora de distinguirla de la llama “primera promoción de posguerra”» (Carnero, 1989: 249-250). En este mismo sentido, y ya en el ámbito del hispanismo internacional, destaca, por estos años, la monografía de Graziella Francini *La generación poética de 1936* (Milán, Vita e pensiero, 1990). No en vano, en ella se defiende explícitamente «la existencia de la generación poética del 1936, como núcleo destacado y diferente en la historia de la literatura» (Francini, 1990: 1) siendo sus rasgos ‘exclusivos’, de cara a la acotación de sus miembros, precisamente aquellos calificativos de «escindida» (Francini, 1990: 26) y de «puente» (Francini, 1990: 93).

Ciertamente, a finales del siglo XX la ‘Generación de 1936’ era una realidad crítica –esto es, una ‘construcción crítica’– de plena vigencia, de la que ningún especialista, fuera para asumirla o fuera para discutirla, podía sustraerse. Sin embargo, como señalaba Carnero en 1989, la definición de una ‘Generación del 36’ entraba en conflicto con otra manera de encuadrar y entender nuestra poesía de los años Cuarenta: la construcción moral de una posguerra. Una relación contradictoria

¹⁶¹ Otro artículo significativo de estos años se debe a Juan Marín Martínez en «Hacia una comprensión de la generación del 36», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 325 (julio de 1977), pp. 199-203.

o complementaria que ha alimentado un debate más o menos soterrado entre los partidarios y detractores de esta marca generacional formulada sobre la incómoda e infausta fecha de 1936. Una formulación, como hemos podido observar, realizada siempre desde lo moral o, en el peor de los casos, desde lo político. Entre lo moral y lo político pivotaron las propuestas de Pedro de Lorenzo, Serís, Ridruejo, Laín o Calvo Serer. Por ello fueron rechazadas por Gerardo Diego y Guillermo de Torre entre tantos otros. Solo a partir de 1953 Ricardo Gullón comenzó a dotar de componentes estrictamente literarios a su generación, siguiendo tras su estela sucesivos trabajos, como los recogidos por *Ínsula* y *Symposium* en los años Sesenta. Con todo, ‘el 36’ siguió siendo –sigue siendo– la generación literaria marcada por un hecho no literario: el inicio de nuestra última guerra civil. Frente a ello, nos cabe ahora señalar aquel año de 1936 como referencia generacional válida, pero –más allá de la guerra– válida también desde lo estrictamente literario. Una tendencia que empieza a apuntarse de manera cada vez más clara con el nuevo siglo. No en vano, la pareja de antologías de 1972 y 1976 encontrarán sus herederas al comenzar el nuevo siglo en otra pareja de florilegios: el preparado por Jesús Zapata en 2004 para la editorial Castalia y el editado por Francisco Ruiz Soriano en 2006 para Cátedra.

La primera de estas antologías, titulada escuetamente *La generación de 1936* (Madrid, Castalia, 2004) –que reduce todavía más la nómina de poetas antologados, eliminando de la lista de Pérez Gutiérrez a Ildefonso-Manuel Gil y Gabriel Celaya– sintetiza muy bien los principios más consensuados entre la crítica de hoy para la formación de una ‘Generación del 36’. Se desliza entre ellos, novedosamente, la fecha del centenario garcilasiano.

Pero ¿podemos hablar propiamente de una generación poética de 1936? Consideramos que sí. Con todos los reparos y salvedades que este tipo de clasificaciones o agrupamientos merecen a buena parte de la crítica, creemos que el grupo de poetas que se recogen en esta antología puede ser considerado como una *generación literaria* (...). Entre los rasgos que confieren la coherencia generacional a este grupo merecen ser destacados (...) [en primer lugar] la proximidad entre sus fechas de nacimiento. La mayor parte de ellos mantiene una escasa diferencia de edad de 3 ó 4 años, aunque efectivamente existe una diferencia mayor entre Juan Gil-Albert (nacido en 1904) y Germán Bleiberg (1915) (...). [En segundo lugar,] se forjan como poetas en contacto con sus predecesores del 27, pero participando plenamente de la nueva tendencia rehumanizadora de la literatura iniciada ya por aquellos desde el comienzo de los años 30 (...). [En tercer lugar,] la fecha de 1936 tiene un carácter emblemático para la historia más reciente de nuestro país, pero el significado es doble para el grupo de poetas que nos ocupa. Cuando todos esperaban que constituyera el motivo de celebración y homenaje a Garcilaso en el cuarto centenario de su muerte –del mismo modo que 1927 lo fuera para la generación anterior en torno a Góngora–, oficializándose en cierto modo su

cohesión como grupo, la sublevación militar de julio y el consiguiente estallido de la Guerra Civil supuso en la práctica su disgregación como tal (Jesús Zapata, *La generación de 1936*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 10-11).

Por su parte, Francisco Ruiz Soriano edita tan solo dos años más tarde *La generación de 1936. Antología poética* (Madrid, Cátedra, 2006). Su apuesta por el marbete es, sin duda, una de las más decididas de los últimos años. También la amplitud de su canon, superando no solo los nueve elegidos de Zapata (2004) o los once de Pérez Gutiérrez (2006), sino también los veinticinco de Jiménez Martos (1974), llegando a establecer una nómina de cuarenta y un poetas con Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, Arturo Serrano Plaja, Ramón Gaya, Rafael Dieste, María Zambrano, Germán Bleiberg, Ildelfonso-Manuel Gil, Enrique Azcoaga, José Antonio Muñoz Rojas, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Juan Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Agustín de Foxá, Joaquín de Entrambasaguas, Félix Ros, Guillermo Díaz-Plaja, Álvaro Cunqueiro, Camilo José Cela, Juan Alcaide, Federico Muelas, Francisco Javier Martín Abril, José María Luelmo, Francisco Pino, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pablo García Cabrera, Juan Rejano, José María Quiroga Pla, José Ramón Arana, José Herrera Petere, Pascual Pla y Beltrán, Agustí Bartra, Arturo Cuadrado, Lorenzo Varela, Bernardo Clariana, Vicente Carrasco, Celso Amieva, Adolfo Sánchez Vázquez y Antonio Otero Seco. Hay en la extensa selección de Ruiz Soriano, desde luego, una clara voluntad documental. Es posible, sin embargo, señalar notorias ausencias como las de Gabriel Celaya o Carmen Conde. De nuevo, el criterio nominador es la inserción en los debates literarios de primera línea nacional durante los años anteriores a la guerra, y particularmente en el propio 1936. La no implicación en proyectos culturales de relieve durante los años republicanos sería, así, lo que justificaría para el antólogo —de manera, en ocasiones, harto confusa— el ‘desplazamiento’ de firmas como las de Celaya y Conde hacia las «promociones de posguerra».

Sea como fuere, y frente al prejuicio que implica establecer periodos en la historia literaria, de nuevo recurrimos a un etiquetaje clasificatorio de “Generación de 1936” para agrupar a una serie de escritores e intelectuales que surgen en el panorama cultural de la época con proyectos artísticos y peculiaridades comunes al albor de esa fecha de la conflagración fratricida —si no antes—, movidos, quizás, por el interés de reordenación didáctica que ha realizado la tradición crítica hasta ahora en torno a todo ese embrollo polémico que comportó el invento, y sin que ello entrañe la aplicación de los métodos histórico-biológicos de Julius Petersen, ya que los componentes de este grupo del 36 no sólo no cumplirían la mayoría de las características apuntadas (...) sino que incluso los mismos componentes de este grupo se confundirían con otras promociones anteriores y posteriores, ya sea con la denominada Generación del 27 —cuántos estudiosos han visto a Miguel Hernández como el benjamín del 27—, ya con los integrantes de las primeras

promociones de posguerra con quienes claramente algunos de nuestros poetas coinciden en proyectos culturales, evolución estética, temas literarios y posicionamiento vital. (...)

Por otro lado, esos años treinta son también un momento clave para muchos poetas de las primeras promociones de posguerra, porque es la etapa inicial de su formación y comienzo de sus incipientes tanteos poéticos, generalmente bajo el influjo magistral del veintisiete y conviviendo con la consolidación de los poetas del 36, aunque cabría preguntarse qué se entiende por obra inicial, pues el criterio de la publicación del primer libro relevante antes de la guerra para caracterizar dicha generación del 36 es algunas veces absurdo: por ejemplo, Leopoldo Panero estuvo inmerso en los proyectos culturales que definen su grupo (...) pero no sacó a la luz su primera obra importante, *La estancia vacía*, hasta 1944; circunstancia que también acompaña a muchos poetas del exilio como Quiroga Pla, Juan Rejano, Bernardo Clariana, Lorenzo Varela, etc. (...); a lo que habría que añadir que algunos poetas de la Generación del 27 dieran a la luz también su libro más importante en esos años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, lo que rompería ese criterio: qué decir de *Primavera en Eaton Hastings* (1941) de Pedro Garfias, *Diario de Djelfa* (1944) de Max Aub o *Hijos de la Ira* (1944) de Dámaso Alonso —por poner sólo unos ejemplos significativos— para que todos ellos entrasen en las coordenadas de nuestro “grupo del 36”; por el contrario, se pueden encontrar poetas —Gabriel Celaya o Carmen Conde— que han publicado obras iniciales antes de esa fecha clave, pero que por su afianzamiento en proyectos literarios y culturales con otra serie de escritores de los años cuarenta y, por sus características estéticas, dentro de las vertientes existenciales y sociales entrarían en la denominada primera promoción de posguerra (Francisco Ruiz Soriano, *La generación de 1936. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 19-22).

El pormenorizado trabajo de Ruiz Soriano, en todo caso, constituye una de las defensas más decididas —pese a la confusión de sus límites— del marbete ‘Generación de 1936’ en los últimos años, haciendo balance del largo y debatido estado de la cuestión a comienzos del siglo XXI. No en vano, resumió y dobló ese mismo año su apuesta en la influyente revista *Quimera* desde la larga recepción crítica que venimos analizando.

Desde la perspectiva histórica de más de setenta años y sin intentar caer en el reduccionismo generacional de aplicaciones biológicas a la literatura, sí que el tiempo, en cierta forma, ha dejado ver claro la existencia de varias escuelas de escritores que “nacen” literariamente hablando con proyectos de grupo en torno a esa fecha o década de los treinta y que se ven marcados en sus trayectorias poéticas e ideológicas iniciales por las circunstancias históricas y por unas estéticas determinadas, desde la vanguardia a la toma de conciencia social. Muchos que se vieron vinculados a ella creyeron en su existencia, desde

Rosales y Ridruejo, pasando por ensayistas como Ricardo Gullón y poetas novelistas como Herrera Petere; mientras la historia de la crítica literaria también lo corrobora, tanto antologías de Jiménez Martos y Pérez Gutiérrez como estudios de García de la Concha, Guillermo Carnero o Leopoldo de Luís (Francisco Ruiz Soriano, «1936. Apuntes sobre una generación poética», en *Quimera. Revista de literatura*, nº 276, 2006, pp. 20-22).

Sin duda, la ‘Generación de 1936’ pasa por ser en estas fechas una de principales construcciones críticas desde las que se ha abordado nuestra poesía de preguerra pero, sobre todo, de posguerra. Una construcción ligada al patrón generacional que en ocasiones muestra sus resistencias –precisamente por su supuesta condición de ‘puente’– frente al otro gran constructo teórico con el que la crítica pretende convalidarla: la noción de una ‘posguerra’ literaria.

II.2.3. El Treintayséis literario y sus dos centenarios

Desbrozado el largo debate crítico desarrollado en torno a la ‘Generación de 1936’, desde la misma década de los Cuarenta a la actualidad, se nos presentan, en suma, dos grandes reparos por los que dicho marbete ha sido discutido. El primero de ellos no constituye una negación de método sino un rechazo de la validez de sus conclusiones: la formulación de una generación literaria a partir del año de 1936 es errada por el signo negativo y extraliterario de dicha fecha. La segunda gran negación, en cambio, será de método: es el propio encuadramiento generacional como sistema de organización y estudio del corpus literario el error de base. Así las cosas, nos toca ahora a nosotros tratar de analizar ambos reparos en busca de nuevas posibilidades críticas. Comenzaremos por acometer el carácter negativo o ‘incómodo’ de la célebre fecha de 1936.

La principal estrategia de quienes han rechazado la elección de 1936 como fecha generacional de referencia –recordemos los reparos de Ildefonso-Manuel Gil en *Symposium*– ha sido proponer o bien otras construcciones críticas –las llamadas ‘generaciones de posguerra’, fundamentalmente–, o bien elegir otra fecha epónima. Quienes observan una cierta –mayor o menor– continuidad en las sinergias propias de nuestra literatura antes y después de la guerra, o quienes simplemente consideran que los años determinantes para la formación de este grupo de escritores no se encuentran comprendidos entre 1936 y 1939 sino en los años de la Segunda República, suelen preferir una fecha mucho menos connotada políticamente: 1935.

Quienes lo hacen, suelen destacar el año de 1935 como fecha fundacional de una nueva etapa literaria iniciada con la publicación de los primeros poemarios ‘generacionales’ del grupo. Tal papel se le reserva fundamentalmente a *Abril* (Madrid, Cruz y Raya) de Luis Rosales y, posteriormente, a otros libros editados aquel año como *El cantar de la noche* (Madrid, Méndez y Altolaguirre) de Germán Bleiberg, *Plural* (Segovia, El Adelantado) de Dionisio Ridruejo y *Marea del silencio* (Zarautz, Itxaropena) de Gabriel Celaya –todavía como Rafael Múgica–. Es, con todo, la publicación del primer libro de poemas del poeta granadino Luis Rosales el acontecimiento que los principales partidarios de una ‘Generación de 1935’ han escogido como el ‘hecho generacional’ peterseniano de la promoción. A uno de los protagonistas de dicha promoción –y el más íntimo amigo de Rosales, a la sazón– se le debe su formulación más clara. Nos referimos a Luis Felipe Vivanco, quien en su *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957) expresaba con total rotundidad dicho planteamiento.

La aparición de *Abril*, en 1935, señala una fecha importante para la poesía española contemporánea. El libro posee un valor sustantivo, del que me ocuparé más adelante, pero también otro circunstancial y necesariamente polémico. Se trata de un libro de integración en el que terminan de una manera radical los planteamientos anteriores vanguardistas y en el que se adopta una nueva actitud ante la poesía y ante la vida (Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 459).

La propuesta de Vivanco, por supuesto –y en sintonía con los planteamientos continuistas del ‘grupo *Escorial*’ al que pertenecía–, no era rupturista sino de asimilación y ‘superación’ tras los hallazgos de las Vanguardias. Desde este enfoque, aquel nuevo estadio de nuestra poesía contemporánea no venía a reaccionar contra lo logrado sino a convertirlo –acaso– en punto de partida, y no de llegada, para su mensaje poético:

los planteamientos [vanguardistas] a que acabo de aludir, terminan dentro de él: quiero decir que su palabra se ha enriquecido también a través de esos planteamientos, convertidos ya en clima de partida o de arranque, y no de llegada. (...)

Cuando aparece *Abril*, la batalla vanguardista de renovación de la palabra poética a través de la libertad de imágenes, ya ha sido ganada. Y Luis Rosales ha sido de los primeros en darse cuenta de ello. Si en algún momento la imagen ha tenido más importancia que la palabra, ahora va a suceder todo lo contrario y la palabra va a ser más importante que la imagen (Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 459-460).

La fórmula definitiva de una «Generación de 1935» basada en la publicación de *Abril* se debe, no obstante, al profesor Ángel Valbuena Prat y su influyente *Historia de la literatura española*, la cual conocía una segunda edición ampliada en 1946 —diez años después de la salida de la primera—, siempre bajo el sello editorial de Gustavo Gili, en la que se recogían «Los nuevos valores en la poesía y la prosa» de entonces. Consciente del peso vital de la Guerra Civil en la vida de los escritores, Valbuena Prat opera como hábil crítico literario al desarticular la trascendencia de dicha contienda en el devenir de la literatura en sí misma desbordando los infaustos años de 1936 a 1939 y ampliando el foco hasta 1935 y 1940 respectivamente. Es sin embargo el primero de estos años, 1935, el elegido realmente para marcar el cambio de rumbo de nuestras letras, y no solo en la lírica —y esto es una novedad— sino también en la narrativa.

Escojo los años 1935-1940, ya que en el 35 (un año antes de la guerra) aparecen los primeros libros del poeta y del novelista nuevos acaso más significativos. *Abril*, del poeta Luis Rosales, y *Tres en una, o la dichosa honra* del novelista y cuentista Zunzunegui. Desde este año, pues, no sólo (como en el período de la “poesía pura”) existe una de las más ricas y variadas floraciones de poesía, sino que la novela ocupa también un primer plano. (...)

Luis Rosales es quizá el más intenso poeta de los que constituyen un grupo independiente del valor de los líricos que se forman aparte. Al temblor de su terso estilo conjugan su verso varios poetas de los más jóvenes. Con él, el primero; inmediatamente con Vivanco y Ridruejo se forma el sentido especial de estos años de “la vuelta a Garcilaso”, en vez del “neogongorismo” típico del 1927. *Abril* se edita en 1935 (publicaciones de “Cruz y Raya”); y revela un nuevo y original poeta. (...) Su métrica une la estrofa tradicional (décima, romance, soneto) a la cadencia amplia del verso libre, con predominio o asomo del ritmo del alejandrino. No es la décima guilleniana, ni la del primer Cernuda la que une a su nostálgico sentir (Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946, pp. 1095-1096).

Junto a la de Valbuena Prat, la otra gran historia de referencia escolar —esto es, universitaria— que ha contribuido a reafirmar la publicación de *Abril* como hito generacional ha sido la *Literatura española contemporánea (1898-1936)* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1949) de Gonzalo Torrente Ballester, poco después sucesivamente ampliada y reeditada en su *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1956).¹⁶² En este sentido, en la versión de 1949 el novelista de la órbita de *Escorial* todavía no se atreve a historiar sistemáticamente

¹⁶² Para el tratamiento del Treintaysés en Torrente Ballester véase el trabajo de Leonardo Romero Tobar, «La “generación de 1936” en la obra historiográfica de Torrente Ballester», en *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, n.º 8 (2010), pp. 41-54. El artículo fue también recogido en el volumen misceláneo de Romero Tobar *Maestros amigos* (Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2013), pp. 31-42.

la obra de «Los escritores nacidos hacia 1910». Sobre ellos tratará apenas en un epílogo en el que todavía se muestra cauto, pero en el que ya les atribuye «una posición intermedia» entre el ámbito literario anterior y el posterior a la guerra de 1936 (Torrente Ballester, 1949: 445).¹⁶³ Será por ello en su reelaboración historiográfica de 1956 cuando Torrente Ballester decida rotular a los escritores identificables con el Treintayséis como «Promoción de la República» (p. 415). Define pues una promoción —y no generación—¹⁶⁴ marcada no por el año de ‘escisión’, 1936, sino por los años de ‘formación’. Se desplaza el foco de atención, en suma, no solo a los meses previos al estallido de la guerra, sino a todo el periodo histórico previo: la Segunda República. La connotación política que esta tenía en la España de los Cincuenta obligó a Torrente Ballester, asimismo, a una especie de *excusatio* sobre el rótulo elegido.

De la República, porque entre 1930 y 1936 se formaron sus miembros y durante esos años aparecieron los primeros libros de algunos de ellos, y no *republicana*, porque eso sería atribuirle una significación política que, en la mayor parte de sus representantes, no tuvo (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 415).

De entre todos los hitos que jalonan el panorama literario español entre el 14 de abril de 1931 y el 18 de julio de 1936, torna a ser la publicación de *Abril* el acontecimiento axial del grupo. Para Torrente Ballester es Luis Rosales —y no Miguel Hernández, que aparece en quinto lugar tras Vivanco y los Panero— la gran figura generacional en cuanto a la lírica se refiere.

¹⁶³ No será tan cauto en sus consideraciones sobre la actualidad literaria de 1949 de la que dice, entre otras lindezas, que «aburre hasta la desesperación la solemne *seriedad* de nuestra literatura; desespera hasta el aburrimiento la falta de inquietud, la sumisión a lo establecido, la cuquería y la docilidad» (Torrente Ballester, 1949: 450). No conviene perder de vista, en la lectura de este epílogo, el clima de tensión abierto por aquellos meses entre el ‘grupo *Escorial*’ al que se sentía próximo Torrente y el ‘grupo *Arbor*’ de Calvo Serer y compañía.

¹⁶⁴ El matiz en Torrente Ballester es importante. Según se desprende de su *Literatura española contemporánea* de 1949 y de su *Panorama...* de 1956, aquella «Promoción de la República» estaría inserta, como segunda promoción, dentro de la «tercera generación», la de los «nietos del 98». Es decir, que el novelista gallego distingue dos promociones dentro de una misma generación ‘nieta del 98’, la que conocemos como el Veintisiete y que él denomina preferentemente «Generación de la dictadura», y la que conocemos como el Treintayséis y que él denomina «Promoción de la República». Como vemos, el esquema se aproxima a los ‘seniores’ y ‘juniores’ de los ‘nietos del 98’ propuesto por Laín o al esquema en tres tiempos apuntado en 1932 por Serrano Plaia, entre otros. En todo caso, esta ‘Promoción de la República’ de Torrente Ballester se inscribe en una ambigua naturaleza de transición o solapamiento. Así lo plantea en el «Epílogo» de 1949 cuando se pregunta: «Los escritores nacidos hacia 1910, ¿constituyen la última promoción de la generación de la Dictadura, o la primera de la siguiente?» (Torrente Ballester, 1949: 445).

Luis Rosales Camacho, granadino, primero de la promoción, no por la edad sino por la significación, influencia y ejemplaridad posterior de su poesía, estudió en Granada y, más tarde, en Madrid, donde hizo amistad con los poetas más altos de los conocidos y con otros —Panero, Vivanco— que, inéditos todavía, formarían con él grupo homogéneo. En 1935 publica Rosales *Abril*, libro de poesía amorosa en que la influencia de los clásicos granadinos, con su cultivo de lo íntimo y menudo, en alianza con la de Garcilaso, determina el modo de elección del material poético —casi siempre biográfico— y las líneas generales del estilo verbal. Los poemas de *Abril* son, por su perfección formal, por su hondura, por la novedad de su acento, una sorpresa innovadora cuya necesidad, cuya oportunidad, se reconoce, porque viene a ofrecer disciplina y cauce a un estilo que amenazaba con destruirse en el ejercicio libérrimo, casi anárquico, del verso ilimitado (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 417).

En cualquier caso, sin ser expresa la mención de 1935 como rubicón generacional, lo cierto es que el autor de *Los gozos y las sombras* subraya con Valbuena Prat —y más allá de 1935— los años que preceden a 1936 como los verdaderamente trascendentes. Con ello, la apuesta por la continuidad frente a la ruptura entre la poesía de preguerra y la de posguerra —no así en la novela o el teatro— se hace explícita.

La ruptura causada por la guerra de 1936 apenas afectó a la poesía lírica. Mientras otros géneros pugnaban por la restauración, mientras sus representantes se veían en la nada fácil necesidad de mantener en toda su vigencia una escala de valores más atacada que aceptada, los poetas líricos son apenas discutidos (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 416).

La propuesta de una ‘Promoción de la República’ encontrará un eco evidente en las reflexiones de Ildefonso-Manuel Gil varios años después. Ya vimos antes cómo en el especial de *Symposium* de 1968 se había mostrado reacio a vincular su generación con «el año en que se levantó la veda del hombre y miles de españoles fueron victimados». Por ello, Gil propone allí un marbete alternativo, oponiendo al 18 de julio de 1936 el 14 de abril de 1931, oponiendo a una guerra de escisión y fractura una república de ebullición cultural y formación intelectual para sus jóvenes poetas. El escritor aragonés se atreve a proponer, al cabo, la posibilidad de una «Generación de 1931» como alternativa. Al feliz acontecimiento de la proclamación de la Segunda República Gil suma, además, la salida de las primerísimas publicaciones de la promoción, remontándose aún más de lo que hiciera Valbuena Prat o el propio Torrente Ballester. No conviene perder de vista, en este sentido, que precisamente en 1931 el propio Ildefonso-Manuel Gil había publicado su primer poemario —a la

sazón prologado por Benjamín Jarnés— bajo el humilde título de *Borradores* (Madrid, Galo Sáez).

Decía que [Generación de 1936] es una denominación que no me gusta, aunque sean válidas las razones en que se apoya. Cuando empezó a hablarse de esa generación, cuando se hizo patente que entre escritores muy dispares existían fuertes vínculos que acreditaban la colectiva entidad, hubiera preferido que se nos hubiese bautizado con otro nombre: Generación de 1931. Si el denominador había de proceder de un hecho histórico, no importaban tanto las fechas de publicación de las primeras obras como el nivel de receptividad del histórico acontecimiento.

En toda la historia de España no encuentro página más llena de dignidad, de civismo, de alegría y de esperanza que el 14 [de] abril de 1931. Quienes por entonces andábamos comenzando a escribir, o pensando en comenzar a escribir, es decir, con decidida vocación de escritores, recibimos la influencia de toda aquella grandeza en el momento decisivo de la formación de nuestra personalidad literaria. Nos habíamos ido formando en las luchas políticas contra la dictadura, y la radiante alegría del 14 de abril iluminó hasta los últimos repliegues de nuestra conciencia. Fueren como fueren las evoluciones ideológicas posteriores y queramos o no, lo que de verdad yace en nuestras entrañas es la nostalgia de aquellos días. (...)

Nuestra participación en los hechos, a lo largo de 1930 y 31, nos sacó del magisterio inmediato de la Generación de 1927, para llevarnos hacia Unamuno, hacia Antonio Machado, hacia Ortega. Y nos apartó de la brillante y gozosa tentación del juego poético y literario, para acercarnos a la integridad del hombre de carne y hueso. Solidarios con éste, quisimos decir la verdad; responsables ante nuestra aceptada condición de escritores, quisimos decirla de la mejor manera posible.

Debiendo mucho a los escritores del 27, estábamos decididos a recorrer otros caminos. Habíamos comenzado a recorrerlos cuando estalló la catástrofe (Ildefonso-Manuel Gil, «Sobre la generación de 1936», en *Symposium*, n.º XXII-2, 1968, pp. 108-109).¹⁶⁵

Aunque sin duda en menor grado que la más rotunda marca generacional del Treintayséis, lo cierto es que la propuesta de una ‘Generación de 1931’, una ‘Promoción de la República’ y, sobre todo, una ‘Generación de 1935’ —siempre en paralelo con la de 1936—, como manera de subrayar su vinculación a la preguerra, no ha carecido de ecos. Aunque casi siempre lo haya hecho a la sombra o en nota al

¹⁶⁵ El año de 1936, en cambio, se concibe en Gil como antítesis de comunión generacional al ser, precisamente, la fecha en que se puso en peligro la existencia del grupo: «El año 1936 estuvo a punto de ser el de nuestra destrucción (no falta quien habla de esta misma generación como de “la generación destruida”); desde luego, fue el de nuestro aplastamiento transitorio. Mientas los escritores de generaciones anteriores conservaban, incluso en el peor de los casos, algo, nosotros habíamos perdido todo» (p. 109).

pie de esta última. En el caso de 1935, importantes críticos se han manifestado a favor de la elección de este año desde que Torrente Ballester y Valbuena Prat apuntaran definitivamente hacia él. Así lo hizo, aunque sin remitir a la publicación de *Abril*, José Manuel Caballero Bonald en su respuesta a la encuesta de *Ínsula* en el verano de 1965.¹⁶⁶ Con todo, si hubo un partidario relevante de destacar 1935 como año axial de nuestra poesía ese fue Víctor García de la Concha en su fundamental ensayo sobre *La poesía española de 1935 a 1975* (Madrid, Cátedra, 1987). Más allá de la elocuencia del título, el académico asturiano no duda en definir *Abril* «como libro en que se consagra el nuevo frente poético» (García de la Concha, 1987: 54). Cabe precisar, sin embargo, que su propuesta no pasó tanto por reivindicar una ‘Generación de 1935’ como por negar la existencia de la ‘Generación del 36’. No en vano, a ello dedica el primer epígrafe sustancioso de su ensayo, bajo el título de «Una falsa fe de vida». García de la Concha, quien por otra parte analiza con gran lucidez el panorama lírico de los últimos compases de la Segunda República – subrayando su proyección más allá de la guerra –, opera desde la idea de que el año de 1936 solo puede simbolizar una cosa: el estallido de la guerra. Un estallido que para denominar a la generación –entiende García de la Concha– debería haber condicionado la poética de sus miembros, y no solo sus vidas.

A mi juicio, el planteamiento del problema de la existencia de una «Generación del 36» debe deslindarse en dos cuestiones. Necesitamos precisar, primero, si antes del estallido de la guerra civil estaba configurada o venía configurándose una generación poética. Sobre el supuesto de que, en efecto, así fuera, debemos determinar la incidencia del conflicto sobre ella y ver hasta qué punto los grupos dispersos por el signo del resultado de la contienda mantienen unas constantes de relación objetiva en su escritura poética. (...)

En efecto, las distintas tendencias de anteguerra estaban más unidas de lo que las dispares superficies pueden dar en entender, y que, en este o en aquel espacio físico, escriben en la posguerra una lírica bastante más convergente de lo que cabe sospechar por su respectiva posición: reflejo, consciente o inconsciente –que de todo hay–, de una voluntad de encuentro en la palabra (Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 21-23).

Más recientemente, Carmelo Guillén Acosta realiza también una apuesta decidida por el año de 1935 como parteaguas de nuestra poesía del siglo XX en su antología *Poesía española 1935-2000* (Barcelona, Novelas y Cuentos, 2000). En su

¹⁶⁶ «No encuentro motivos para dejar de admitir que los escritores que tenían veinticinco años en 1935 –prefiero esta fecha a la de 1936– se agrupan de hecho en una promoción literaria más o menos homogénea» (*Ínsula*, nº 224-225, julio-agosto de 1965, p. 6). En 1935 tenían veinticinco años, estrictamente, los dos poetas más significativos de la promoción: Luis Rosales y Miguel Hernández.

caso, la alusión a la publicación de *Abril* es expresa, considerando su publicación como la «frontera entre las dos generaciones» (Guillén Acosta, 2000: 14). Igualmente, el antólogo sevillano expone de manera rotunda la idea de continuidad formulada por García de la Concha en 1987, invalidando con ello la oportunidad de 1936 como fecha axial de nuestra poesía. Para Guillén Acosta el año de la guerra fue, por el contrario, el año en que el rumbo fijado en 1935 se vió confirmado:

hemos de apuntar una vez más que la guerra no supuso una ruptura en la creación poética de estos poetas (aunque muchos tomaran partido por un sector político definido), sino un esclarecimiento del cambio de rumbo que asumieron respecto a la poesía vanguardista anterior (Carmelo Guillén Acosta, *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos, 2000, p. 15).

Estamos de acuerdo con García de la Concha y Guillén Acosta –y en ello insistiremos a continuación– en que el estallido de la guerra no marca una ruptura en las sinergias propias de nuestra lírica entre la preguerra y la posguerra, sino que, en todo caso, las confirman y refuerzan. Sin embargo, la trascendencia ‘inaugural’ dada a la publicación de *Abril* en 1935 nos parece muy matizable. En primer lugar, las firmas de casi todos los integrantes del grupo empiezan a menudear en cabeceras fundadas por ellos mismos o por los ‘mayores’ –*Cruz y Raya*, *El Sol* o *Revista de Occidente* entre las más señeras– desde 1931 pero, incluso ateniéndonos a la edición de poemarios propios –con el grado de madurez y consagración que ello implica–, nos topamos con la publicación de *Perito en lunas* (Murcia, La Verdad) de Miguel Hernández en una fecha tan temprana como 1933. Es sin embargo en 1934 cuando los primeros títulos significativos del ‘nuevo rumbo’ empiezan a sucederse. Así *Sombra indecisa* (Madrid, Hoja Literaria) de Arturo Serrano Plaja, *La voz cálida* (Madrid, Literatura) de Ildefonso-Manuel Gil, *Verde voz* (Barcelona, Miracle) de Félix Ros, *Transparencias fugadas* (Sta. Cruz de Tenerife, Gaceta de Arte) de Pedro García Cabrera, o *Ardiente jinete* de José Antonio Muñoz Rojas, libro que aunque finalmente no sería editado hasta 1984 logró el tercer puesto en el Premio Nacional de Poesía que obtuvo, en aquella edición, *La destrucción o el amor*.¹⁶⁷ Bien es cierto, conviene reconocerlo, que ninguno de aquellos poemarios de tanteo recogían tan puntualmente el nuevo signo generacional como lo haría el *Abril* de Rosales un año después. Con todo, si nos atenemos a este nuevo impulso –resumámoslo ahora en rehumanización de contenidos y predominio formal del metro clásico– observaremos que son los seis primeros meses de 1936 cuando aquel ‘nuevo’ signo poético acumula sus principales hallazgos, en la estela o no de Rosales. Aquel

¹⁶⁷ Véase José Antonio Muñoz Rojas, *Ardiente Jinete* (Málaga, Diputación Provincial, 1984). En todo caso, el poeta malagueño ya había publicado en 1929, con veinte años, sus *Versos del retorno* (Málaga, Imprenta Sur).

impulso joven tuvo en la colección Héroe dirigida por Altolaguirre, es justo subrayarlo, su principal catalizador: desde *El rayo que no cesa* del propio Hernández o los también muy leídos *Sonetos amorosos* de Bleiberg, a los *Cantos de primavera* de Vivanco, *Destierro infinito* de Serrano Plaja, los *Cantos del ofrecimiento* de Juan Panero, *A la orilla de un pozo* de Rosa Chacel, *Ventura preferida* de José María Luelmo y *Misteriosa presencia* de Juan Gil-Albert.¹⁶⁸ A ello podemos sumarle la publicación de varios títulos más, como *La noria del agua muerta* (Madrid, Yunque) de Juan Alcaide o *El toro, la muerte y el agua* (Madrid, Zuazo) de Agustín de Foxá, por citar dos ejemplos de poetas emergentes muy dispares.

Se puede concluir, por ello, que 1936 —fundamentalmente en los meses anteriores a la sublevación militar— fue un año en el que nuestra poesía alcanzó, siquiera editorialmente, una actividad como poco sobresaliente.¹⁶⁹ Sobre todo si ampliamos el foco más allá del marco generacional. Tanto, que ha habido incluso quien ha hablado de un «Boom poético de 1936». Así lo hace Víctor Fuentes en un trabajo en el que destaca no solo la enorme afluencia de títulos publicados sino su espectacular acogida por crítica y público.

La tragedia de la guerra civil borró en sangre y en el olvido un fenómeno que también marcó a aquel año: el auge de publicaciones de libros de poesía y la buena acogida de ellos por parte del mercado editorial (algo insólito en cualquier año) y del público lector y, entre éste, el obrero, lo cual también resultaba bastante inaudito. Estudiando el tema de la edición y de la recepción del libro en los años de la Segunda República (...) me encontré con la sorprendente noticia de que en las Ferias del Libro de 1935 y de 1936 los libros de poesía se hallaban entre los más buscados por los lectores y los de más éxito, según precisaban editores y periodistas.

(...) el cúmulo de publicaciones de poemarios importantes (y de poemas publicados en revistas), en el corto período de un año y medio, suponía un logro quizá nunca antes igualado en España. En gran parte, esto es debido a

¹⁶⁸ Sobre la significación de Altolaguirre y la colección Héroe véase de Julio Neira *Manuel Altolaguirre, impresor y editor* (Madrid, Universidad de Málaga-Residencia de Estudiantes, 2008) y «La Biblioteca Héroe. Manuel Altolaguirre y la poesía española en 1935 y 1936», en *Manuel Altolaguirre, el poeta impresor* (Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007), pp. 101-116

¹⁶⁹ El propio editorial del especial de *Ínsula* de 1965 lo resumía así: «Quienes prefieren llamarla generación del 35 tienen sus razones, pues, en efecto, en 1935 se publicaron algunos de los primeros libros de esa generación, por ejemplo, “Abril” de Luis Rosales, o “Plural” de Dionisio Ridruejo. Pero el nombre de generación del 36 parece tener más adictos, quizá porque en 1936 aparecieron, en su primera mitad, hasta el momento de la guerra civil, más libros fundamentales de la generación —en poesía, especialmente, la colección “Héroe” que dirigía Manuel Altolaguirre, publicó de enero a junio de ese año libros de Miguel Hernández, Juan Panero, Luis Felipe Vivanco, Arturo Serrano Plaja, Germán Bleiberg y otros...; y quizá también porque 1936 es fecha más decisiva en la historia de la generación, pues el comienzo de la guerra civil va a significar para los miembros de aquella un dramático impacto y una profunda crisis» (*Ínsula*, n.º 224-225, julio-agosto de 1965, p. 2).

que en 1936 estaban en activo componentes de las cuatro generaciones acumulativas –y uso con toda precaución el desfasado concepto de generación para ilustrar lo que sostengo– que ocuparon el campo literario español de las tres primeras décadas del siglo: las del 98, 14, 27 y 36.

(...) Este nefasto año, posiblemente haya sido, y sólo en sus siete primeros meses, el más fausto de toda nuestra historia poética. Recordemos que en él, y poco antes del fatídico 18 de julio, se publicaron –me limito a obras en castellano– cuatro de los grandes libros de poesía del siglo XX, *Razón de amor* de Pedro Salinas, *Cántico*, su segunda versión, de Jorge Guillén, *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, y también *Juan de Mairena* de Antonio Machado, con unos postulados poéticos que irradian sobre la poesía del momento (Víctor Fuentes, «1936: un boom poético perdido», en *Claves de razón práctica*, nº 158, 2005, pp. 66-67).¹⁷⁰

Efectivamente, si ampliamos el foco ‘generacional’ veremos publicados aquel año títulos de enorme relevancia para nuestra poesía, incluida la prosa del *Juan de Mairena* (Madrid, Espasa-Calpe) de Antonio Machado. Destacan efectivamente los mencionados *Razón de amor* de Pedro Salinas, la primera edición de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda y la segunda de *Cántico* de Jorge Guillén, los tres editados bajo el sello de Cruz y Raya, el mismo en el que lo había hecho el *Abril* de Rosales, además de la *Poesía (1924-1930)* de Alberti y una edición ampliada de *Residencia en la tierra* de Neruda, un año antes. También la colección Héroe hizo lo propio en 1936 con *El llanto subterráneo* de Emilio Prados, *La lenta libertad* de Altolaguirre, *Nuestra diaria palabra* de Alberti, *Niño y sombras* de Concha Méndez, *Primeros poemas de amor* de Neruda, *Phoenix. Nuevas canciones* de Manuel Machado, *Primeras canciones* de Federico García Lorca, *El joven marino* de Cernuda y *Salón sin muros* de Moreno Villa. A ellos podríamos añadir todavía más títulos relevantes, como las *Poesías completas* (Madrid, Signo) de Juan José Domenchina, *Cántico inútil* (Madrid, Aguilar) de Ernestina de Champourcin y *Vivimos en una noche oscura* (Madrid, Publicaciones Izquierda) de César Arconada, entre otros. Por último, y para redondear tan notable recuento, no queremos olvidar que pocos días antes de marcharse por última vez a Granada Federico García Lorca compartía con Vicente Aleixandre los versos de sus *Sonetos del amor oscuro* y entregaba a José Bergamín el original de *Poeta en Nueva York* para su posterior edición.

Con todo, lo más importante radica en que la inmensa mayoría de estos títulos, fuera –insistimos– del modelo generacional, señalan un mismo camino: la mirada hacia todo lo relativo al hombre en cuanto ser humano desde estrategias poemáticas arraigadas en nuestra tradición literaria. Una tradición que había sido

¹⁷⁰ Fuentes, propablemente por el sesgo ‘intergeneracional’ que quiere dar al año de 1936, comenta sin embargo sobre la generación de «los emergentes» que «bien pudiera llamarse, como algunos la han nombrado, de 1935» (Fuentes, 2005).

para ello capitalizada, como enseguida pormenizaremos, por las referencias a Garcilaso de la Vega y Gustavo Adolfo Bécquer. Por todo ello, creemos que 1936 acumula sobrados méritos literarios para legitimarse bien como visagra generacional bien –y preferiblemente– como uno de los principales vectores de nuestra poesía del XX. Asistimos pues al punto de solapamiento más reconocible entre la plena asunción de las vanguardias de las dos décadas anteriores y la definitiva consagración de la vuelta al antropocentrismo que dominará en las tres décadas siguientes, sea desde lo social, lo introspectivo o lo religioso-existencial. Un solapamiento entendido, por lo tanto, en un sentido muy amplio. Sobre la amplitud de un fenómeno solo ‘azarosamente’ imputable a determinados acontecimientos históricos o centenarios ilustres ya reflexionó Dionisio Ridruejo en una fecha tan temprana como 1945, ocho años antes de formular su ‘integradora’ «Generación de 1936».

Que los inmortales –genios o ingenios– no imponen su supervivencia del mismo modo en todos los momentos, a su posteridad, es cosa sabida. (...) Que esta revivencia coincida a veces con la convencional celebración de un centenario no deja de ser pasmoso, porque no estoy seguro de que los inmortales abandonen su lecho precisamente cuando van a buscarlos los eruditos. Más bien acuden ellos, como he dicho, a la ocasión histórica, que debe comprenderlos mejor por alguna secreta analogía.

Sea como fuera, ahí está el hecho. Limitándonos a lo próximo, ahí está el centenario de Góngora (1927) cifrando una generación entera de poetas. Y ahí están –principio y fin– Garcilaso y Quevedo, decidiendo la figura de otra aún un tanto informe (1936-1945).

No sé si la coyuntura de Góngora –más voluntaria que casual– está bien explicada. Yo no voy a entrar en la cuestión, sino a reseñarla simplemente: En torno al centenario de Góngora tomó cuerpo, o al menos lo manifestó, uno de los grupos de líricos españoles más brillantes que conocimos. (...)

Ahora bien; acaso fuese esa necesidad de fundar la poesía en el hombre entero y unido –contando con Naturaleza y Sobrenaturaleza, o sea con la Verdad– lo que produjo el relativo replanteamiento que, manifiesto ya hacia 1935, podríamos polarizar primero en Garcilaso y después en Quevedo. Y digo relativo porque nadie –por más que quiera– puede dejar de ser hijo de su padre (Dionisio Ridruejo, «Poesía y edad. Esqueleto para un ensayo», en *Arriba*, 29 de abril de 1945, p. 5).

Esta rehabilitación de un Trentayséis estrictamente literario pasa, pues, por despojarlo –temporalmente, metodológicamente– de toda construcción moral. Solo una vez construido desde lo literario, podremos superponerle la indiscutible trascendencia vital que tuvo el estallido de la Guerra Civil en todos estos escritores. Y no solo para truncarla y ‘escindirla’, sino para reforzarla en su deriva –al igual que la Segunda Guerra Mundial hiciera con el existencialismo europeo– hacia lo social o

lo ‘humano’. Una trascendencia, por otra parte, no muy diferente entre los hombres del Treintayséis y los del Veintisiete.

Hubo pues, efectivamente, dos ‘1936’, y su parteaguas se encuentra en el 18 de julio. Solo la suma de sus doce meses puede completar correctamente el cuadro. El propio José-Carlos Mainer, tomando los primeros seis meses de aquel año, resume así la floreciente actividad editorial de un país a las puertas de la guerra:

Títulos de excepción se agolparon en las librerías: Juan Ramón Jiménez inició en *Canción* la revisión de su obra; Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillén y Antonio Machado dieron a conocer sendos volúmenes de su poesía completa y el último compiló las páginas en prosa de *Juan de Mairena*; la nueva colección de Altolaguirre, «Héroe», ofreció novedades de los más jóvenes líricos y, entre ellas, la primera obra de madurez de Miguel Hernández; Gregorio Marañón publicó su gran biografía de *El Conde-Duque de Olivares*, Ramón J. Sender dio *Mister Witt en el Cantón* y Andrés Carranque de Ríos, *Cinematógrafo*; Casona estrenó *Nuestra Natacha* y Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (entonces *Morirse es un error*). Y, en otro orden de cosas, la muerte de Valle-Inclán en enero auspició un reconocimiento póstumo cuya dimensión pública decía mucho de la madurez de la vida literaria del momento (José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010, p. 594).

En este sentido, 1936 se presentaba como un verdadero *annus mirabilis* para la literatura nacional en tablados, prensas y homenajes: así para las generaciones en su ciclo de senectud —el valioso Machado de sus apócrifos, la vindicación de lo vallinclanesco, Azorín y Unamuno elevados por partidarios y detractores a la categoría de emblemas de las letras nacionales—, en su periodo de madurez —la salida de las primeras ediciones ‘completas’ de lo más granado del Veintisiete es el más claro ejemplo de su avanzadísimo estado de canonización— y, con especial significación, para los más jóvenes, que lograban al fin dialogar en igualdad de condiciones —compartiendo colecciones editoriales, revistas y actos de homenaje, como el dispensado a Pablo Neruda un año antes— con sus mayores.¹⁷¹

¹⁷¹ Se suele destacar, en este sentido, el acto y publicación de un *Homenaje a Pablo Neruda de los poetas españoles* (Madrid, Plutarco, 1935) como una de las primeras muestras realmente significativas de la visibilidad de estos nuevos poetas y su convivencia con los ‘mayores’. Los firmantes encarnaban premeditadamente —para regocijo del chileno— los dos estadios generacionales más pujantes del momento. Así Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, León Felipe, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Luis Cernuda; así también Luis Felipe Vivanco, Leopoldo y Juan Panero, Miguel Hernández, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y José Antonio Muñoz Rojas.

Llegados a este punto, conviene preguntarse por qué, si 1936 reúne tantos argumentos no solo históricos sino sobre todo literarios para erigirse en referencia generacional de aquellos ‘nietos del 98’, ha de justificarse permanentemente ante unos escrúpulos críticos a los que ni el Noventayocho ni el propio Veintisiete apenas se han enfrentado. Sobre el cuestionamiento de estos últimos nos detendremos más adelante, pero digamos ahora que la consagración académica y editorial del Treintayséis como marca reconocible de autores —como denunciara Jiménez Martos en los años Setenta— dista mucho de haber gozado del estatus alcanzado por la paradigmática ‘Generación de 1898’ y la muy estudiada ‘Generación de 1927’. Conocemos bien la gestación de ambas marcas en el desarrollo de nuestro método generacional —sobre ello nos hemos detenido más arriba— y podemos concluir que, al tiempo que el Noventayocho se construye sobre un ‘hecho generacional’ tan extraliterario y circunstancial como la pérdida de la soberanía española sobre Cuba y Filipinas —en base a su supuesta impronta sobre toda la prosa y la poesía de sus autores—; el Veintisiete que dejara formulado Dámaso Alonso en su receta de 1948 presenta una promoción determinada por un hecho tan intraliterario como anecdótico: la celebración del centenario de un poeta muy admirado —Luis de Góngora— pero de cuya influencia apenas se puede destacar la parte menos representativa en la poesía de sus miembros. ¿Qué ofrece, a su vez, el Treintayséis? Podemos afirmar que ambas cosas, y en un grado mucho más rotundo. Si la ‘pérdida’ de Cuba y Filipinas pudo representar una sacudida moral en la conciencia regeneracionista de nuestros mejores escritores en 1898, el estallido de una guerra civil de máximos como fue la de 1936 representó una sacudida real, inmediata y de la que no pudo abstraerse nadie. Asimismo, si los actos celebrados tanto en Madrid como en Sevilla el año de 1927 por una pléyade de poetas emergentes en honor de un entonces infravalorado Luis de Góngora puede encarnar el espíritu contestatario, innovador y abierto, con vistas tanto a las vanguardias internacionales y al juego verbal como al sentido clásico y profundo de nuestra tradición literaria; no uno si no dos centenarios de un simbolismo si cabe más acusado que el gongorino justificaría la ‘discutida’ elección de 1936. En este sentido, dado que ha sido sobre el ‘hecho generacional’ —la Guerra Civil— sobre el que prácticamente siempre se ha afirmado o negado la existencia de un Treintayséis literario, creemos de más utilidad desplazar ahora nuestra atención al argumento de los centenarios.

El 14 de octubre de 1536 fallecía en Niza, herido de muerte en el asalto de la fortaleza de Le Muy, el definitivo forjador del soneto castellano: Garcilaso de la Vega. Por su parte, el 17 de febrero de 1836 nacía en Sevilla el hijo del pintor José Domínguez Bécquer, Gustavo Adolfo, verdadero umbral de la poesía moderna española, según se venía proclamando por aquellos años. En 1936 ambos centenarios —pasado ya, por cierto, un no menos celebrado centenario de la muerte de Lope de Vega— venían a confluír para regocijo de la comunidad poética del país. El famoso

auge del soneto en la década de los Treinta no se explica sin la efeméride garcilasiana; pero la candente discusión entre poesía y literatura, entre lo puro y lo impuro, tampoco se comprende en su totalidad sin la alargada sombra de Bécquer. Basta un repaso somero para comprobar cómo todos estos centenarios –Góngora y fray Luis en el 27, Herrera en el 34, Lope en 1935, Garcilaso y Bécquer en el 36 o ya en 1942 san Juan de la Cruz– menudearon por las páginas de ‘actualidad literaria’ de revistas y magazines culturales, incluidos los publicados en provincias.¹⁷² Aquel auge de centenarios –comparable al de las generaciones– también se reflejó, desde luego, en las publicaciones más influyentes. Algunos, como el de Góngora, Lope o Bécquer tuvieron numerosísimos ecos. Otros, por el contrario, no fueron tan secundados. Así sucedió, por ejemplo, con la iniciativa de Pedro de Lorenzo en torno al centenario de Larra, sobre cuyo recuerdo pretendía convocar, *a posteriori*, en el ya comentado artículo de «La creación como patriotismo» (*Arriba*, 14/02/1943, p. 5) un patrón literario para la ‘Juventud Creadora’. Y decimos *a posteriori* porque los cien años del suicidio del periodista madrileño se habían cumplido el mismo 13 de febrero en que De Lorenzo escribe su propuesta, solo que seis años antes, en el convulso año de 1937. La ligazón trazada por el extremeño entre Larra y su llamamiento a «La creación como patriotismo» no pasó, sin embargo, de un empeño personal; y ello pese a sus intentos para que fuera Larra quien intitulara la revista que finalmente –desplazado el liderazgo hacia García Nieto– acabaría llamándose *Garcilaso*,¹⁷³ retrotrayéndose así aquella ‘Juventud Creadora’ hacia un centenario de un año anterior: el del poeta toledano Garcilaso de la Vega.¹⁷⁴

¹⁷² Así por ejemplo en la cacereña *Cristal* y en la placentina *Ortvs*. Véase Antonio Rivero Machina, «“En este instante, mal definido y frágil”. *Ortvs* y *Cristal*: dos revistas literarias cacereñas en la preguerra civil española», en *Revista de Estudios Extremeños*, n.º LXX-I (enero/abril 2014), pp. 83-114.

¹⁷³ Así lo cuenta el propio De Lorenzo en *Los cuadernos de un joven creador* (Madrid, Gredos, 1971): «el joven creador entró, y pidió autorización para una revista de poesía y mocedad. Petición insólita. Se les condicionó a esta prueba: unas plantillas de lo que esa revista podría ser. Activísimamente, en el café, distribuyeron la tarea: título, secciones, firmas, tamaño, tirada, periodicidad... Continuaron, noche arriba. Y ya. Fuera “Larra”, titularían “Garcilaso”. Jesús Revuelta aportó, increíblemente urgido, lemas sin fin, endecasílabos del propio Garcilaso; alguno, de Boscán a Garcilaso. (...) Esa rapidez contribuyó al sí de la revista, domiciliada en Larra, y con subtítulo de “Juventud Creadora”. Juan Aparicio hubiera preferido “Larra” a “Garcilaso”; partidario de “Larra” el joven creador, defendió con desinterés, con fortuna, el título de “Garcilaso» (De Lorenzo, 1971: 108-109). Mucho antes, cumplido un año del lanzamiento, De Lorenzo lo contó de manera semejante en la propia *Garcilaso*: «En esas plantillas flotaba ya un título: GARCILASO; y un lema debajo del título: “Juventud Creadora”. Rótulo y signo aportados por José García Nieto, que desplazaban a mi Larra, naturalmente, y recortaban mi grito de “La Creación como patriotismo”, ¿por qué?, a la fórmula más poética, pero, a la par, más fácil de combatir, de “Juventud Creadora”. No había tiempo, lugar ni alma para luchas intestinas. Contaba cerrar los ojos; lo importante era andar» («Con la mano en el pecho, bien apretado el corazón», *Garcilaso*, n.º 12, abril de 1944).

¹⁷⁴ Cabe anotar, sin embargo, cómo José García Nieto concedió un guiño a la propuesta de Pedro de Lorenzo en el artículo «Un símbolo y un aniversario. Larra y el cisne» (*Juventud*, 25/02/1943, p. 2).

No en vano, si hubo un año destinado a consagrarse en centenarios realmente trascendentes, sentidos con fuerza y vitalidad, para la trayectoria lírica española, ese fue el de 1936. Había en el ambiente, desde luego, una ferviente reivindicación de los clásicos españoles, no solo con Garcilaso y con Bécquer. En ello radicó precisamente, y más allá de operaciones generacionales, la más próspera y mejor veta de la ‘nueva poesía’ durante la preguerra civil española, aquella que surgía de la confluencia de la mejor tradición poética castellana con los hallazgos de la vanguardia europea, pasando por un matiz simbolista y modernista mediatizado por los altos ejemplos de Unamuno, los Machado y Juan Ramón Jiménez. No por casualidad, Ángel del Río acudía en su *Historia de la literatura española* a esta labor sumativa como elemento en común para poetas de personalidades y poéticas tan particulares –al fin y al cabo– como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti o Federico García Lorca:

les asocia un común intento por el cual la llamada «nueva poesía» adquiere, al fin, tras del gesto subversivo de los ultraístas, fisonomía propia: el intento de fundir todo el difuso espíritu contemporáneo con el espíritu y aun con las formas de la tradición profunda de la lírica española en su doble herencia culta y popular: Garcilaso, Herrera, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo o Bécquer y Gil Vicente, Lope o la rica vena de la poesía anónima del Romancero y de los Cancioneros (Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, Nueva York, The Dryden Press, 1948, p. 252).

Como síntoma de «comparecencia colectiva» bajo el signo de la modernidad y el nacionalismo –en sentido lato– subrayó hace poco José-Carlos Mainer –por acudir ahora a una Historia de la literatura mucho más reciente– la proliferación de centenarios durante los últimos años de su ‘Edad de plata’. Al hilo de los célebres homenajes gongorinos de 1927, comenta.

Esta vinculación de nombres del pasado nacional a los empeños del presente no fue un caso aislado. Al año siguiente se celebró el primer centenario de la muerte de Goya, con más tono oficial, que también contribuyó a poner al primer pintor de la modernidad (y de la violencia patria) en la agenda de la actualidad. Y después vinieron el centenario de Lope de Vega (1935), muy subrayado por quienes estaban empeñados en la popularización y nacionalización del arte, y el centenario de Garcilaso de la Vega (1936), que tuvo singular importancia para los poetas que se afanaban en la recuperación de los valores del clasicismo o el regreso al soneto, sin que la evocación se asociara todavía a los recuerdos «imperiales» que rodearon el *garcilasismo* de posguerra. Pero 1936 fue, sobre todo, el centenario del Romanticismo, una consigna de recuperación de valores *comprometidos* que

En él, García Nieto reivindica la labor de quienes como Larra –simbolizado en un cisne negro que enturbia pero ensancha la quietud del estanque– desafían y amplían los límites de la literatura.

venía sonando desde 1930, cuando en Francia se conmemoraba el centenario del estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo; la celebración española tomó por emblemas el centenario del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer y el del estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), del duque de Rivas, lo que proporcionó a los participantes dos motivos complementarios: la recuperación de una lírica rehumanizada, emotiva y soñadora, y el regreso al patetismo y la transgresión, además de propiciar una revisión de una centuria sobre la que gravitaba el interdicto orteguiano (José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Barcelona, Crítica, 2010, pp. 87-88).

En este sentido, añadimos nosotros, si los centenarios del Treintayséis no eran sino eslabón de una larga cadena de conmemoraciones nacionales o colectivas marcadamente ligadas a los «empeños del presente», pocos años se nos alzan tan emblemáticos —en su triste dicotomía literaria-paraliteraria— como el de 1936. En cualquier caso y más allá de esto, las figuras del caballero toledano y del vate andaluz se ajustaban como yelmo a medida, desde luego, para afrontar los principales caballos de batalla de aquellas fechas prebélicas: la rehumanización del arte y la oposición de una poesía ‘impura’ o ‘sucia’ —el chileno Neruda como el más oportunista formulador de una de aquellas corrientes de renovación— frente a la pureza ‘juanramoniana’ o al ejercicio lúdico de las vanguardias. La unión y confusión entre Bécquer y Garcilaso sobrepasó así la mera coincidencia cronológica, sintetizando un Bécquer clásico y un Garcilaso romántico erigidos así en guías de la ‘nueva poesía’ española.

II.2.3.1. El Treintayséis hasta 1936

Así se comprende que, en su balance «1918 Spanish Literature 1930» para la antología norteamericana *The European Caravan* (Nueva York, Brewer, Warren & Putnam, 1931), Ernesto Giménez Caballero reservara como el primero de los muchos calificativos dados al periodo comprendido el de «anti-romántico» (Mainer, 2010: 682).¹⁷⁵ En sentido parecido —y opuesto— valoraba un año después Antonio Marichalar aquel legado estético de las tres primeras décadas del Novecientos desde las páginas de la *Revista de Occidente* en un artículo recogido bajo el elocuente y becqueriano título de «Poesía eres tú» (nº 110, agosto de 1932, pp. 171-189; y nº 111, septiembre de 1932, pp. 285-310). Poco partidario tanto del uso político del arte como del ejercicio quintaesenciado de Eliot o Valéry, Marichalar concluye que

¹⁷⁵ Véase la referencia original en Samuel Putnam, Maida Castelhun Darton, George Reavey y J. Bronowski (eds.), *The European caravan. An anthology of the new spirit in European literature. Part I: France, Spain, England and Ireland* (Nueva York, Brewer, Warren & Putnam, 1931), pp. 301-308.

«el arte debe ponerse al servicio del hombre». Con esta referencia a lo ‘humano’ como epicentro de un arte deseable, Marichalar se desmarca, por consiguiente, tanto de los ‘estetas’ como de los ‘políticos’ que habrían dominado el discurso artístico de las tres primeras décadas del siglo XX.

Arte, éste, curiosamente enclavado entre dos estilos impuros: el simbolismo y el suprarrealismo. Tan sospechoso es el arte al servicio del arte, como el arte al servicio de la moral o de la política. El arte debe ponerse al servicio del hombre; porque si no se hace un arte para él, se corre el peligro de hacer un hombre para el arte. Tal fue el extremo de los estetas. El simbolismo estuvo mediatizado, aunque él no lo crea (...). Aquél fue un arte para seres despojados de su humanidad: cuadros para pintores, versos para poetas, que iban caracterizados de tales por la vida (...). [En frente,] todo arte «para algo» se trueca en propaganda. A un cartel se le puede pedir que sea bueno; es banal exigirle que sea bello. Aparecen aquí utilitarismos morales. El suprarrealista nos aporta un arte lleno de intenciones humanas (Antonio Marichalar, «Poesía eres tú», en *Revista de Occidente*, tomo XXXVII, julio-septiembre de 1932, pp. 292-293).

En este sentido, la bibliografía primaria y secundaria al hilo de esta ‘vuelta’ hacia un ‘arte humano’ en disputa o en síntesis con las vanguardias durante la primera mitad de los Treinta —Ortega, qué duda cabe, al fondo— es extensa, casi inabarcable, y trabajos como el de Juan Cano Ballesta en *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid, Gredos, 1972) mantiene aún hoy toda su vigencia.¹⁷⁶ Queremos sin embargo repasar algunos textos de primer orden —una pequeña pero quizás representativa muestra— que puedan ilustrar la focalización que se ejerció sobre las figuras de Gustavo Adolfo Bécquer y Garcilaso de la Vega como manes tutelares de la nueva deriva.

La puesta en valor de Bécquer como fetiche rehumanizador también se enmarcaba, por lo tanto, no solo dentro de un modelo pendular de reacción contra lo inmediatamente anterior —el vanguardismo de los años Veinte— sino también, en algunos casos, de comprensión y superación. Un Bécquer de síntesis formal y ‘humana’, no de antítesis purista o antipurista. No en vano —como veremos enseguida—, no faltaron las voces, por aquellos años de cambio en los paradigmas imperantes, que acusaron a Bécquer de referencia para la deshumanización y la vanguardia. Así, paradójicamente, cuando los cien años del nacimiento del autor de las *Rimas* llegaron, el sevillano se había convertido —a esas alturas— en símbolo y

¹⁷⁶ Ya en los años Noventa, Cano Ballesta revisaría y ampliaría su trabajo —así como el cronotopo estudiado— en la nueva edición de *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)* (Madrid, Siglo Veintiuno, 1996).

blasón tanto para las vanguardias como para los partidarios de la ‘rehumanización’, según los casos. También de ambas cosas a la vez, en las mejores voces.

De cualquier manera, fuera bajo un signo u otro, los testimonios de celebración del centenario becqueriano fueron abundantísimos. Nada que ver, es cierto, con las minoritarias celebraciones –y por ello mismo tal vez más ‘generacionales’– en torno a Góngora. En honor de Bécquer se sucedieron números especiales en revistas literarias y generalistas, artículos de ocasión, referencias dispersas, actos de homenaje, folletos conmemorativos e incluso premios literarios, en algunos casos de singular trascendencia. Así la simbólica relación entre un poeta de proyección posterior como Gabriel Celaya y aquel centenario. No en vano, fue todavía como Rafael Múgica que el poeta vasco se presentó con *La soledad cerrada* al certamen convocado por el Lyceum Club Femenino de Madrid con motivo de la efeméride becqueriana. El fallo, para mayor simbolismo, se produjo el 14 de julio de 1936, a cuatro días de la sublevación militar, vicisitud que hizo que el poemario permaneciera inédito hasta 1947 (San Sebastián, Colección Norte). También bajo el signo de Bécquer, no conviene olvidarlo, salieron no pocos ensayos sobre qué había de entenderse por ‘Romanticismo’ en aquellos días.

Tanta resonancia becqueriana llevó, por ejemplo, a la publicación de un especial en el *Blanco y Negro* del 16 de febrero de 1936 en el que se reunieron trabajos para la ocasión de los hermanos Álvarez Quintero, Felipe Sassone, José María Salaverría, Blanco-Belmonte, José M. Guervós, Fernando Castán Palomar, José Andrés Vázquez, J. Muñoz San Román y Manuel de Góngora.¹⁷⁷ Dominó en estos trabajos el tono engolado y complaciente de sus autores, aunque no dejan de ser significativas afirmaciones como la de los Álvarez Quintero cuando aseguran que «la llama que encendió a su paso por la tierra el poeta del amor y del dolor, ni se ha extinguido aún ni ha de extinguirse nunca» y que por ello «tantas oraciones de amor y de belleza como nacieron de su corazón y de su mente, pueden desafiar y vencer el aliento asolador del olvido a través de los tiempos, la imperiosa fascinación de las nuevas escuelas y aun las turbulencias y aberraciones de todas las modas literarias» (*Blanco y Negro*, 16/02/1936, p. 49). Más explícito en su oposición de aquel Bécquer novelesco y decimonónico, al que se pretendía ‘resucitar’, frente a las vanguardias todavía vigentes había sido Cristóbal de Castro en «Bécquer y las mujeres», especialmente cuando afirma que «Bécquer yacía en el ostracismo lírico, desterrado

¹⁷⁷ Dichos artículos fueron «Llama perenne» de los Álvarez Quintero, «El influjo de Bécquer en América» de Felipe Sassone, «Visión becqueriana» de José María Salaverría, «Bajo las ramas de un cedro descansa la imagen del poeta» de M. R. Blanco-Belmonte, la «Rima XXIII» musicada por José M. Guervós, «El Madrid de Bécquer. Evocación de las calles por las que paseó su melancolía el poeta» de Fernando Castán Palomar, «Poesía, eres tú...» de José Andrés Vázquez, «Lugares en que el canto de las golondrinas inspiró sus leyendas sevillanas» de J. Muñoz San Román y «Pasión y agonía de un poeta» de Manuel de Góngora.

por una moda *vanguardista*. Para los papanatas de las letras no era sino el *poeta de horteras y modistillas*» (*ABC Sevilla*, 08/03/1935, p. 14). Un tono semejante encontramos en la edición de lujo para la Feria del Libro madrileña de las *Rimas* (Madrid, Cámara Oficial del Libro de Madrid, 1936), acompañada con ilustraciones de Emilio Ferrer y prólogo de A. Ramírez Tomé, para quien Bécquer evoca «el recuerdo de una época más dichosa y menos materialista que la actual» (p. 26).

El mismo prurito historicista y conmemorativo —llamémosle así— parecía —y solo parecía— animar la formación en 1934 de la asociación «Los Amigos de Bécquer» en Sevilla bajo la órbita de la revista *Mediodía* (*El Correo de Andalucía*, 12/05/1934, p. 12).¹⁷⁸ Un largo proyecto que se remontaba al menos hasta 1928, según revela una carta de Pedro Salinas a dicha publicación,¹⁷⁹ y que tuvo su «Acta de constitución» el 10 de mayo de 1934, según se conserva en el Archivo de Joaquín Romero Murube, a la sazón secretario de la asociación, y según ha hecho público recientemente José María Barrera López (2014: 27). En la mencionada acta se especificaba, entre otras cosas, cómo la plataforma «dirigirá, encauzará y llevará a la práctica todos los actos y acuerdos en relación al motivo de constitución de la misma». En sus sesiones de 1934 se lanzaron por ello propuestas como la de Joaquín Álvarez Quintero para la realización de una película sobre la vida del poeta sevillano o el lanzamiento de una revista temática durante el año del centenario por sugerencia de Santiago Montoto (Barrera López, 2014: 27); si bien la más significativa es la idea de coordinar un ‘centenario’ en dos tiempos: el ‘centenario del romanticismo’ en 1935 —año del estreno del *Don Álvaro* de Rivas—¹⁸⁰ y el propio centenario becqueriano en 1936.¹⁸¹ Una idea que, como veremos en seguida, fue recogida por la revista gaditana *Isla* el mentado año de 1935.

¹⁷⁸ En torno a dicha asociación encontramos a escritores, profesores y periodistas como los hermanos Álvarez Quintero, Romero Murube, Antonio Aparicio, Santiago Montoto, Jorge Guillén, Rey Caballero, Díez Crespo, Rodríguez Mateo, José Gómez Tello o Juan María Vázquez, entre otros.

¹⁷⁹ Véase José María Barrera López, «Salinas ante Bécquer (carta inédita a la revista *Mediodía*)», en *Ínsula*, n° 540 (diciembre de 1991), p. 17; y José María Barrera López, *Pedro Salinas en la Universidad Literaria de Sevilla* (Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991). También hay testimonios en el epistolario con Gerardo Diego: véase en Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, José Luis Bernal (ed.) (Valencia, Pre-Textos, 1996).

¹⁸⁰ Sobre la oportunidad de una u otra fecha para conmemorar el ‘centenario’ del romanticismo —comienza por proponer 1837 como año del suicidio de Larra y ‘revelación’ de Zorrilla— reflexiona Enrique Díez-Canedo en el *Almanaque literario 1935* (n° 1, enero de 1935, pp. 29-34); terminando por apuntar precisamente hacia el estreno del *Don Álvaro*.

¹⁸¹ «Se habló de la oportunidad de celebrar el centenario del Romanticismo el año mil novecientos treinta y cinco como antecedente y preparación de las fiestas en honor del centenario del poeta que han de tener lugar a principio del año siguiente» (*Libro de Actas de la asociación Los Amigos de Bécquer*, pp. 1-2). Tomado de Barrera López (2014: 27). De los preparativos del centenario se informó también en el periódico sevillano *El Liberal* (18/05/1935, p. 1).

Si bien no faltaron los actos en la capital madrileña, como el mencionado concurso con que se alzó Celaya o los actos de conmemoración en el Ateneo de Madrid durante el mes de febrero de 1936,¹⁸² Sevilla fue desde luego el epicentro de aquellos actos de homenaje repartidos sin embargo —como ya se ha dicho— por prácticamente todas las provincias españolas. También en Sevilla se impulsaron actos de homenaje en el Centro Cultural Tertulia del Arenal (Barrera López, 2014: 27), así como en el Centro Cultural de San Lorenzo con un ciclo de conferencias como la realizada por el entonces jovencísimo poeta Antonio Aparicio bajo el título «Vida romántica de Bécquer», recogida en el folleto para el *I centenario del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer. Conferencias* (Sevilla, Centro Cultural San Lorenzo, 1936). El propio Aparicio, junto a Romero Murube, realizó asimismo sobre el poeta de las *Rimas* una conferencia al alimón titulada «Torres y relojes de la alta poesía» en el Ateneo de Sevilla («Sevilla por Bécquer», en *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*, n.º 9, 1936, p. 32). De gran calado fue, ciertamente, el tratamiento de todo este ambiente conmemorativo en la revista literaria *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*. Dirigida en Cádiz por el poeta y abogado Pedro Pérez-Clotet, *Isla* había nacido en 1932 logrando aunar entre sus páginas lo mejor del Veintisiete y del Treintayséis, sin renunciar al aliento neopopularista, vanguardista y rehumanizador de todos ellos.¹⁸³ La sintonía entre *Isla* y «Los amigos de Bécquer» era sin duda total, merced a nombres en común como Jorge Guillén, Antonio Aparicio o Romero Murube. En este sentido, resulta altamente simbólico que el especial sobre Bécquer que la propia *Isla* preparaba para la segunda mitad de 1936 se viera inevitablemente postergado tras la sacudida nacional producida por el ‘Alzamiento’ franquista en julio de ese año, retrasándose al número 11 de 1938 —tras el preceptivo número 10 de adhesión a los sublevados publicado en 1937— el «Homenaje a Bécquer» programado para el centenario. En dicho número se publicaron, efectivamente, artículos de Joaquín Romero Murube —«Bécquer y Sevilla» (pp. 3-5)—, Juan Ruiz Peña —«La poesía de Bécquer» (pp. 8-11)—, Pedro Pérez-Clotet —«Bécquer en Veruela» (pp. 16-17)—, José de las Cuevas —«Aristocracia romántica de Gustavo A. Bécquer» (pp. 19-21)— y J. Pérez-Palacios —«Adivinación de Gustavo Adolfo Bécquer» (p. 21)—; así como poemas de Adriano del Valle —que participó con «Tres sonetos a Bécquer» (pp. 6-7), encabezados por

¹⁸² Los actos fueron acompañados, al parecer, con su retrasmisión radiofónica en directo, según recuerda Enrique Sánchez Pedrote en *Archivo Hispalense*, n.º 165, enero-abril de 1971, p. 86. Para estos y otros detalles sobre los diversos actos de celebración véase de Robert Pageard «Apuntes sobre la celebración del centenario del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer», en *El Gnomon. Boletín de estudios becquerianos*, n.º 8, 1999, pp. 91-99.

¹⁸³ Véase trabajos como el de José Antonio Pérez Bowie «La literatura española entre el vanguardismo y la rehumanización: La revista *Isla* (Cádiz 1932-1936)» en *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, tomo 67, n.º 206, 1984, pp. 63-94; y José Luis Barrera López «Revista “Isla”, entre la vanguardia y la tradición», en *Revistas literarias españolas del siglo XX*, Manuel José Ramos Ortega (coord.) (Madrid, Ollero y Ramos, 2006), vol. 1, pp. 317-346. Barrera López editó y prologó, asimismo, la reedición facsímil de *Isla* en sus dos épocas (Sevilla, Renacimiento, 2006).

cierto con citas de Jorge Guillén, Garcilaso de la Vega y el propio Bécquer—, Rafael Laffón —«Trémulo y vago. Memoria de Bécquer» (p. 12)—, Pepita Hernández de Adriano —«Aura y luz en romance. Homenaje a Bécquer» (p. 18) y Juan José Fernández —«Cantos a Bécquer» (p. 23)—; y hasta un relato de José Antonio Muñoz Rojas —«Breve historia» (pp. 13-15)—. El número contenía, además, una curiosa ‘vinculación’ entre Bécquer y las vanguardias al presentar una serie de pequeñísimos fragmentos de la prosa del sevillano bajo el título de «Greguerías de Bécquer» (p. 22). De tan rico homenaje, quizás lo más interesante para nuestro análisis sean las palabras de Ruiz Peña, entre las que aparece la ya tópica confusión con otras referencias de ‘lo clásico’ y ‘el amor’ entre las que no podían faltar san Juan de la Cruz y Garcilaso de la Vega (p. 9). En las reflexiones de Ruiz Peña pesaba todavía mucho, sin embargo, el regusto vanguardista del entorno de *Isla y Mediodía*, evocando así un Bécquer de la «forma libre» (p. 11) y más allá «de lo terreno». Un paradigma, por lo tanto, alejado aquí del impulso ‘rehumanizador’ de la carne y el hueso. Ruiz Peña —con Dámaso Alonso— prefiere ligar al poeta del *Libro de los gorriones* con el místico san Juan de la Cruz antes que con el imperial caballero toledano.

Son, pues, Gustavo Adolfo Bécquer y San Juan de la Cruz, poetas de una misma naturaleza lírica; San Juan de la Cruz, sublime contemplativo, mediante iluminados éxtasis alcanza comunicación directa con Dios; Bécquer, contemplativo, mediante el puro arrebató lírico, se remonta, “huesped de las nieblas”, a un “mundo de visiones” y se orienta hacia el luminoso Norte del humano espíritu (...). Es decir, que ambos poetas, según declaran ellos mismos, no expresaron sino algo de lo que sentían, y una misma e inefable ansia los impulsaba a desasirse de la carne, a huir de lo terreno y a elevarse a otros mundos (Juan Ruiz Peña, «La poesía de Bécquer», en *Isla*, nº 11, 1938, p. 8).

Aquellas palabras de Ruiz Peña publicadas en 1938 eran sin embargo eco de una disputa anterior, sucedida durante aquel año de 1935 que para muchos marcaría la definitiva ‘irrupción’ rehumanizadora de la joven lírica de entonces. El debate al que ahora aludimos se había producido entre el poeta oriolano Ramón Sijé y miembros de la revista sevillana *Nueva poesía* —a la sazón dirigida por Ruiz Peña junto a Pérez Infante e Infantes Florido—¹⁸⁴ en un marco de confrontación a tres bandas ante la propuesta de una poesía ‘impura’ en el *Caballo verde para la poesía* de Neruda y Altolaguerre, todo ello aderezado con la participación e implicación de Juan

¹⁸⁴ *Nueva poesía* conoció cuatro números antes de la guerra, entre octubre de 1935 y mayo de 1936. Aquel cuarto número contenía, precisamente, un número especial en homenaje a Bécquer. Hubo un frustrado intento de relanzamiento con el quinto número en junio de 1939. La revista ha sido recientemente editada en facsimilar por José María Barrera López en *La revista Nueva poesía* (Sevilla, Renacimiento, 2014).

Ramón Jiménez en el asunto (Barrera López, 2014: 20-23). La brecha entre los andaluces y el alicantino se había abierto precisamente con la participación de Sijé en *Isla*, donde daba su respuesta a una «Primera encuesta de *Isla*. La Nueva Literatura ante el centenario del Romanticismo» (nº 7-8, 1935, pp. 18-29) en la que se materializaba aquel proyecto de un ‘Centenario del Romanticismo’ proyectado Los Amigos de Bécquer en su sesión inaugural. La intención de aquella encuesta era, sin embargo, clara: leer el romanticismo literario español a la luz de la ‘Nueva Literatura’ de las vanguardias o, cuanto menos, de la actualidad literaria. Algo de lo que Sijé se desmarcó allí mismo de manera sonora, aunando desde su «catolicismo positivo» ataques contra varios movimientos de vanguardia —desde el surrealismo a la poesía pura— de los que cree culpable al propio Bécquer.

Muere el romanticismo aún. Es decir, se manifiesta estérilmente en la «nueva literatura», siempre en crisis de personalidad, en crisis de humanidad y humanidades. *La nueva literatura romántica*: he aquí el nombre de la nueva literatura. Sometamos a examen, como demostración, un caso literario hispánico: la poesía de amor. Asistimos, en esa manifestación poética del amor, a la destilación platónica de Bécquer: la reducción a la simplicidad, a la simpleza química, el aislamiento, la blanca deshumanización del melancólico Gustavo Adolfo (Ramón Sijé, «La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo», en *Isla*, nº 7-8, 1935, pp. 21).

El autor de las *Rimas* era para Sijé, por lo tanto, padre de las vanguardias ‘siempre en crisis’ y los purismos ‘destilados’ de nuestra poesía hispánica, merced a su condición de poeta del amor ‘romántico’. Dicho en una palabra, Bécquer sería el poeta por excelencia de la «blanca deshumanización». Con más detenimiento, Sijé trató de exponer al detalle tales tesis en «La decadencia de la flauta», artículo publicado en su revista *El gallo crisis* (nº 5-6, primavera de 1935, pp. 20-25). Parte allí Sijé, nuevamente, del axioma de que es el romanticismo la nota común y predominante en la ‘nueva literatura’ del siglo XX.

El romanticismo no ha muerto: está muriéndose. Se sobremuere, románticamente se sobrevive, en el drama de 1898, de 1914, de 1921, de 1931: en los estilos —de vida y creación— de la generaciones típicas de esos años históricos: en lo que, desde hace tiempo, se viene llamando, en sus diferentes variaciones imaginativas y estilísticas, “nueva literatura”. (...) Supone, por el espíritu de rebelión que informa al grupo, una nueva psicología, una doctrina, una forma (Ramón Sijé, «La decadencia de la flauta», en *El gallo crisis*, nº 5-6, primavera de 1935, p. 20).

Esta ‘nueva forma’ sería para Sijé, como ya señaló en *Isla*, la de la ‘pureza química’. Una opción estética e intelectual que, a su juicio, no le permite llegar ‘hasta los huesos’ sino quedarse en la putrefacción de ‘las llagas’.

Porque *el romanticismo no ha llegado a los puros huesos*, a la desnudez esencial y existencial del pensamiento: *está en las puras llagas*. En unas llagas disimuladas en la elegancia, en la pureza química, de su forma. El último romántico empieza negando cobardemente su filiación, escondiéndola bajo la máscara de un nuevo *ismo*, cuando sólo es eso: un romántico; pero, un romántico especialmente adjetivado: *el último*. Hoy puede pensarse ya en un neotomismo (...), pero no puede creerse en la existencia de un neorromanticismo, desde el momento que están aún por crear los neotópicos románticos (Ramón Sijé, «La decadencia de la flauta», en *El gallo crisis*, n° 5-6, primavera de 1935, p. 21).

En consecuencia, no solo el romanticismo de los ‘ismos’, de las vanguardias, es apenas «la llaga del recuerdo de una llaga» (p. 21), sino que le niega su capacidad renovadora, la capacidad constructiva de un ‘neorromanticismo’. Según Sijé, aquel nuevo romanticismo no pasaba de ser «su degeneración psicológica, producida por la pérdida de la dignidad y de la nobleza humanas» (p. 21).¹⁸⁵ Aquellos ‘ataques’ del escritor oriolano —que como tal podían entenderse— fueron respondidos en forma de editorial anónimo en el primer número de la revista *Nueva poesía*, en octubre de ese año de 1935. De todas las consideraciones vertidas por Sijé, era sin duda la acusación de ‘deshumanización’ la mayor afrenta a responder.

Aparte que “destilación platónica” es algo así como “bombillas educadas” sería muy discutible —y tanto!— el platonismo de Bécquer. Lo que ya no puede discutirse, por ser inadmisibile de todo punto, es la deshumanización incolora que advierte Sijé en el poeta de las *Rimas*. Hace falta no haber leído un solo verso de Bécquer o ser absolutamente irresponsable para juzgar de este modo. No podemos admitir que Sijé hable de Gustavo Adolfo sin haber leído ([Luis F. Pérez Infante], «Revistas», en *Nueva poesía*, n° 1, octubre de 1935, p. 8).

Aquella polémica todavía se extendería con una contestación de Sijé en el diario *El Sol* (10 de noviembre de 1935) donde matizaba su respuesta a la célebre encuesta de la revista *Isla* sobre el centenario del romanticismo.

La tesis de mi contestación era ésta: la “nueva literatura” —entendiendo por “nueva literatura” los tipos literarios revolucionarios que se suceden en España

¹⁸⁵ En su defensa de lo ‘clásico’ y lo ‘católico’ como vías de salvación ante este romanticismo ‘selvático’ innato, Sijé profundiza en su visión del conflicto hasta centrar su mirada —no podía ser de otra manera— en la autor de las *Rimas*: «¿Dónde está la pistola en Gustavo Adolfo Bécquer?, podrá preguntar el lírico, al tiempo que pretende coger un lirio en el jardín mecánico de nuestro romanticismo histórico. Bécquer era la minúscula escopetita de salón. El salón del XIX, o una rima. Sin embargo, desde hace años, ciertos espíritus vienen revisando poéticamente a Bécquer. Revisión curiosa por su tono católico, casi católico, o, simplemente, cristiano. Comienza la defensa de la poesía becqueriana con don Miguel de Unamuno, carcelero selvático del cristianismo» (*El gallo crisis*, n° 5-6, primavera de 1935, p. 23).

a partir de 1896— es consecuencia lógica del espíritu del romanticismo histórico (...). El platonismo está en la poesía amorosa que continúa la línea becqueriana, “deshumanizándola” precisamente. Antes de jugar con la “a” o con la “u”, se aprende a distinguir elementalmente las letras con la cartilla en la mano. Por no saber, los sevillanos me llaman “irresponsable”, “ligero”, “desconocedor” de Bécquer. Aprendan a leer, aprendan también a comprender (Ramón Sijé, «Saber leer, saber escribir, saber pensar», en *El Sol*, 10 de noviembre de 1935, p. 2).

A su vez, no se privarán de una contrarréplica en *Nueva poesía*, publicada en su número 2-3 de noviembre-diciembre de 1935.

Con la ayuda de todos los diccionarios de todas las bibliotecas de Sevilla, concienzudamente, hemos leído el artículo “Saber leer, saber comprender, saber falsificar”, que nos dirige Ramón Sijé desde *El Sol*. Con todos los diccionarios a la vista. Sin ellos sería imposible descifrar algunas frases del erudito, humanista y filósofo de Orihuela, de este magnífico gallo en crisis plumífero, que no vacila en atribuirse un pensar “puro”, “clarísimo”, “cristalino”. Y protesta, patalea, gime, insulta y calumnia, para terminar perdonándonos, sin advertir que no perdona el que quiere sino el que puede (...). No le negamos al Sr. Sijé sus latines. Sí, su pretendido diamantino pensar. Su pensamiento es tan caótico, tan confuso, como la poesía surrealista, de la que —¡oh, paradoja!— abomina ([Luis F. Pérez Infante], «Polémica: Saber leer, saber escribir, saber pensar», en *Nueva poesía*, nº 2-3, noviembre-diciembre de 1935, p. 12).

Es precisamente en este contexto de disputa en el que, por su parte, *Nueva poesía* retomará el pulso el mismo año de 1936 con su propio especial dedicado a Gustavo Adolfo Bécquer (nº 4, mayo de 1936), en el que se recogieron varios poemas en su honor a cargo de los poetas del núcleo duro de la publicación como Ruiz Peña, Infantes Florido, Díez Crespo o Pérez Infante.¹⁸⁶

Más allá de equívocos y disputas personales,¹⁸⁷ aquella polémica entre Sijé y ‘los sevillanos’ de *Nueva poesía* ejemplifica a la perfección el confuso debate abierto entre vanguardias, purismos, clasicismos, romanticismos, humanizaciones y

¹⁸⁶ Los trabajos recogidos en aquel número fueron «A Bécquer. Elegía» de Juan Ruiz Peña (p. 1), «Balada del mar» de Francisco Infantes Florido (p. 2), «Resurrección» de Manuel Díez Crespo, «En su centenario» de Manuel Rojas Marcos (p. 3), «Cantiga» de Fentanes Merino (p. 5) y «Primavera» de Luis F. Pérez Infante (pp. 6-7), además de la reseña «En torno a *Cántico*» de Juan Ruiz Peña (pp. 7-8).

¹⁸⁷ Para algunos detalles más sobre el asunto puede consultarse de José Muñoz Garrigós «El final de una polémica», en *Anales de la Universidad de Murcia*, nº XLII-1-2, 1984, pp. 210-211; de Ramón Fernández Palmeral *Simbología secreta de “La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas”, de Ramón Sijé* (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006); y de Aitor L. Larrabide «El archivo de Ramón Sijé» en *Lectura y signo*, nº 3, 2008, pp. 383-435.

deshumanizaciones durante los últimos años de la Segunda República, así como la importancia de ‘saber leer’ —esto es, de saber hacerlos suyos— a nuestros poetas clásicos. Un debate en el que *Nueva poesía* tenía claro el papel que habrían de desempeñar tanto Bécquer como otros poetas ‘en disputa’ por aquellos días: el de ejemplo de ‘pureza’ lírica frente a la ‘impureza’ propuesta explícitamente por la revista *Caballo verde para la poesía* de Neruda, Altolaguirre y Mendez en «Sobre una poesía sin pureza» (n° 1, octubre de 1935). Así, para los ‘juanramonianos’ Juan Ruiz Peña, Luis F. Pérez Infante y Francisco Infantes Florido son precisamente Bécquer, Garcilaso y Juan Ramón los más altos ejemplos de pureza y «precisión» frente a un surrealismo sentido —y en ello hay una curiosa coincidencia con Sijé— como «romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas».

Ha sido una feliz coincidencia que al salir nosotros esté ya en la calle la revista *Caballo verde para la poesía*, que explica su actitud en un prefacio titulado “Sobre una poesía sin pureza”. Aprovechamos la ocasión para declarar que nuestra orientación poética es muy distinta de la de *Caballo verde*. Nosotros queremos ir HACIA LO PURO DE LA POESÍA, entendiendo por puro lo limpio, lo acendrado. Y por poetas puros a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Juan Ramón Jiménez... (Pudiéramos añadir otros más modernos, recientes). Rechazamos lo impuro, en el sentido de confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: PRECISIÓN. Nuestra poesía ha de ser —lo pretendemos al menos— poesía de siempre, en una palabra: POESÍA, algo que no se define pero que se intuye.

Creemos que el superrealismo no es sino el Romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de ese movimiento. Y *Caballo verde*, uno de los postreros baluartes de una escuela y un estilo que desaparecen ([Juan Ruiz Peña], «Manifiesto: Hacia lo puro de la poesía», en *Nueva poesía*, n° 1, octubre de 1935, p. 1).

Con todo, si para los miembros de *Nueva poesía* Bécquer encarnaba el baluarte de una poesía pura, clara y precisa frente al caos surrealista de *Caballo verde* o los excesos de impureza de otras propuestas revolucionarias —como pregonara también Sijé—; lo cierto es que será la lectura ‘rehumanizadora’ erigida también en torno a Bécquer —y Garcilaso— la que acabará por imponerse como la más trascendental de todas las surgidas al calor del centenario becqueriano. Para ver cómo fue espigándose esta última de entre toda la confusión de lecturas y conmemoraciones becquerianas —el Bécquer ‘puro’, el Bécquer decimonónico— podemos regresar a aquella encuesta elaborada por *Isla* sobre «La nueva literatura ante el centenario del romanticismo» (n° 7, 1935, pp. 18-29) y dirigida expresamente a «los escritores jóvenes» (p. 18). Las repuestas, de resultas, no podrían ser más diversas. Entre quienes recogen una simpatía vaga por un romanticismo ‘purista’, Carmen Conde dice no situarse «frente al Romanticismo, sino que sigo su orilla», añadiendo que aunque «no veo románticos

de AHORA» no dejaría de ser un buen heredero «el Poeta Juan Ramón Jiménez» (p. 18). Por un romanticismo de vaga filiación tercia José S. Serna quien, evocando palabras de Benjamín Jarnés y Pérez-Clotet, se pregunta: «¿no son románticos Rubén, Machado, Juan Ramón? Y García Lorca, y Alberti» (p. 27). Por un romanticismo decantado de «cosas sucias, greñudas, avinagradas, putefractas (...) que no pueden ni deben repetirse» aboga Alfredo Marquerie (p. 20), al tiempo que un enigmático Juan Gil-Albert señala a los primeros románticos decimonónicos como «una generación escuálida, febril y vociferadora, cuyo destino luctuoso no sabemos aún si nos conmueve o mortifica» pero cuyo testimonio en todo caso «fue necesario» para desbordar «la exacta gravedad del XVIII» (p. 21). También José María Luelmo reconoce la «irrupción rotundamente creadora» del romanticismo como lección necesaria, aunque no «en un sentido de acatamiento, ni de consolidación de un ejemplo imitable» (p. 23). Para Julio Angulo, por su parte, «cuando el creador se asoma al arte es romántico, es verbo nada más»; abogando claramente por «posponer el verbo a la idea» (p. 26). Una interpretación semejante se desgrana en los autores más próximos a *Isla* y la futura *Nueva poesía*, como Ruiz Peña, quien se define «romántico por temperamento», pese a que se confiesa muy crítico «contra la casi totalidad de los poetas que integra la escuela romántica española. Salvo Bécquer» (p. 25). En esta misma línea, Luis F. Pérez Infante comentará vagamente que «se acostumbra a ver en lo romántico un producto del tiempo. A mí se me antoja más bien una predisposición natural» (p. 28).

No faltaron sin embargo quienes se desmarcaron rotundamente bien del romanticismo ‘actual’ —recordemos la respuesta de Sijé— bien del propio romanticismo decimonónico. Así Adriano del Valle, quien dice sentir «poca o ninguna simpatía espiritual por el romanticismo en cuanto a expresión literaria de una escuela» (p. 19), o su buen amigo Rogelio Buendía, para quien «existen románticos», pero no un «romanticismo» (p. 19). Especialmente duro se muestra el extremeño Francisco Valdés cuando concluye desde postulados semejantes a los de Sijé y desde un enfoque político igualmente conservador que «cuanto produjo el romanticismo literario en España me parece una falsa joya sin realce ni valor. El Romanticismo es un Humanismo sin Humanidades», añadiendo que su «actitud ante la época neorromántica que vivimos» ha de ser «la vuelta al trabajo sobre los modelos del clasicismo» (p. 20). También para Rafael Laffón era «injusto y anticristiano el Romanticismo, moralmente hablando» (p. 21). Profundamente conservadora también fue, asimismo, la «franca negación a su desespañolizado espíritu» (p. 29) de un Antonio Aparicio que con el estallido de la guerra engrosará sin embargo las filas de los leales a la Segunda República.

Muy diferente en las motivaciones, aunque no tanto en las conclusiones —a saber: el romanticismo es en esencia ensoñación deshumanizada—, era el rechazo

proclamado por Enrique Azcoaga, para quien «el buen romántico perdió el nombre de hombre» al evadirse en su «exaltación» íntima y ególatra «de la verdad, del mundo en que suceden las cosas» (p. 22). No en vano, si para Laffón, Sijé o Valdés el clasicismo y la fe católica eran el refugio contra el impulso irracional y «ginebrino» —en expresión de Valdés— de los románticos, lo que movía a Azcoaga a colocarse «fatalmente frente al romanticismo» era «su desinterés hacia muchas cosas interesantes». Por ello, Azcoaga se sitúa —a él y a los de su generación— frente al poeta romántico decimonónico.

Creo que en su vida, [el poeta romántico] se cerraba al mundo y me veo — y veo a los jóvenes actuales— incapacitado para serlo, porque me siento inseguro en el mundo actual. Porque siento un mundo y en él mi vida inciertamente situada, no como expresión de una plena vida común, sino condenada hasta el día a romántico soliloquio. Porque —al contrario que el romántico— por desear mi voz como expresión de una común vida más pura, me preocupa extraordinariamente todo *suceso exterior* (...).

¿Podría interesar, preocupar a Lamartine, a Musset, una revolución o una guerra? De ningún modo. ¿Puedo yo permanecer monologuando románticamente en vista de lo que espero? Sin duda tampoco, aunque a un extraño, forzoso romanticismo esté condenado. Pero espero —y en esa esperanza justifico mi monólogo sin eco— que mi acto creador recaiga fuera de mí, con la misma juzteza que hoy un poco románticamente recae en mi cuerpo (Enrique Azcoaga, «La nueva literatura ante el centenario del romanticismo», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 22).

Hete aquí, pues, un giro final en las reflexiones de Azcoaga, acabando por ser precisamente su vocación ‘exterior’ lo que le convierta, a la postre, en un poeta más romántico que los mismos románticos del XIX.

Yo que pienso que creer firmemente en el romanticismo, ser hoy romántico, sufrir en nuestros días maravilloso engaño toda vez que me asaltan los problemas consecuentes con haber redescubierto la tierra con los hombres y sus cosas, sería “romántico” sencillamente (Enrique Azcoaga, «La nueva literatura ante el centenario del romanticismo», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 23).

En clave de ‘superación’ vanguardista y rehumanizadora se presentarán asimismo algunos de los incipientes teóricos del neorromanticismo posterior. Así aparecerán Ildefonso-Manuel Gil o Guillermo Díaz-Plaja, quien se declara con su generación «amigos de los enemigos de nuestros enemigos», afirmando que «las perspectivas, en lo que hace referencia al aluvión surrealista, aparecían mucho más fértiles en 1925 que en este año jubilar del Romanticismo en España» (p. 19). Por su parte, mientras Rafael de Urbano pedía «que la vida no se pertenezca a la obra, sino la obra a la vida» (p. 22), José Luis Sánchez-Trincado no duda en relacionar todo romanticismo con una «literatura inteligente y apasionada» que habría de guiar

un «arte humano» cuya literatura «ante el centenario del romanticismo ha de encontrar en aquellos artistas llenos de pasión humana un ejemplo» (p. 23). Alfonso y Francisco Rodríguez Aldave aseguran por su parte que frente a la «esencia básica» de un romanticismo «humanizado», «lo falso y estudiado de los Románticos fué lo que les deshumanizó» (p. 25). Todavía apegado al prurito de la ‘poesía pura’, pero desde posiciones que sobrepasan unas vanguardias sentidas como previas a su propia generación —el inminente Treintayséis— se revela Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña.

Para nosotros, los que hemos venido a la vida de las letras ya cubierta la segunda década del siglo XX, cuando el vanguardismo desplegaba sus guerrillas de combate con el máximo entusiasmo, “frente a frente con lo viejo” (...). Para nosotros, repito, el romanticismo comenzó siendo —o creyendo nosotros que era— un movimiento absurdo, buen producto del “estúpido siglo XIX”.

El tiempo nos va quitando la razón a medida que la distancia pone entre el romanticismo y nosotros una barrera de serenidad, de objetividad y se van depurando los valores y eliminándose las tareas y quedando al vivo sus más puras esencias, tan ricas en valores positivos.

Desecho el concepto creado por el prejuicio propio, podemos hoy ver en el romanticismo un movimiento de fondo y forma, surgido con ímpetu propio y creador, también de un estado propio. (...)

El romanticismo, en puridad, nos preparó el camino que luego hemos recorrido y que aún está interminado en la depuración de la estética, que ha de conducirnos a un logro artístico más perfecto (Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, «La nueva literatura ante el centenario del romanticismo», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 27).

Un también muy joven Pascual Pla y Beltrán, sin embargo, no duda en ligar un incipiente ‘neorromanticismo’ con la literatura soviética y social, dando la nota política a ese impulso ‘rehumanizador’ en disputa.

El Romanticismo se ha convertido en algunos países, principalmente en la Unión Soviética, en tendencias neorrománticas, muy acusadas entre los jóvenes escritores sociales. Estos escritores pintan en sus novelas a muchachos fuertes, sanos, con una capacidad de sacrificio formidable, en un continuo deseo de triunfo colectivo. Así creemos debe ser el Romanticismo literario.

Un ejemplo ideal para nosotros es la posición de los maestros Rollan, Gide, Barbusse y Frank, al poner su gran talento al servicio de la clase eternamente vejada, de la clase que trabaja y sufre...

Los que tengan ojos para ver y oídos para oír, que oigan. Esta es nuestra posición ante el centenario del Romanticismo (Pascual Pla y Beltrán, «La nueva literatura ante el centenario del romanticismo», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 29).

Las posturas de Pla y Beltrán venían así a representar otra posible dirección y 'lectura' de nuestro romanticismo, próxima a otras publicaciones de signo comunista o, simplemente, 'antifascista'. Así la revista valenciana *Nueva Cultura*,¹⁸⁸ cuya cordial oposición a revistas católicas como *Cruz y Raya* o liberales como *Revista de occidente* era manifiesta (Sobrino Vegas, 2012: 792-812), reservando sin embargo un mayor desdén para «una serie de revistas de arte puro, diseminadas por las provincias», a su juicio «apartadas del mundo», y tildándolas de «tardía y anémica cosecha de *La Gaceta Literaria*— que son ecos apagados de los 'ismos' artísticos de post-guerra, hoy periclitado en el mundo» (*Nueva Cultura*, n° 1, enero de 1935, pp. 1-2). Desde estas posiciones ideológicas y estéticas, por lo tanto, *Nueva Cultura* lanzaba a su vez, en abril de 1936, un número extraordinario en torno al autor del *Libro de los gorriones*. Era pues desde el signo de la 'rehumanización', aquí bajo una advocación política comunista y opuesta a todo individualismo, como *Nueva Cultura* afrontaba la polémica efeméride becqueriana cuando E. Schiller firmaba una defensa del realismo social soviético en el artículo «En el Centenario del Romanticismo: Marx y los realistas del XIX» (n° 11, marzo-abril de 1936, pp. 7-8).

El año de 1935 fue así un enjambre de lecturas, desde los 'cuadros costumbristas' de los hermanos Álvarez Quintero y demás colaboradores de *Blanco y Negro* a las lecturas de vanguardia y de 'poesía pura' de la órbita andaluza de *Mediodía-Isla-Nueva Poesía*, pasando por rotundas negaciones y exaltadas afirmaciones lanzadas desde posiciones políticas que transitaron desde la derecha más conservadora al comunismo militante.¹⁸⁹ El propio Guillermo Díaz-Plaja, que será uno de los principales teorizadores del romanticismo por aquellos años, concluirá

¹⁸⁸ Definida más que como literaria como revista de «orientación intelectual», *Nueva Cultura* se publicó entre enero de 1935 y julio de 1936, y, en una segunda época, entre marzo y octubre de 1937. Su principal animador, Josep Renau, fue también el responsable de una reedición facsímil en 1977. Véase *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual. Valencia (21 números). Enero 1935 - octubre 1937* (Vaduz, Topos Verlag, 1977).

¹⁸⁹ Tratamientos netamente políticos de la figura becqueriana desde posiciones conservadoras encontramos en artículos como «Gustavo Adolfo y su salita isabelina» de José María Pemán (*ABC Sevilla*, 03/05/1936, pp. 3-4); o «Bécquer y las elecciones» de César González Ruano (*ABC Sevilla*, 05/02/1936, p. 3). En este último, leemos: «El día 16 parece que serán las elecciones. Al día siguiente se cumple el centenario del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer. Resulta que el gran poeta nació inoportunamente el 17 de febrero de 1836, porque la justa celebración de esta fecha, además de que, probablemente, pasará inadvertida en el fragor de la lucha electoral, está, aún después, pendiente, como todo acontecimiento del espíritu, de lo que salga de las urnas. Popular y netamente aristocrático al tiempo, Bécquer responde con su corazón, con su generosidad, con su confianza y su melancolía, al más típico estilo liberal que hoy no quiere o no sabe comprenderse. Lo liberal y jerárquico ha perdido terreno de influencia en España, porque, en fin de cuentas, es una doctrina que desde lo político a las artes responde a acentos netamente espirituales, mientras que el extremo comunista, y aun en cierto modo el extremo fascista, obedece a los imperativos rígidos de lo económico, del materialismo sobre las puras razones del concierto espiritual» (*ABC Sevilla*, 05/02/1936, p. 3).

confusamente, todavía a comienzos de 1934, lo siguiente: «Neorromanticismo: surrealismo. Liberales, porque románticos; comunistas, porque surrealistas. Es todo una misma cosa» (*Cruz y Raya*, n° 10, enero de 1934, p. 109).

No obstante, de entre todas ellas descollaba ya aquella lectura ‘rehumanizadora’ y ‘neorromántica’ —el término empezará a ganar terreno ese año— que será la más característica y trascendente para nuestro Treintayséis literario. Y ello más allá de añadiduras ideológicas; añadiduras que, como podemos ver, pivotaron desde el comunismo soviético al intimismo familiar del futuro grupo *Escorial*, pasando por revitalizar las posibilidades del lenguaje poético surrealista. Como ha resumido recientemente Romero Tobar,

«Nuevo romanticismo» o «neorromanticismo» pasaron a ser denominaciones semánticamente complejas, puesto que tanto podían albergar significados como el que defiende Díaz Fernández (...) como servir de marbete para situar el estilo de un pintor como Hipólito Hidalgo de Caviedes (...) y, llegado el caso, sustituían eufemísticamente a la palabra «surrealismo», tal como hace Dámaso Alonso al hablar de Vicente Aleixandre (...). En cualquier caso, «nuevo romanticismo» ha sido denominación que la crítica reciente de la poesía vanguardista ha relacionado con la lírica impura del surrealismo, del compromiso y la rehumanización inmediatas a la guerra civil (Cano Ballesta, 1972, y otros muchos a su zaga). Los libros poéticos de Emeterio Gutiérrez Albelo *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), *Júbilos* (1934) de Carmen Conde, *La voz cálida* (1934) de Ildefonso-Manuel Gil, *Abril* (1935) de Luis Rosales, *Sonetos amorosos* (1936) de Germán Bleiberg, *Candente horror* (1936) de Gil-Albert, *Destierro infinito* (1936) de Arturo Serrano Plaja son otros tantos testimonios de los nuevos caminos que iniciaba la lírica española más joven (Leonardo Romero Tobar, «El Romanticismo español, cien años después», en *Bulletin Hispanique*, n° 106-1, junio de 2004, p. 392).

Efectivamente, el propio Ildefonso-Manuel Gil supo verlo en su respuesta a la encuesta de *Isla* cuando, poniendo a sus propios versos primerizos como ejemplo, anunciaba la entrada de ‘un nuevo romanticismo’ en la poesía española de aquellos días.

Podría contestar a esta encuesta de ISLA reproduciendo aquí el segundo poema de mi reciente libro “La voz cálida”, poema en el que doy esencia poética a mi fervor por el fervor de los poetas románticos. Que el Romanticismo fué ante todo eso: fervor. Pasión tan grande que no cabía en fórmulas de pureza.

Y sobre todo, el Romanticismo produjo a Gustavo Adolfo Bécquer siguiendo con él la magnífica línea de la Poesía española. Esa línea que va de Garcilaso a Bécquer y de Bécquer a Juan Ramón Jiménez.

Ahora precisamente cuando el Centenario del Romanticismo, yo veo entrar a la Poesía española en un nuevo romanticismo. Un neorromanticismo fino, afilado de fervores (Ildefonso-Manuel Gil, «La nueva literatura ante el centenario del romanticismo», en *Isla*, nº 7-8, 1935, p. 24).

Ciertamente, su neorromanticismo se distanciaba así de toda «fórmula de pureza», apelando al «fervor», al sentir sin decantar en ‘intelijencias’ puristas, como único patrón lírico. Gil se inscribía, sin embargo, en una línea de filición clara: «de Garcilaso a Bécquer y de Bécquer a Juan Ramón». Una línea —la de los mismos tres autores citados, por cierto, en el editorial fundacional de *Nueva poesía*— en la que efectivamente se inserta Gil para avanzar «en un nuevo romanticismo» que tendría en Bécquer su clave de bóveda y en Garcilaso y Juan Ramón las jambas que traspasar. En esta dirección, como comprobaremos más adelante, avanzará a lo largo de su vida toda la lírica del poeta aragonés. Como se podía leer, efectivamente, en ese segundo poema de *La voz cálida* (Madrid, Colección P.E.N., 1934) titulado «Homenaje a los románticos»,

hay un abandonarse de las pálidas carnes
 en las pálidas carnes incendiadas de alma.
 Palabras que se abren como rosas de sangre
 —amor, ensueño, cielo, odio, espada, nostalgia—,
 largas manos rosadas que trenzan sus delirios,
 latir apresurado —yelo y fiebre— en las sienes.

La vida se les sale del pecho. No les cabe

(Ildefonso-Manuel Gil, *La voz cálida*, 1934).

Centrándonos en este ‘nuevo romanticismo’ de 1935, observamos la gestación de un neorromanticismo de signo humano e inspirado, efectivamente, bajo el esperado centenario becqueriano. Las líneas maestras de la polémica —en su caso desde un enfoque de militancia comunista— las había trazado al principio de la década José Díaz Fernández en su ensayo sobre *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (Madrid, Zeus, 1930).¹⁹⁰ Expresado todavía bajo la dictadura primoriverista, el punto de partida del novelista salmantino entonces no podía ser, de hecho, más claro.

No intento una definición del romanticismo. Hay tantas y tan diversas, que una más apenas añadiría a mi tesis argumentación respetable. Quiero, sin embargo, expresar un juicio al que atribuyo cierta firmeza. Es éste: que el

¹⁹⁰ El ensayo de Díaz Fernández fue reeditado en 1985 por José Manuel López de Abiada (Madrid, José Esteban) y en 2013 por César de Vicente Hernando (Doral, Stockcero). Nosotros citaremos por la primera edición, conservada en la Biblioteca Central de la Universidad de Extremadura.

romanticismo no ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano. (...) La medida del romanticismo nos la dan las revoluciones, la política y la artística, porque ambas mueven al pueblo y al intelectual hacia las grandes aspiraciones, hacia los ideales culminantes. El mismo espíritu que gana la batalla de “Hernani”, toma la Bastilla y carga la carreta trágica de cabezas recién cortadas.

Frente a una literatura academicista y una vida putrefacta, donde todo es tradición y estilo, los románticos levantan las barricadas del corazón. Es decir, colocan lo humano en primera línea (José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930, pp. 21-22).

Díaz Fernández propone así un nuevo romanticismo —y un viejo romanticismo— de cuño eminentemente social. Es más, revolucionario. Sin embargo, para el escritor salmantino es meramente ‘lo humano’ el concepto axial que caracterizaría, identificado con estos valores revolucionarios, lo romántico. Por ello, Díaz Fernández dirige sus ataques contra esa «epidemia de “ismos”» (p. 39) de la que apenas salva, con muchos matices, al futurismo italiano y —sobre todo— soviético.¹⁹¹ La motivación es sin duda la ‘deshumanización’ de la que ya hablara Ortega (p. 73), pero también hay un evidente antagonismo político: para el autor de *El nuevo romanticismo*, «las presuntuosas literaturas de vanguardias» (p. 37) se alinean inconfundiblemente con todo lo «reaccionario en política» (p. 42). Para Díaz Fernández, la verdadera vanguardia, la auténtica «literatura de avanzada» es la practicada en la nueva Rusia comunista (p. 46). Esto es: se propone un romanticismo desprovisto de la retórica decimonónica en favor de un efectivo realismo social que tenga —aquí sí en sintonía con el viejo romanticismo— al hombre como centro de sus preocupaciones.

Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia. Fuera de esto, lo demás apenas tiene importancia (José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930, p. 49).

Frente a este ideal, opone la praxis de las ‘vanguardias’ entonces vigentes en España, a las que juzga como vestigio de la vieja retórica del Diecinueve.¹⁹² Un panorama, el de nuestras vanguardias de los años Veinte, para el que reserva duros ataques, particularmente hacia ese grupo de poetas a los que no nombra por sus

¹⁹¹ «El futurismo es la tendencia más seria y más fecunda de cuantas figuran en el índice de la nueva literatura. (...) Yo creo que el futurismo tuvo un perfil poderoso precisamente porque era neo-romántico y venía a deshacer con gesto duro las espumas irisadas del modernismo» (p. 37).

¹⁹² «Lo que se llamó vanguardia literaria en los años últimos, no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neo-clasicistas se han quedado en literatos a secas» (p. 50).

apellidos —aunque señale sin citar hacia Bergamín (p. 78) y cite sin señalar a García Lorca (p. 74)— pero a los que tilda de «neo-clásicos» y agrupa en torno a los homenajes por el reciente centenario de Góngora (p. 78).

Quando leo cierta literatura juvenil que se arroga puerilmente el título de “vanguardia”, me divierto encontrándole las fallas y contradicciones, no porque la tome demasiado en serio, sino porque me sirve de pasatiempo. Existe, sobre todo, en ella un equívoco muy gracioso, el equívoco de lo vital. “Lo vital” para estas gentes, es utilizar un léxico deportivo o manipular en el tópico de manera que las frases hechas, los giros tradicionales, las expresiones manidas, se conviertan en prosa moderna. Lañadores de la vieja retórica estos literatos son capaces de recomponer a Góngora sin Góngora (...).

Porque hablar de vitalidad será aludir a lo humano y a cuanto concierne al hombre. Y nada más lejos de ello que una literatura de imágenes visuales, de fulgores externos, donde existe una especie de lenguaje convenido que es todo su secreto. Esta literatura no refleja en ninguna de sus dramáticas variaciones al hombre contemporáneo ni tiene relación alguna con la conciencia de nuestro tiempo. (...)

No podía ser de otro modo. La estética “neoclasicista” se contradecía a sí misma. Pretendía hacer arte para minorías, y tenía como instrumento casi único de creación la metáfora, que por otra parte existió siempre en literatura. La metáfora es una creación popular, un elemento que reside en la boca del pueblo. Los nuevos literatos querían arrancarla de esos labios democráticos por donde afluye desde que el mundo es mundo y transformarla para uso de minorías. Naturalmente: por muchos juegos y escamoteos que hicieron con la metáfora no pudieron desvincularla de su sentido popular y muchas veces, casi siempre, acudieron al “folk-lore”, a los elementos de arte primitivos para crear el arte nuevo. El “Romancero gitano” de García Lorca, por poner el ejemplo más logrado, garantiza esta afirmación (José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930, pp. 71-74).

Con tales palabras, *El nuevo romanticismo* daba un sonoro aldabonazo sobre los valores centrales —hasta entonces— de nuestros poetas del Veintisiete. Una llamada que en cierto modo desencadenaría la transición hacia la nueva década. Una transición que protagonizará precisamente —quién sabe si estas palabras sirvieron de acicate para autores tan paradigmáticos de este proceso como Rafael Alberti— aquel grupo de jóvenes escritores al que el novelista salmantino cuestiona. Así las cosas, Díaz Fernández, quien quizás adolezca aquí de un exceso de adanismo cultural, pronostica la llegada de un signo nuevo. En todo caso, cabe reconocerlo, en buena parte de sus pronósticos no anduvo desencaminado.¹⁹³

¹⁹³ Lo interesante es, en este punto, que la ‘profecía’ de Díaz tiene un inconfundible carácter de llamado generacional: acabar con los vestigios del XIX, su arte para minorías y su política

En torno a las mismas fechas en que salía *El nuevo romanticismo*, el también escritor de izquierdas Ricardo Baeza publicaba su *Clasicismo y Romanticismo* (Madrid, CIAP, ca. 1930). En este sentido, frente a la tajante oposición entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ planteada por Díaz Fernández, en Baeza en cambio se apuesta por su complementariedad. Este matiz, no vano, será de especial importancia para la síntesis entre ambos polos de atracción en la que será la poesía venidera a partir de entonces. Así lo supo resumir Baeza, igualmente, en su artículo «En el primer centenario del Romanticismo. La batalla de “Hernani”» para la *Revista de Occidente* (nº 89, noviembre de 1930, pp. 224-249). Con Baeza, la definición de ‘Romanticismo’ se somete de nuevo a revisión, más allá de los límites historicistas que lo definen «por contraposición al clasicismo, tomando como tal toda la literatura que lo ha precedido, y dejando, por así decirlo, todo el campo literario reducido a dos sectores: el romántico a un lado, y el clásico a otro» (p. 225). Al cabo, es como ‘actitud humana’ –veremos ecos en Jarnés poco después– como se encuentra definido en Baeza el fenómeno romántico. Una actitud que ‘complementa’ a su correspondiente de ‘lo clásico’:

claro está que dicha concepción historicista del romanticismo, que circunscribe el nacimiento de éste a una fecha determinada, finales del siglo XVIII o principios del XIX, es fundamentalmente errónea y falaz, por superficial y externa. En realidad, esto que llamamos el romanticismo no ha sido sino uno de los muchos movimientos románticos que ha conocido el mundo, ya que siempre ha habido épocas esencialmente clásicas y otras esencialmente románticas, según que haya prevalecido uno u otro espíritu, y aun dentro de cada época han existido siempre autores clásicos y autores románticos, y aun dentro de cada autor han coexistido elementos clásicos y elementos románticos, dependiendo el denominador general de que hayan predominado unos u otros. Pues la verdad, visto el problema en su estructura interior, y no ya en sus líneas externas, es que clásico y romántico no son sino dos maneras fundamentales de ser, dos modalidades esenciales del espíritu (Ricardo Baeza, «En el primer centenario del romanticismo. La batalla de “Hernani”», en *Revista de Occidente*, nº 89, noviembre 1930, p. 226).

Por ello, romanticismo y clasicismo no se plantean como elementos excluyentes ni de un movimiento, ni de una época, ni de –incluso– un mismo autor.

antidemocrática. Un llamado, recordemos, a las puertas de la caída de Primo de Rivera y, poco después, la proclamación de la Segunda República. No en vano, la sección central del libro, «Objetivos de una generación» (pp. 121-193) supone un extenso y detallado alegato en defensa de la constitución de una república democrática en España frente al autoritarismo monárquico y primorriverista.

Tampoco serán excluyentes, por lo tanto, romanticismo y ‘vanguardias’.¹⁹⁴ Semejante matiz, frente a las consideraciones de Díaz Fernández, será de vital importancia para aquellos jóvenes autores del centenario gongorino, quienes sabrán complementar en sus obras ambos vectores. En todo caso, más allá del acierto o no de sus matices, la capacidad revulsiva de *El nuevo romanticismo* –frente al calibrado equilibrio aportado por Baeza– es evidente. Empezando, como decimos, por aquellos jóvenes escritores agrupados en torno al centenario gongorino que bien pudieron sentirse ‘atacados’. Sin embargo, bien lejos de la indignación, serán ellos mismos quienes sabrán comandar el viraje hacia aquel nuevo rumbo sin renunciar a sus más sólidos logros de entonces. No renunciarán a Góngora, ciertamente, ni a esas «décimas de fiebre clásica» de las que hablara Díaz (p. 71), lo que les aproxima más al modelo de síntesis de Baeza; pero volverán con especial resonancia sus ojos hacia patrones líricos menos retóricos o aparatosos y, por ello, supuestamente más ‘humanos’: Bécquer y Garcilaso. Así Alberti, así Cernuda. Así también los más jóvenes del grupo como Manuel Altolaguirre.

Inconfundiblemente inscrita en esta dinámica rehumanizadora, Altolaguirre prepara para la Colección Universal de Espasa, tres años después del ensayo de Díaz, su *Antología de la poesía romántica española* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933). Lejos de los criterios de erudición o de representatividad histórica acostumbrados, el fino editor y magnífico poeta que era Altolaguirre se desmarca con una declaración de antólogo ‘inspirado’ y ‘contemporáneo’ a propósito de los autores recogidos en el volumen. Y de entre todos ellos, contemporáneo como ninguno, no podía dejar de destacarse el legado poético de Gustavo Adolfo Bécquer.

Esta *Antología de la poesía romántica española* es una antología poética, inspirada, y de ninguna manera podrá ser considerada como un documento histórico. No figuran en ella todos los poetas que participaron en aquel movimiento literario, ni los poetas que figuran me llegan por otro camino que el de mi inspiración. Exceptuando a Quintana, del que me encuentro más distanciado, soy contemporáneo de la obra de los otros autores, pues los poemas que recojo tienen la actualidad poética de lo impercedero. (...) Como prodigioso resumen de todos sus valores, Gustavo Adolfo Bécquer nos ofrece la poesía más humana, más desnuda, más íntima del Romanticismo español. (...) Ningún poeta ha contribuido en más alto grado que él a desarrollar la inteligencia amorosa de los hombres (Manuel Altolaguirre, *Antología de la poesía romántica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933).¹⁹⁵

¹⁹⁴ «El vicio cardinal del romántico será su desaforado subjetivismo, la hipertrofia del yo y esa singular aberración de la originalidad, sintomática de todos los movimientos que hemos convenido en llamar de vanguardia, todos ellos rabiosamente románticos» (p. 227).

¹⁹⁵ Citamos desde la reimpresión de 1954 para la Colección Austral, p. 10. Los poetas antologados por Altolaguirre fueron Manuel María de Arjona, Juan Bautista Arriaza, Quintana, Juan Nicasio

Altolaquirre construye así su personal lectura de un romanticismo entendido como ‘contemporáneo’ y personificado en un Gustavo Adolfo Bécquer caracterizado por los rasgos de lo ‘humano’, lo ‘desnudo’ o sencillo y lo ‘íntimo’. En una línea semejante, y ya con el centenario becqueriano encima, Guillermo Díaz-Plaja publica su *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid, Espasa-Calpe, 1936). Aquel ensayo había resultado merecedor, a la sazón, del Premio Nacional de Literatura convocado en 1935 por el gobierno republicano bajo el asunto de «Las características del romanticismo español, sus períodos, bibliografía, con notas biográficas»;¹⁹⁶ convocatoria a la que también respondió, por cierto, Ramón Sijé con su ya citada *La decadencia de la flauta* (Romero Tobar, 2004: 382).¹⁹⁷ La propuesta de Díaz-Plaja, entonces jovencísimo profesor de la Universidad de Barcelona, será un estricto y solvente ensayo sobre el romanticismo histórico, entendido sin embargo como «un periodo dentro de cuyas consecuencias vivimos aún» (p. 9). Siempre ecuánime, Díaz-Plaja recoge gran cantidad de bibliografía y de opiniones críticas, y resume así la ‘doble definición’ del romanticismo:

He aquí lo que únicamente puede afirmarse a la luz de nuestros conocimientos actuales: o el Romanticismo es una *constante* de la historia de la cultura, y en este caso debemos buscar su influencia visible o subterránea a lo largo de todos los siglos, o bien es un fenómeno específico de determinado período; entonces deberemos advertir en él una larga época de preparación que, sin exagerar, podemos señalar por todo el siglo XVIII, una época de florecimiento que es mucho más breve de lo que se cree en general, y un período de liquidación que se inicia a mediados del siglo XIX y que dura —con el fin de siglo— hasta 1914 (Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, p. 34).

En el sentido de «*constante*», Díaz-Plaja reserva un capítulo a «El clasicismo de los románticos», partiendo de la base de que «la contraposición entre Clasicismo y Romanticismo es siempre arriesgada» (p. 133), en sintonía con las consideraciones de Baeza. En este sentido, y centrándose en el caso español, Díaz-Plaja señala con acierto la pervivencia de nuestros referentes clásicos y tradiciones pretéritas a lo

Gallego, José Somoza, Bartolomé José Gallardo, Manuel Cabanyes, Pablo Piferrer, Joaquín María Bartrina y Eulogio Florentino Sanz —todos ellos con un poema cada uno—; Martínez de la Rosa, Nicomedes Pastor Díaz, Juan Arolas, Gabriel García Tassara y Carolina Coronado —con dos piezas cada uno—; el duque de Rivas y Enrique Gil —ambos con tres piezas—; José Zorrilla —con cinco títulos— y José de Espronceda —con siete piezas, incluido un soneto—. Cierra el conjunto de poetas Rosalía de Castro con fragmentos de *En las orillas del Sar* y una amplia selección de las *Rimas* de Bécquer.

¹⁹⁶ Los miembros del jurado fueron Antonio Machado como presidente, y Pío Baroja, Ángel González Palencia, Pedro de Répide y José Montero Alonso como vocales.

¹⁹⁷ El ensayo de Sijé, como hemos visto parcialmente publicado en *El gallo crisis*, permaneció inédito como libro hasta su edición tardía en los años Setenta. Véase Ramón Sijé, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas. Ensayo sobre el romanticismo histórico en España (1830-Bécquer)* (Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973).

largo de nuestra historia literaria. Una pervivencia fácilmente extrapolable al presente del ensayo.

El lastre neoclásico es tanto más interesante para estudiar el hecho del Romanticismo, por cuanto a su vez en el siglo XVIII no es posible separar lo puramente neoclásico de la tradición anterior.

Algún intento realizado no ha dejado el tema resuelto; además de fray Luis de León, es muy interesante perseguir el rastro de Garcilaso, Quevedo y hasta Góngora. Sólo partiendo de una persistencia así se comprende la transmisión de ciertos temas al Romanticismo. Y la devoción de los románticos por los grandes autores del Siglo de Oro.

Además, la dirección de estas devociones es muy interesante para marcar la orientación de cada grupo literario: así Garcilaso es antídoto contra el veneno gongorino, mientras que, por ejemplo, Fernando de Herrera es para la escuela sevillana el único Góngora posible dentro del ambiente neoclásico en que se mueve su vena andaluza (Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, 1936, pp. 135-137).

Directamente ligadas con el centenario becqueriano aparecen, por su parte, las reflexiones de Benjamín Jarnés en su novelesca biografía *Doble agonía de Bécquer* (Madrid, Espasa-Calpe, 1936). De especial significación, por su acento de actualidad, será su introducción, parcialmente adelantada en la *Revista de Occidente* bajo el título de «Un himno gigante» (nº 149, noviembre de 1935, pp. 195-224). En sus palabras introductorias, Jarnés nos da ya esa lectura del romanticismo como actitud ‘ahistórica’ del hombre que vuelve la vista sobre sí mismo, sobre su misma condición humana. Por ello, por ser un fenómeno en parte ajeno a la historia, la celebración de los centenarios se revela muy relativa. En cambio, el estudio de los hombres —de los protagonistas de ese romanticismo— supondría el verdadero acercamiento a la cuestión. Es Bécquer, en suma, la clave de bóveda de nuestro «mejor romanticismo».

Se celebra ahora el centenario del poeta, que es tanto como celebrar el del mejor romanticismo español. Aunque yo no me cansaré de repetir que del verdadero Romanticismo no pueden celebrarse centenarios: es un Romanticismo sin fechas. Hablo del Romanticismo considerado como actitud humana ante el mundo. Nació cuando el hombre se dio cuenta de que dentro de él ardía una lumbre atizada por gnomos inclasificados por la ciencia, donde lo más duro y tosco opaco de la tierra se hacía transparente, fino, dúctil (Benjamín Jarnés, *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, p. 11).

Jarnés, para quien «son necesarias las reacciones violentas» incluyendo las de los ‘ismos’ (p. 13), resuelve la tan llevada y traída dicotomía entre clasicismo y romanticismo complementándolas, afirmando que «clásico bueno sólo podrá ser

quien a su tiempo haya sabido ser un buen romántico» (p. 13). Por ello, Jarnés fija su rumbo hacia un romanticismo de su tiempo, un ‘nuevo’ romanticismo que lo haga hombre contemporáneo.

Por eso yo quisiera llegar a ser un modesto romántico. No del siglo XIX, porque esos –los buenos– ya son todos clásicos, sino de nuestro siglo. (...) Pretensión excesiva, ya lo sé; como que es una pretensión romántica. Como que es pretender hablar y escribir siempre como un hombre en vez de hablar y escribir siempre como un libro (Benjamín Jarnés, *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 13-14).

Jarnés traza así una ruta hacia una literatura más ‘humana’ y menos ‘libresca’; más certera pero menos técnica, si se prefiere. También en su temática, y en sintonía con Díaz Fernández, se apela no solo al amor individual –en el caso del poeta varón heterosexual, el amor por una mujer–, sino al amor social, al amor por el ser ‘humano’ en toda su dimensión.

¿Qué pensar del actual romanticismo? ¿Cuál podrá ser hoy el verdadero, después del romanticismo medieval, que soñaba en Dios y en la mujer en cuanto llevaba en su pecho a Dios, y del romanticismo del siglo XIX que soñaba en el amor por el amor? (...)

Otro blanco está haciéndonos señas angustiosas. Tal vez no sea preciso darle nombre ahora. Está en todas las mentes que piensan, en todos los pechos que sienten, en todos los hombres leales a sí mismos y a su época.

También es problema del amor, pero de un amor mucho más alto. Tan alto que, en la mayor parte de los casos, se llama sacrificio. Porque nos rodean hombres que sufren, nos rodean hombres para quienes la vida es un puro dolor... He aquí el gran problema de nuestros días; he aquí, además, el gran tema romántico de nuestro tiempo. (...) Desoír esta angustiosa voz será hacer profesión de inhumano. Será dejar de ser hombre (Benjamín Jarnés, *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 15-16).

El itinerario descrito por Jarnés en *Doble agonía de Bécquer*, donde también se desliza una llamada a la «impureza» (p. 21), ganaba, efectivamente, más y más terreno desde 1930, con el pasar de los años republicanos y, particularmente, con los simbólicos años de 1935 y 1936.¹⁹⁸ No en vano, el propio Neruda también quiso hacer suyo –como sus ‘antagonistas’ sevillanos de *Nueva poesía*– el centenario

¹⁹⁸ Jarnés adelantó reflexiones semejantes a las apuntadas en artículos como «Níobe», en *Frente Literario*, (nº 1, enero de 1934), o «A una amiga de Bécquer», en *El Sol* (13/02/1936, p. 1-2). La bibliografía sobre el binomio Jarnés-Bécquer es amplia; así, véase de Elvira Luengo Gascón «Benjamín Jarnés, Bécquer y el arte de la biografía», en *El Gnom. Boletín de estudios becquerianos* (nº 8, 1999, pp. 113-156); o de José Enrique Serrano Asenjo «El sauce y el arpa: en torno a la construcción del tiempo en “Doble agonía de Bécquer”, de Benjamín Jarnés», en *El Gnom. Boletín de estudios becquerianos* (nº 9, 2000, pp. 107-120).

becqueriano en «G. A. B. (1836-1936)», texto con el que se abría la primera entrega del año de *Caballo verde para la poesía* (nº 4, enero de 1936, p. 7). Allí, su director evoca un Bécquer inconfundiblemente ‘impuro’, de «triste traje» manchado y «corazón herido», frente a las falsas molduras de decimonónicas estatuas y grandilocuentes conmemoraciones.

Esa mano de madre selva ardiendo inunda el crepúsculo con humo lleno de lluvia, con nieve llena de lluvia, con flores que la lluvia ha tocado.

¡Grande voz, dulce, corazón herido!

¿Qué enredaderas desarrollas, qué palomas de luto celestial vuelan de tus cabellos. ¿Qué abejas con rocío se establecen en tus últimas substancias?

¡Ángel de oro, ceniciento asfodelo!

Las viejas cortinas se han desangrado, el pulso de las arpas se han detenido por largo tiempo oscuro. Los dolores del amor ponen ahora falanges de cólera y odio en el corazón. Pero las lágrimas no se han secado. Debajo de los nombres, debajo de los hechos corre un río de aguas de sal sangrienta.

¡Triste traje, campana con flores!

Y debajo de las cosas se levanta tu estatua de bordados caídos, lavada por tanta lluvia y tanta lágrima, tu estatua de fantasma con los ojos comidos por las aves del mar, tu estatua de jazmines borrados por el rayo ([Pablo Neruda], «G.A.B. (1836-1936)», en *Caballo verde para la poesía*, nº 4, enero de 1936, p. 7).

No obstante, si hubo una publicación que supo capitalizar esta nueva lectura de nuestro romanticismo y convocar los mejores trabajos críticos sobre el asunto, esa fue —junto a la ‘praxis’ neorromántica de revistas como *Caballo verde para la poesía*, entre otras— la católica *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación* de José Bergamín —el mismo Bergamín que había recibido poco antes, paradójicamente, los principales ataques de Díaz Fernández—. No en vano, por sus páginas desfilaron traducciones de los grandes líricos del romanticismo europeo. Así los poemas de Blake traducidos por Neruda (nº 20, noviembre de 1934), los de Keats vertidos al español por el matrimonio Souviron (nº 31, octubre de 1935), los de Hölderlin versionados por Hans Gebser y por Luis Cernuda (nº 32, noviembre de 1935), o los de Novalis también traducidos por Gebser (nº 39, junio de 1936). Fue sin embargo la figura ‘nacional’ de Gustavo Adolfo Bécquer el símbolo central de este espíritu ‘neorromántico’ tan presente en *Cruz y Raya*. El prurito conmemorativo en torno al sevillano fue en este sentido inaugurado por Luis Felipe Vivanco en octubre de 1934, con una breve separata, titulada «Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer», en la que recogió varias de las ‘leyendas’ becquerianas acompañándolas con ilustraciones de Doré y un prologuillo de su propio puño. En sus palabras iniciales, el futuro redactor de *Escorial* se dirige directamente «A Bécquer» para agradecerle

su legado literario, un legado que juzga marcado –no por casualidad– por la sencillez y la precisión.

No nos has dejado ni una sola complicación añadida, ni una sola vacilación de estilo o resquicio lamentable por el que volcar las interpretaciones; no hay ni una página, ni una línea tuya que no se ofrezca redimida y acrisolada por la necesidad de permanecer en tu centro intacto de creación, sin salir de él a torpes conveniencias de lenguaje intermedio, e irremediabilmente convences de que la vida y la obra del hombre pueden quedar cifradas en muy escasos y seguros motivos de perseverancia.

Rodeado por el tumulto despreciable de los pecados de abundancia y de las faltas de asombro y de dirección severa, acudo al recinto de tu preferencia, allí donde todo es elección sencilla (Luis Felipe Vivanco, «A Bécquer», en *Cruz y Raya*, n.º 19, octubre de 1934, Separata, p. 6).

De calado ya eminentemente crítico serán los sucesivos trabajos de firmas mayores como las de Luis Cernuda, Dámaso Alonso o Joaquín Casaldueiro sobre el poeta sevillano. Especialmente sesudas –eminentemente filológicas– fueron las consideraciones de Dámaso Alonso en «Aquel arpa de Bécquer» (*Cruz y Raya*, n.º 27, junio de 1935, pp. 59-104), un verdadero ensayo en torno a las supuestas fuentes e influencias del poeta sevillano –Byron, Musset y sobre todo Heine– y al concepto –para Dámaso central– de la ‘originalidad’ becqueriana. En su trabajo, por cierto, no deja de advertirse una suerte de línea genealógica que arranca precisamente de Garcilaso de la Vega (p. 62) y que continúa en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado para desembocar, finalmente, en lo que mucho después él mismo bautizará como ‘Generación del 27’.

Cuando Juan Ramón Jiménez dice: “Yo voy detrás de una copla/ que había por el sendero...” está desde luego sostenido por un soterrado calor de suelo de España; pero ¿acaso no se halla dentro del ámbito de resonancia de la música de Bécquer? Cuando Antonio Machado exclama: “Desde el umbral de un sueño me llamaron...”, ¿quién duda que ese entrevisto trasmundo, muerte o sueño, nace en poesía española en Gustavo Adolfo? Más aún: al relacionar Bécquer –el enamorado de las cosas de España– su propia poesía y la popular, ¿no está vagamente profetizando lo que había de ocurrir en nuestros días, cuando las dos zonas –Bécquer, lo popular– por último se habían de fundir en una sola voz? Cuando se quiera explicar el mejor Alberti –y aun una parte de Lorca–, ¿no pasará por nuestra imaginación, detrás de la idea de la poesía –y mezclada con otros elementos–, la sombra de la poesía de Bécquer? Y la voz será remansada y dulcemente dolorida –Manuel Altolaguirre– o nostálgicamente blanca y finísima –Luis Cernuda–, o se encrespará hasta el torbellino, como la del penúltimo Alberti, y más aún, la de Aleixandre. La sombra de Bécquer, más cerca, más lejos, estará siempre al fondo (Dámaso

Alonso, «Aquel arpa de Bécquer», en *Cruz y Raya*, n° 27, junio de 1935, pp. 74-75).

La lectura ofrecida por Alonso era, efectivamente, una lectura filológica; sin embargo, no deja de colarse entre sus consideraciones una clara vindicación de Bécquer como ‘poeta contemporáneo’, de su ascendencia sobre los escritores de su propia generación. Por su parte, Joaquín Casaldueiro se ciñó al análisis formal de «Las rimas de Bécquer» en la entrega de noviembre de 1935 (*Cruz y Raya*, n° 32, pp. 91-112). Casaldueiro construye así su análisis en base a una serie de dicotomías – afirmación y negación, como pregonaba el subtítulo de la revista– especialmente interesantes si pensamos en Cernuda y su oposición entre ‘Realidad y Deseo’. Repasa Casaldueiro, por su parte, una serie de parejas enfrentadas como «Poesía y realidad», «Espíritu y materia», «Despertar y dormir», «Ángulo oscuro y balcón» o «Beso y verso»; para concluir de Bécquer que «su dolor es consecuencia de la momentaneidad de la vida o de la incapacidad de encerrar el poema en el verso» (p. 112).

De vital trascendencia serán, precisamente, los muchos acercamientos a la obra de Bécquer realizados por Cernuda.¹⁹⁹ Como crítico, fue no por casualidad en el polémico año de 1935 cuando el autor de *La realidad y el deseo* publicó su principal artículo sobre «Bécquer y el Romanticismo español» (*Cruz y Raya*, n° 26, mayo de 1935, pp. 45-75). Allí, Cernuda, que parte de una íntima complementariedad entre todo ‘clasicismo’ y todo ‘romanticismo’,²⁰⁰ no duda en apuntar por aquellos días hacia una nueva irrupción semejante a la del romanticismo, si bien todavía de valor incierto.²⁰¹ El hecho romántico, en todo caso, había inaugurado para Cernuda nada menos que toda la ‘poesía actual’, toda la lírica contemporánea, en la que él mismo

¹⁹⁹ La bibliografía sobre la profunda huella de Bécquer en Cernuda es extensa, ya desde los pioneros trabajos de Juan Alberto Fernández Bañuls «Bécquer y la Creación Poética del 27. El caso de Luis Cernuda», en *Archivo hispalense* (tomo 54, n° 165, 1971, pp. 10-41); y de José Luis Cano «Bécquer y Cernuda», en Derek R. Harris (coord.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 89-95. Para el aspecto que ahora tratamos véase de Manuel Vilas Vidal «Bécquer y Cernuda a la altura de 1935», en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Centro de Estudios Turiasonenses, 1992), pp. 479-486.

²⁰⁰ «Todo clasicismo, se ha dicho, supone un romanticismo anterior. Todo clasicismo, pudiéramos añadir, supone un romanticismo vencido. La vida es siempre romántica, como lo son el movimiento y la luz (...). La muerte, en cambio, es clásica; inmoviliza lo inestable, da constancia a lo inconstante, bajo su inhumano poder lo tumultuoso adquiere la majestad contenida» (*Cruz y Raya*, n° 26, mayo de 1935, p. 49). Para la vigencia por aquellos años de la idea de unas constantes invariables de clasicismo y romanticismo en la Historia, desde Schlegel a Wölfflin pasando a España por Moreno Villa, D’Ors o Manuel Abril, véase (Romero Tobar, 2004: 386-389).

²⁰¹ «La poesía clásica sufre entonces [con la irrupción del romanticismo] la transformación esencial que, en cada país, origina la poesía moderna. Es decir, la poesía actual, nuestra poesía, esta que quizá hoy está en trance de cambiar nuevamente de rumbo. Pero las profecías son siempre peligrosas» (*Cruz y Raya*, n° 26, mayo de 1935, p. 50).

se inscribía. Matiza Cernuda, sin embargo, qué ha de entenderse —qué ha de desearse— por ‘romántico’ y, en consecuencia, por ‘poesía actual’. No se resiste pues, a deslizar una poética propia y autodefinitoria. De nuevo la sencillez, el intimismo preciso alejado de toda pompa pero también de toda impostura, parece ser la línea trazada.

Sabido es cuán pomposa y solemne parece nuestra literatura [clásica] a los extranjeros. Y precisamente el romanticismo más hondo implica una liberación de la pompa, del ornato que como vano ramaje rodeaba con sus anchas hojas decorativas el cuerpo esbelto y ligero de la poesía. Sé que no es corriente considerar así el romanticismo. En España nos acostumbró a sustituir las ruinas paganas por la catedral, la ninfa por la ondina, Horacio por Víctor Hugo; pero no se trataba de eso. Se trataba de introducir nuestra vida, ya distinta, en la atmósfera de la poesía; de hacer que se aceptaran como poéticos ambientes y pasiones actuales cuya intromisión en el lirismo debía estimarse por la mayoría como terrible prosaísmo. Todavía hoy asistimos a esa transformación; todavía vemos a veces desconocer a los más profundos poetas en favor de los más ornamentales (Luis Cernuda, «Bécquer y el Romanticismo español», en *Cruz y Raya*, n° 26, mayo de 1935, p. 53).

Es por ello que, para el autor de *La realidad y el deseo*, no ha de ser otro sino su paisano Gustavo Adolfo Bécquer el encargado de cumplir en España esta lección:

las gentes están demasiado acostumbradas a lo preconcebidamente poético, lo rico o lo nobiliario. No comprenden que la poesía está en todo y el verdadero poeta la siente en todo fluir misteriosamente. Eso representa la poesía de Bécquer con respecto a los románticos españoles (Luis Cernuda, «Bécquer y el Romanticismo español», en *Cruz y Raya*, n° 26, mayo de 1935, p. 53).

La lectura de Luis Cernuda no podría ser, pues, más clara. Una interpretación que le lleva a distinguir —casi a oponer— a Bécquer de «los románticos españoles», filiándolo, a cambio, con otros dos poetas igualmente ‘distinguidos’ de su tiempo: san Juan de la Cruz y —¡hete aquí!— Garcilaso de la Vega.²⁰²

¿Nos deja esa impresión la lectura del duque de Rivas, de Zorilla, de Espronceda? Preciso es reconocer que no. La misma gravedad clásica, el mismo insolente gusto por lo rico, por lo preconcebidamente poético, vemos en ellos que en los grandes nombres de nuestra poesía anterior: Herrera, Lope, Góngora y Calderón tienen en ellos fieles continuadores. Y, sin embargo, había además Garcilaso, había Juan de la Cruz, para quienes la poesía fué algo más que delicia verbal o suntuosidad decorativa (Luis Cernuda,

²⁰² Y, no muy lejos, Juan Ramón Jiménez (p. 55).

«Bécquer y el Romanticismo español», en *Cruz y Raya*, nº 26, mayo de 1935, p. 54).

Este enfoque hacia el lirismo de lo sencillo y lo personal frente al canto de lo grandilocuente, este cernudiano «deseo por ensanchar y vivificar los límites del lirismo español» (*Cruz y Raya*, nº 26, p. 54), representa efectivamente una dirección inequívoca no ya para la ‘poesía contemporánea’ escrita hasta aquella fecha de 1935 —como Cernuda postulaba—, sino para la lírica española que desde entonces, y con especial impacto durante la posguerra, comenzará a escribirse —como Cernuda pretendía—. En cualquier caso, Cernuda, que volverá un año después con una «Divagación sobre la Andalucía Romántica» a las páginas de *Cruz y Raya* (nº 37, abril 1936, pp.7-44), ya había relacionado al poeta de las *Rimas* con el sonetista toledano y el religioso abulense en el primer número de *Los cuatro vientos*, en febrero de 1933, en un artículo titulado «Unidad y diversidad» (pp. 11-20) y dedicado al análisis de la obra poética de Juan Ramón Jiménez. En él, sus consideraciones sobre la trascendencia del romanticismo español —más allá de Bécquer— fueron si cabe más duras.

¿Se equivocaría demasiado quien afirmase que la poesía española, durante los siglos XVIII y XIX, arrastra una existencia dudosa? Precisamente es esa la gran época de la poesía universal: prerrománticos, románticos y postrománticos, en Alemania, Inglaterra y Francia, se yerguen fuertes y sutiles, radiantes y enigmáticos, estrechando contra su cuerpo mortal la invisible forma de la poesía. Los siglos anteriores, los blancos siglos de la poesía clásica, ofrecieron para nosotros, entre otros, los líricos ejemplos de Garcilaso y Juan de la Cruz. Pero en los años subsiguientes, ¿quiénes pudieron recogerlo? Más tarde, a fines del siglo pasado, un triste andaluz, Gustavo A. Bécquer, reanuda la corriente ya casi perdida, vivificando con su aliento inaudito la inerte poesía española. No era una seca tradición la que instauraba: en él adquiere la poesía fuerza apasionada y desesperado ímpetu, siendo poco probable que sus ignorantes admiradores pudieran percibir tan inesperada iluminación. Me gusta añadir a los dos nombres anteriormente citados, es decir, a Garcilaso y Juan de la Cruz, el de Bécquer, dejando así reunidos sus tres ejemplos entre los restantes que puede ofrecernos la poesía española. Garcilaso más delicado, Juan de la Cruz más sensual, Bécquer más apasionado (Luis Cernuda, «Unidad y diversidad», en *Los cuatro vientos*, nº 1, febrero de 1933, p. 12).²⁰³

²⁰³ También aquí Juan Ramón Jiménez se desliza como el ‘heredero’ más digno para Cernuda de estos tres poetas: «Después de Bécquer, en los últimos años del siglo, surge en España, tímidamente, un movimiento poético. Nombres que aparecen y desaparecen, obras que nacen y mueren, borrosa contradanza de sombras. Pero entre tales nombres uno se va afirmando. (...) Dicho poeta era, es, J. R. Jiménez» (*Los cuatro vientos*, nº1, pp. 13-14).

La filiación entre Garcilaso y Bécquer, lejos de ser un capricho cernudiano cristalizado con maestría en los ecos becquerianos de *Donde habite el olvido* (Madrid Signo, 1934) y en el garcilasiano tríptico de *Égloga, Elegía, Oda*, inédito en libro hasta su inclusión en *La Realidad y el Deseo* de 1935—, era todo un rumor de época. Una filiación entre ambos poetas fomentada sin duda por la feliz coincidencia de sus respectivos centenarios. Los simbolismos en este sentido se acumulan. No por casualidad, aquella ‘trilogía amorosa’ de Pedro Salinas, central para nuestra poesía de los años Treinta en su deriva hacia ‘el hombre’, arracaba con *La voz a ti debida* (Madrid, Signo, 1933) —cuyo título remitía a un verso de la *Égloga* III de Garcilaso— y se cerraba con los poemas escritos ya comenzada la guerra de *Largo lamento*, cuyo rótulo se ha vinculado con un verso de la Rima XV de Bécquer. No en vano, Salinas fue uno de los poetas-críticos que más se detuvo en la obra de ambos — particularmente en la de Garcilaso—,²⁰⁴ así como en la conexión entre sus poéticas. La admiración por ambos se explicita particularmente cuando Pedro Salinas afirma en su ensayo *La realidad y el poeta* de 1937 —editado en inglés como *Reality and the poet in Spanish poetry* (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1940)— que «Garcilaso fue el mayor escritor de poemas líricos de la España de su tiempo, y quizá lo sea de la España de todos los tiempos, con excepción de Bécquer».²⁰⁵ Bécquer y Garcilaso también están particularmente entrelazados en otro de los protagonistas de los homenajes gongorinos de 1927: el gaditano Rafael Alberti. No en vano, Alberti había prodigado elogios y homenajes a ambos desde la publicación de *Marinero en tierra* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1925), donde ya se pudo leer aquello de «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era». Unos años después, terminando aquella década de los Veinte y comenzando la siguiente, el poeta andaluz incluía una «Elegía a Garcilaso (Luna, 1501-1536)» en sus *Sermones y moradas*, escritos entre 1929 y 1930 aunque publicados finalmente en sus *Poesías reunidas* (Madrid, Cruz y Raya-Ediciones del Árbol, 1935). Poco antes de escribir dicha elegía, Alberti había publicado sus magistrales «Tres recuerdos del cielo», en «Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer», como parte de *Sobre los ángeles* (Madrid, Compañía Iberoamericana, 1929).²⁰⁶ Por su parte, y por citar otro ejemplo ampliamente conocido —en este caso el de un poeta vinculado al Treintaysésis—, encontramos paradigmática la identificación entre Bécquer y Garcilaso realizada en la «Égloga» que Miguel Hernández encabezó con una cita del toledano en su homenaje para la

²⁰⁴ Un gran trabajo de análisis y síntesis sobre ello lo encontramos en Montserrat Escarpín Gual, «Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *La voz a ti debida*», en *Revista de literatura*, n.º LXX-140 (julio-diciembre de 2008), pp. 553-575.

²⁰⁵ Tomado de Pedro Salinas, *Ensayos Completos* (Madrid, Taurus, 1983), tomo I, p. 234.

²⁰⁶ Sobre ello véase de C. Brian Morris «Bécquer y Alberti, dos ángeles de carne y hueso», en *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n.º 8 (1999), pp. 101-112. Muy comentado ha sido también el personal homenaje de Alberti al sevillano en su artículo «Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer» (*El Sol*, 06/09/1931, p. 3).

Revista de Occidente (nº 156, junio de 1936, págs. 293-301)²⁰⁷ y el poema ‘hermano’ de «El ahogado del Tajo (Gustavo Adolfo Bécquer)».²⁰⁸ En fechas cercanas, Dionisio Ridruejo publica en un diario católico su propia «Elegía a Gustavo Adolfo» (*El Debate*, 01/03/1936) en donde, frente a la presencia del Tajo en Hernández, se regresa a la ribera del Guadalquivir.

Tanta intertextualidad y tanto guiño –de lo que no hemos repasado sino los casos más señeros– iba más allá de centenarios nacionales o de íntimos tributos metapoéticos. Se trataba de aproximar a la pareja de poetas, a Bécquer y Garcilaso, a un mismo paradigma, al nuevo signo de la rehumanización. Podría alzarse en este punto, sin embargo, el problema de las etiquetas porque, si por entonces aún no se discutía la vinculación de Bécquer con la escuela romántica –por muy forzadas que resultaran las fechas– parecía evidente la proximidad garcilasiana a lo que habitualmente se define como ‘clasicismo’. Definido sin embargo el romanticismo de Bécquer por lo sencillo –lo hemos visto en los trabajos de Cernuda– frente al ampuloso canto de los románticos que le precedieron –Espronceda, duque de Rivas, Zorrilla–, también Garcilaso se erigía ahora como referente y ‘antídoto’ de sencillez frente al barroquismo y preciosismo posteriores de un Herrera o de un Góngora. Ya lo había dicho Ricardo Baeza en 1930: lo clásico y lo romántico no eran necesariamente excluyentes. Así lo supo ver el siempre clarividente y entonces jovencísimo Arturo Serrano Plaja en 1932.

Ahora, en esta época en que quizá por ser muy clásica se está muy al borde de un romanticismo o a la inversa, el hablar de un romántico puro como de un puro clásico ofrece siempre una doble faceta de confusión y recuerdo. (...)

En el caso concreto de nuestro romanticismo, que en rigor no ha sido sino el filtro último donde recogieron los posos de una corriente ajena en absoluto a nosotros, sólo unas gotas –limpias, puras– consiguieron, a nuestro juicio, pasar diluídas, en la general decadencia, al claro líquido de la Historia.

²⁰⁷ La égloga comienza, efectivamente, con esta imagen ‘bajo el Tajo’: «Un claro caballero del rocío,/ un pastor, un guerrero de relente/ eterno es bajo el Tajo; bajo el río/ de bronce decidido y transparente». Para un análisis del mismo, véase de Francisco de Florit Durán, «Miguel Hernández y la tradición áurea: “Égloga” a Garcilaso», en *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Francisco Javier Díez de Revenga Torres, Mariano de Paco de Moya (coords.) (Murcia, Fundación Cajamurcia, 2010), pp. 193-206.

²⁰⁸ El paralelismo es sugerente en versos como los siguientes: «Ahogado estás, alimentando flautas/ en los cañaverales.// Todo lo ves tras vidrios y ternuras/ desde un Toledo de agua sin turismo/ con cancelas y muros de especies luminosas. (...) Tu morada es el Tajo: ahí estás para siempre/ dedicado a ser cisne por completo./ Las cosas no se nublan más en tu corazón;/ tu corazón ya tiene la dirección del río;/ los besos no se agolpan en tu boca/ angustiada de tanto contenerlos;/ eres todo de bronce navegable,/ de infinitos carrizos custodiosos,/ de acero dócil hacia el mar doblado/ que lavará tu muerte toda una eternidad».

Bécquer, sin duda, es una de ellas (Arturo Serrano Plaja, «Estampas románticas. Bécquer», en *El Sol*, 8 de octubre de 1932, p. 2).

También José Ferrater Mora había pedido en 1935, en su respuesta a la ya comentada encuesta sobre el romanticismo realizada por la revista *Isla*, no oponer lo clásico a lo romántico.

Divisiones estimables para la Historia son a veces perturbadoras para el espíritu. Así, el Clasicismo. Así, el Romanticismo. ¿Por qué limitarse? En Wagner palpitan, dulces y melancólicos, fragmentos beethovenianos. En el Goethe juvenil y romántico se perfilan crudamente siluetas homéricas. (...) Lo grande es grande en todo. El gran gesto romántico es clásico por su grandeza. El gran gesto clásico es romántico por su desprendimiento. Hay que oír a Sócrates por la tarde para asistir luego, por la noche, al estreno perpetuo de *Hernani* (José Ferrater Mora, «La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 24).

No obstante, no fue la aproximación de Bécquer a lo clásico —como parecía apuntar Serrano Plaja— sino la de Garcilaso a lo romántico la que acabó por imponerse durante aquellos años. Precisamente al cabo de la citada encuesta, su director, Pedro Pérez-Clotet, firmaba un artículo bajo el elocuente título de «Garcilaso, poeta romántico» (*Isla. Hojas de arte y letras*, n° 7-8, 1935, pp. 30-31). Allí, partiendo por supuesto de la base de que «el impulso romántico no es de ayer, de mañana: sino de siempre» (p. 30), el director de *Isla* decide volver su vista, más allá —o más acá— de los sucesivos centenarios del romanticismo histórico, hacia Garcilaso de la Vega, entendido como «un poeta romántico del siglo XVI» (p. 30).

Garcilaso: poeta romántico. Por su vida y por su obra. Por su vida intensa, apasionada, enfebrecida de amor, ardida de aventura. Y por su obra, fiel reflejo de su accidentada existencia. Por su vida y por su obra, tan intensas y apasionadas, que el poeta, para expresar toda su gran pasión, hubo de encarnarla, en un maravilloso desdoblamiento de su personalidad (...).

Garcilaso fué romántico por su amor, por su inmenso amor contrariado, vehemente, insatisfecho, siempre encendido, crepitante en su poesía. Por ese «inmenso amor, con orillas serenas de arenales, con sus acantilados bravíos», que baña toda su obra. Mar de amor, que unas veces discurre plácido, sosegado, y otras se encrespa en espumosas y altas olas, que arrojan a la playa el alma desnuda, adánica, del poeta (Pedro Pérez-Clotet, «Garcilaso, poeta romántico», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 30).

El escritor gaditano, que partía de Altolaguirre como enseguida veremos, tenía también muy presentes las reflexiones de Ricardo Baeza sobre la complementariedad y simultaneidad de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’.

Certeramente ha señalado Ricardo Baeza que así como no existen en la realidad el tipo viril o femenino en su total pureza (...), así tampoco se da en la realidad el tipo clásico o romántico puro, sino que ambos aparecen siempre mezclados en todo escritor. Sino que lo clásico y lo romántico traban en el interior de toda personalidad una enconada escaramuza. Aun en el escritor más ardorosamente romántico, se descubren reminiscencias, vetas, modalidades perfectamente clásicas. (...) Y por el contrario, sólo del vencimiento del primigenio impulso romántico nace el verdadero escritor clásico (Pedro Pérez-Clotet, «Garcilaso, poeta romántico», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 30).

Paradigma de este equilibrio, de este equilibrio que Pérez-Clotet lleva al cabo de la ‘poesía pura’, se nos presentan la vida y la obra del insigne toledano:

se podría añadir que todo romanticismo para serlo aceptable, de calidad, para no dispersarse en vanos juegos de palabras, de afectos, ha de ir perennemente enfrenado por oportunas y firmes riendas clásicas.

Pues bien, algo semejante se puede decir de Garcilaso y su poesía. Claro que en Garcilaso la vena romántica discurre honda, sutil, bajo la cobertura de una aparente frialdad, de un sereno ritmo, no por un consciente y libre esfuerzo, sino, como era natural, por imperativo de la época y concepción artística esencial, ingénita, del poeta. Así su romanticismo cruza por su obra como involuntariamente, como al sesgo de su corriente clásica —y precisamente por esto es aquél más interesante—, acusándose ya, por lo general, sólo levemente, ya en alguna ocasión, con un irreprimible y no disimulado empuje. Romanticismo el de nuestro poeta puro, limpio, desnudo de exornos superficiales. Poesía la suya que se podría llamar, en forma paradójica, clásicamente romántica, o románticamente clásica (Pedro Pérez-Clotet, «Garcilaso, poeta romántico», en *Isla*, n° 7-8, 1935, pp. 30-31).

Hete aquí, finalmente, la suma de la ecuación: Garcilaso más Bécquer. Así lo hace Pérez-Clotet al cierre de su artículo, citando los estudios de Jarnés sobre el sevillano y arribando así a la inevitable suma de aquellos ‘dos románticos’ por antonomasia según el debate metapoético de aquellos años:

nos place unir, por encima del tiempo y de las circunstancias, estos dos nombres: Garcilaso, Bécquer (...), unirlos en su intensa y breve vida, en su sensitiva y prolongada adolescencia, en su hondo amor desgraciado, insatisfecho (Pedro Pérez-Clotet, «Garcilaso, poeta romántico», en *Isla*, n° 7-8, 1935, p. 31).

Como el propio Pérez-Clotet señala en su artículo (p. 30), había sido Manuel Altolaguirre quien dos años antes, en 1933 —el mismo año en que salía, recordemos, su *Antología de la poesía romántica española* (Madrid, Espasa-Calpe)—, había ofrecido

aquella definición ‘romántica’ de Garcilaso.²⁰⁹ Lo había hecho en su biografía *Garcilaso de la Vega* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933), en la cual se partía de la total imbricación entre la vida y la obra del poeta castellano.

Era Garcilaso de la Vega, en la época en que sus hechos y escritos le dieron renombre, un caballero toledano, amante de la guerra, impulsado a ella por desprecio a la muerte y por amor a las grandezas de su patria. Su vida y su obra tienen una relación íntima, a pesar de cuanto se ha escrito en contra, pues a través de la más tierna de sus composiciones se transparenta la fortaleza guerrera de su vida. El amor y la muerte eran sus fines, y en estos dos reposos cifraba sus ansias. (...)

Alto, altivo, sonriente, vivió envuelto en la irrealidad poética de sus ilusiones. Nunca alma humana se vió tan aislada como la suya de la cruel realidad, que hoy día a todos se nos manifiesta. Nieblas ideales empañaron sus ojos, mientras su corazón latía por quimeras. Crédulo, generoso, impulsivo, veía en las instituciones de su tiempo el calor que las sostenía y no la frágil materia derrumbable (Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pp. 11-12).

Con semejantes trazas, quedaba claro el dibujo de auténtico héroe romántico que el impresor andaluz reservaba para su biografiado. Una semblanza romántica, de tintes en ocasiones desorbitadamente épicos, que quedó explícita cuando el relato de los amores con Isabel de Freyre y Elena de Zúñiga cobraron protagonismo.

Garcilaso es un poeta romántico no sólo por su obra, sino también por sus amores y por su vida. La retórica con que vistió sus sentimientos no puede ocultar la verdadera naturaleza de su pasión. Sus quejas pueden tanto que rompen las palabras con que se visten, y el sentimiento, con su hermoso ropaje presente, pero abandonado, nos impresiona con la más auténtica poesía.

Cuando la palabra no sirve para vestir, sino para desnudar el alma, poco importa que la palabra tenga un orden retórico lleno de armonía. Lujosa o pobre, la palabra se queda a un lado, como la ropa sobre la silla del cuarto de una mujer. El desnudo sale a veces favorecido si se desprende de pobres vestimentas. En Garcilaso hay que reparar los ropajes y el desnudo de sus versos, porque su poesía tiene desnudo y ropaje, naturalidad y lujo; pero más allá del desnudo tiene alma, y más acá del vestido, aire, acento, cierto sello inconfundible de personalidad que conserva desde hace cuatro siglos (Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pp. 86-87).

La reivindicación de la poesía garcilasiana a cargo de Altolaguirre acude pues, además de a los ropajes épicos de su autor, al equilibrio entre la pasión y la forma en

²⁰⁹ Un buen acercamiento —y reivindicación— a la biografía garcilasiana de Altolaguirre lo encontramos en Pablo Muñoz Covarrubias, «Cuatro notas en torno a *Garcilaso de la Vega*, de Manuel Altolaguirre», en *Acta Poetica*, n° 34-2 (julio-diciembre de 2013), pp. 189-211.

su escritura. Apela, no por casualidad, a la imagen de la desnudez. En otro pasaje de la biografía había hablado de ‘naturalidad’.

Muchos poetas clásicos posteriores a él no lograron hacer prevalecer un estilo, que a veces nos resulta ilegible. En Garcilaso, al contrario, hasta en los pasajes más retóricos y artificiosos hay algo de natural que subyuga, algo espontáneo que nos llega sin dificultad. Tal vez no fuera un creador de temas, ni un inventor de mitos, pero fue algo más: fue el creador de un idioma, el inventor de la armonía castellana (Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 16).

Como resultado, Garcilaso alcanza la categoría de poeta intemporal –el verdadero requisito para hacerse clásico–, lo que le conectaría directamente con la contemporaneidad del propio Altolaguirre, con la relectura actualizada de tradiciones y vanguardias de nuestro Veintisiete y nuestro Treintayséis.

Parece mentira que en una obra literaria tan poco extensa como la de Garcilaso existan ejemplos de cuantas modas y estilos iban a sucederse en la historia del verso español. Versos hay en Garcilaso que se adelantan a los de Góngora y a los de Rubén Darío, por citar dos nombres representativos de tendencias renovadoras (Manuel Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 87).

El malagueño dibuja así, al cabo, un Garcilaso de la Vega precursor de toda nuestra poesía clásica y moderna. Desde esta perspectiva, no resultan extraños los recuerdos de Juan Gil-Albert cuando evoca en su *Memorabilia* (Barcelona, Tusquets, 1975) el entusiasmo con que Altolaguirre, en su madrileña casa de Viriato 73 –a la sazón imprenta de la colección Héroe– departía con Moreno Villa, Miguel Hernández o el propio Gil-Albert en torno a aquel ‘redescubierto’ Garcilaso.

Luego se encontraba uno sentado junto a Moreno Villa, con su porte impecable, y frente a Miguel Hernández que traía en la cara su coloración rosa de aire montaraz. Concha unas veces se excusaba del menú, otras ni se daba cuenta de lo que comíamos. Manolo se sentaba, salía para remediar algún olvido, hablaba de Garcilaso, como si, de pronto, lo hubiera descubierto (Juan Gil-Albert, *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975).²¹⁰

Por su parte, resulta como poco singular que Guillermo de Torre, pese a no prodigar grandes elogios hacia Altolaguirre en su reseña de la biografía

²¹⁰ Tomado de Juan Gil-Albert, *Obra completa en prosa* (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo y Diputación Provincial de Valencia, 1982), vol 2, p. 253.

garcilasiana,²¹¹ destaque precisamente como aspecto positivo de aquel *Garcilaso de la Vega* el perfil romántico dado por el malagueño a nuestro lírico del XVI:

el libro de Altolaguirre, a falta de cualidades más convincentes, trasunta amor por Garcilaso y capta una finísima interpretación de su lírica (...). Por tanto, lo que a Altolaguirre le ha interesado fundamentalmente es traducir el aura poética de su vida, la atmósfera en que nacieron aquellos versos de acento casi impar en la poesía castellana. Predilección de un poeta neorromántico por un gran poeta que, aun situado en el punto crucial del clasicismo y del humanismo renacentista, bien pudiera ser calificado de prerromántico, violando las cronologías. Pues la misma vida de Garcilaso, su vida breve, su muerte heroica, es la de un genuino doncel romántico. Y esto, con el hechizo de sus versos, con el “dolorido sentir” que simboliza Garcilaso, es lo que Altolaguirre ha poetizado en su libro, sin ninguna maestría, cierto es, pero con un candor, con un lirismo difuso y envolvente que, adormeciendo momentáneamente nuestro espíritu crítico, en vigilia, acaba por captarnos (Guillermo de Torre, «Dos vidas no paralelas», en *Luz. Diario de la República*, 21 de diciembre de 1933, p. 10).

Con ello, como vemos, Guillermo de Torre no duda en conectar, a finales de 1933, a un Altolaguirre «neorromántico» con un Garcilaso que «bien pudiera ser calificado de prerromántico».

Trazada pues, desde hacía varios años, semejante ruta ‘neorromántica’ para nuestro Garcilaso de la Vega, parecía inevitable la simbiosis entre los simultáneos centenarios del sevillano y el toledano a la altura de 1936. Con menor repercusión mediática que el de Bécquer —es ya terreno para la especulación cavilar un mayor eco si la efeméride garcilasiana del 14 de octubre se hubiera dado antes del estallido de la guerra—, el cuarto centenario de la violenta y prematura muerte de Garcilaso de la Vega también tuvo su espacio entre la prensa especializada. El testimonio más conocido y quizás más explícito es el célebre «Centón de Garcilaso» de José Fernández Montesinos, publicado como folletón en *El Sol* (23/02/1936, p. 2).

No es probable que el centenario de Garcilaso suscite entre nosotros ni comentarios copiosos ni crespas alharacas oficiales; tendrá el poeta de las églogas mejor suerte que su gran admirador Lope de Vega. Desde que la

²¹¹ Tampoco son muy elogiosas, aunque por otras razones, las referencias a la biografía de Altolaguirre en el, por otra parte, magnífico repaso a la cuestión de Jorge Urrutia realizado en «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX», en *Reflexión de la literatura* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983), pp. 115-143. Del volumen escrito por el malagueño en 1933 comenta que «La coincidencia con las posturas del pensamiento reaccionario español son evidentes. Por un lado está el deseo de recuperar la España imperial, cuyo concepto de la vida y de la muerte parece resultarle más glorioso que el contemporáneo. Por otro está la exaltación de la muerte heroica. En un éxtasis casi nitzchiano, Altolaguirre convierte a Garcilaso en un superhombre» (p. 125).

poesía de Garcilaso perdió actualidad para ganar eficacia, ha vivido sobre todo en el recuerdo de selectas minorías de lectores, y esos pocos no suelen contarse entre los aficionados al rebullicio. Deseémosle una conmemoración recogida y decorosa, como cumple a la dignidad de su vida y al carácter de sus versos; sólo la fruición auténtica puede dar sentido a estas celebraciones jubilares, que, sin embargo, la desconocen casi siempre (José Fernández Montesinos, «Centón de Garcilaso», en *El Sol*, 23 de febrero de 1936, p. 2).

Poco después, y en una línea semejante, el entonces joven poeta valenciano Bernardo Clariana también demandará un centenario discreto y ajeno a conmemoraciones grandilocuentes para su admirado Garcilaso en «Albio Tibulo y Garcilaso de la Vega» (*El Sol*, 03/04/1936, p. 2). Por su parte, inevitablemente, el Garcilaso de Fernández Montesinos, y más allá del rango de poeta 'selecto' y 'de minorías' que describe al principio, no podía haber sido otro que el que los ámbitos literarios de aquellos días venían demandando: el de 'poeta humano' por excelencia.

Al recordar a Garcilaso en este año de 1936, hemos de celebrar el nacimiento entre nosotros de una poesía humana, que en lo esencial ha conservado su vigor y su vigencia durante casi cuatro siglos. Lo revolucionario de la obra de Garcilaso fué que, superadas las actitudes literarias de las gentes que lo rodeaban, no se atuvo a trasponer meramente al castellano la técnica petrarquista, sino que extrajo de su misma experiencia algo que podía justificar todas las enseñanzas que de la obra de Petrarca había recibido. (...)

La gran enseñanza que Garcilaso aprendió de Petrarca iba mucho más allá de los meros logros técnicos; el descubrimiento de la propia conciencia fué mucho más importante que el descubrimiento del endecasílabo. Claro que esta conciencia, en cuanto moldeada por una cultura que no es la nuestra, nos parece hoy simplemente literatura. Todo lo humano es literatura, lo ha sido siempre: a lo largo de la Historia, los hombres ejemplares han tratado de normar su intimidad, como su conducta, y en la medida en que los ideales de una edad dejan de tener vigencia, se nos aparecen como afectación literaria, reñidas con una espontaneidad, una naturalidad, que aún no se nos revela a su vez como literatura (José Fernández Montesinos, «Centón de Garcilaso», en *El Sol*, 23 de febrero de 1936, p. 2).

A aquellas alturas, en febrero de 1936 —mes, precisamente, del centenario becqueriano—, pocos lectores realmente avisados dudaban ya del signo y orientación finalmente dados a un Treintayséis que alcanzaba en Bécquer y Garcilaso una única dirección: la de la ya 'triumfante' rehumanización de nuestra lírica. No en vano, y a las puertas de la guerra, Antonio Hernández Gil acude en la revista cacereña *Cristal* a la imagen de una Toledo ceñida por el río Tajo para ligar el centenario garcilasiano a otros nombres como el del propio Bécquer, además de otras figuras como el

recientemente fallecido Ramón María del Valle-Inclán, fray Luis o el portugués Camões.²¹²

Homenaje más extenso y estimable por aquellas semanas, sin embargo, fue el realizado unos días antes de la sublevación militar de los africanistas por la revista jerezana *Cauces*, hermana menor de la varias veces mencionada *Isla*, que tanta atención estaba dispensando a la efeméride becqueriana. *Cauces. Revista literaria* apenas había empezado a publicarse en junio de aquel año bajo la dirección de Francisco Montero Galvache, contando entre los colaboradores de su primera entrega con nombres tan relevantes y dispares como Federico García Lorca, José María Pemán, Pedro Pérez-Clotet y Julián Pemartín. El homenaje a Garcilaso de la Vega realizado en la segunda entrega de *Cauces*, en julio de 1936, reunió artículos de corte biográfico y conmemorativo del propio Pemán —que firmó unas «Glosas al redentor de la poesía» (pp. 6-7) en que equiparaba al caballero toledano con Cristo merced a la edad de sus violentas muertes—, Carmen Carriedo de Ruz y los hermanos —Pedro y Francisco— Montero Galvache. El homenaje se completaba, además, con poemas de Pérez-Clotet, Adriano del Valle, Lasso de la Vega, Francisco Montero Galvache, Juan Ruiz Peña e Isabel Tallafigo. Que aquel especial dedicado a Garcilaso de la Vega era hermano gemelo del homenaje bequeriano que por aquellos días estaba preparando la también gaditana *Isla* nos lo revela la propia dedicatoria inicial, donde se subrayaba a la sazón el carácter de patrono ‘espiritual’ que Garcilaso de la Vega habría de tener a partir de entonces para los promotores de la conmemoración.

1936 nos ha ofrecido ya una espléndida ocasión de celebrar el nacimiento de aquel supremo artista que interpretó nuestros sueños ideales, en la maravillosa cadencia única de sus *Rimas*. A Gustavo Adolfo Bécquer se le ha recordado con júbilo en su primer centenario; nosotros celebramos también, antes de surgir a esta vida literaria, en la intimidad de nuestras horas, la inspiración del excelso poeta.

1936 nos brinda un nuevo motivo de exaltación de nuevos valores; en octubre hará cuatro siglos que murió en las cercanías de Fréjus, Garcilaso de la Vega.

Adaptó, con la genialidad de su verbo, a la lírica española, los latidos nuevos del metro italiano, temblorosos aún en la manera indecisa de Boscán Almagáver; creó la lira, y ya realizado lo que, en definitiva, no era sino el alborear de su obra, (...) soñó hondamente el crepúsculo de su vida ante los muros de la fortaleza de Muey.

Cauces dedica este número al inmortal poeta toledano, para buscar en su Obra la semilla que nos sirva de aliento y estímulo en esta tarea de siembra

²¹² Antonio Hernández Gil, «El poema de Garcilaso», en *Cristal* (nº 16, 15/06/1936), p. 5.

espiritual («Homenaje a Garcilaso», en *Cauces. Revista literaria*, n° 2-3, julio-agosto de 1936, p. 3).

Días después de la salida de aquel homenaje en *Cauces*, estallaría la guerra, determinando para siempre la deriva social, política y cultural de nuestro país. Un viraje que afectó de lleno, lógicamente, a cualquier nuevo acercamiento a Garcilaso de la Vega, hasta aquel entonces tildado de ‘poeta imperial’ sin mayores extrapolaciones. Garcilaso, como Bécquer, llevaba varios años siendo emblema para muchos poetas a los que la guerra situará en una u otra trinchera. Así continuaría siendo, sin duda, pero a dudas penas. El surgimiento de ‘lecturas de ocasión’ —esto es, con ocasión de la guerra— no tardarían en embarrarlo todo. La misma *Cauces*, que sería de las poquísimas revistas literarias que sobrevivirían sin apenas variaciones durante y después de la guerra, pagó el debido tributo de adhesión al ‘Alzamiento’ en su siguiente entrega (n° 4, septiembre de 1936).

Eminentemente literario fue todavía el excepcional homenaje realizado precisamente por Guillermo Díaz-Plaja en *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)* (Barcelona, Universidad de Barcelona, 1937), digno paralelo de la dieguina *Antología poética en honor de Góngora* (Madrid, Revista de Occidente). Efectivamente, como hiciera Gerardo Diego con el autor de las *Soledades*, Díaz-Plaja compila ahora una extensa colección de poemas que, seleccionados a lo largo de la historia de la literatura española, se encontraron directamente influidos por el sonetista toledano. Marca distancias, sin embargo, con el carácter ‘polémico’ y generacional de aquel florilegio de 1927. Frente al discutido Góngora, es Garcilaso a juicio de Díaz-Plaja lo que podríamos llamar un ‘hombre de consenso’, particularmente entre la lírica que ocupa desde nuestro Renacimiento a, precisamente, nuestro Romanticismo.

Viene a continuar esta antología poética en honor de Garcilaso de la Vega, la tradición, añeja ya, de las “famas”, “elogios” y “coronas”, reanudada en nuestro tiempo por Gerardo Diego con su excelente colección gongorina. Se cumplen en ella, sin embargo, algunas características que la hacen dispar: ya que su lectura ha de mostrarnos cómo, a través de nuestra historia literaria, el fervor garcilasista —acoplado a las distintas épocas y estilos— no cesa nunca. Característica primera, pues, la *continuidad*, a diferencia de otras colecciones antológicas circunscritas a un fervor polémico de tiempo y de espacio; característica segunda, la doble condición de esta antología: homenaje, de un lado *estilístico* (influencia de su manera de sentir y de versificar) y de otro lado *personal*, pues Garcilaso es el primer poeta que interesa, no sólo como escritor, sino como hombre (...).

Nótese aquí la clara diferencia, en relación a una antología gongorina, por ejemplo, necesariamente ceñida al aspecto estilístico. Este doble homenaje —literario y personal— da a nuestro libro una amplitud considerable aun cuando, sobre todo en el primer aspecto, la limitación de los casos flagrantes y

significativos se hace precisa. Otro criterio nos llevaría a incluir dentro de la órbita garcilasista toda la poesía española del Renacimiento al Romanticismo (Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1937, pp. 7-8).

Con dicho método, su selección le lleva a antologar composiciones que cubren desde el propio siglo XVI hasta la actualidad del mismo 1936 que consigna el título de la antología, sin faltar la «Evocación» del propio Bécquer (pp. 140-142).²¹³ Sobre el eco de «su perfil poético y humano» (p. 9) ofrece interesantes reflexiones en lo que al desarrollo de nuestra historia literaria se refiere, particularmente en la construcción de su figura a partir del Romanticismo.

Cuando su vigencia estilística se pierde, con el Romanticismo, su figura pasa a interesar, de modo casi exclusivo, por su magnetismo personal. Garcilaso pasa a ser héroe caballeresco en el Ochocientos; en el Novecientos, soldado imperial (Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1937, p. 10).

El crítico catalán desemboca así en la actualidad literaria de los años Veinte y Treinta del siglo XX bajo el signo inequívoco de un ‘garcilasismo’ entendido como constante histórica, por ello particularmente presente en la «actualidad, eternidad» (p. 13).

Culto más firme no le ha conocido la memoria de las letras hispánicas. A través de las modas —clásicas y barrocas— Garcilaso va siendo sucesivamente modelo y antídoto, pero su figura fiel se yergue constantemente ante nuestros ojos. Garcilaso de la Vega, a cuatrocientos años justos, merece la elaboración de este homenaje poético porque su memoria se ha hecho cuatro veces secular y perdura. Actual y eterno, el poeta es ya el símbolo mejor de la actualidad —de la eternidad— de la poesía (Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1937, p. 13).

²¹³ Los autores seleccionados son los siguientes. Del siglo XVI Juan Boscán, Cristóbal de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre, Francisco de Medina, Diego Girón, Fernando de Cangas, Francisco Pacheco, Pedro Díaz de Herrera, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Luis Barahona de Soto, Fernando de Herrera, fray Luis de León, Jerónimo de Lomas Cantoral y Luis Zapata. Del XVII Lope de Vega, Bernardo de Balbuena, Cristóbal de Mesa, Miguel de Cervantes, Pedro de Espinosa, Francisco de Figueroa, Juan de Andosilla, Sebastián de Córdoba, Diego de Benavides, Antonio Mohedano, Luis de Góngora, Juan de Jáuregui, Francisco de Trillo y Figueroa, fray Félix Hortensio Paravicino, Esteban Manuel Villegas, Agustín de Moreto y Francisco Bances Candamo. Del siglo XVIII Nicolás Fernández de Moratín, Ignacio Bernascone, Mariano Estanislao Morales, José María Vaca de Guzmán, Eugenio Gerardo Lobo, José Antonio Porcel, Juan Pablo Forner y José Cadalso. Del XIX, Juan Nicasio Gallego, Gustavo Adolfo Bécquer, Gregorio Romero Larrañaga y José Zorrilla. Del siglo XX, finalmente, Rafael Alberti, Luis Felipe Vivanco, Manuel Altolaguirre, Luis Rosales, Germán Bleiberg y Miguel Hernández.

Constituye su selección del siglo XX una atinadísima lectura de la presencia determinante de Garcilaso de la Vega en nuestro Veintisiete y nuestro Treintayséis literario, hasta el punto de cohesionarlos y otorgarles un sentido histórico —incluso generacional, si se quiere— común. Así, del Veintisiete recoge los ya mencionados «Si Garcilaso volviera» (p. 147) de *Marinero en tierra* y «Elegía a Garcilaso» (pp. 148-149) de *Sermones y moradas*, de Rafael Alberti; así como fragmentos significativos de la biografía sobre Garcilaso de Manuel Altolaguirre (pp. 152-155). Por su parte, son hasta cuatro novísimos poetas los señalados por Díaz-Plaja: Vivanco, Rosales, Hernández y Bleiberg. La infame guerra los había dividido ya, en 1937, en dobles parejas. El garcilasismo propuesto por el profesor catalán, sin embargo, los mantenía todavía unidos en plena contienda. Los cuatro poemas elegidos hicieron, efectivamente, homenaje explícito al sonetista de Toledo. Tanto la «Égloga de la soledad» del *Abril* de Luis Rosales, como la «Égloga» que Miguel Hernández publicó en *Revista de Occidente*, como el «Soneto» de los *Sonetos amorosos* de Bleiberg habían sido encabezados por sendas citas garcilasianas. El poema de Luis Felipe Vivanco había sido, si cabe, un homenaje todavía más explícito. Bajo el título de «Elegía a Garcilaso» el joven poeta de San Lorenzo de El Escorial había publicado un interesantísimo poema —más próximo a las vanguardias que a los neoclasicismos venideros— en el primer número de *Nueva Revista* (nº 1, diciembre de 1929).

Cómo Garcilaso le quitaba los velos a su armadura
y se prendía por las puntas de su itinerario inmenso.

Él, que sabía adónde ir, siempre deseaba
y las calzadas, de fábrica de sal y peces
para que sus pies pudieran soñar a gusto.

Porque eso sería andar palaciego
en el cortejo de fresa, sin módulos y sin distancias.

Eso sería abrocharse las estrellas
y sonreír, muy iluminado, como un rico multimillonario.

Ponerse en el pecho el cebo de las aves de mejor marca
esperando qué feliz al abrirse nos lo diría.

No hay otra clase de riqueza; y la buscarás en las fuentes,
en las églogas, de muros de niño de pecho,
entre el índice y el pulgar del corazón ilimitado.

A Garcilaso no pueden arrancarle motores a la desbandada
porque la índole de su ardiente ejecución indisciplina las carnes dentro del río;
no pueden faltarle las tumbas y los corderos dentro de la platea de su rostro

porque el prurito de la sangre le impone penachos.

Garcilaso ama en secreto a una muchacha que se pinta la cara con té muy cargado y le ofrece a las ciervas heridas en toda su largura indomable de riachuelos las únicas pulsaciones con que las noches efectuaron sus desafíos.

Yo me voy a arrodillar ante Garcilaso para que sepa mi condición de crisantemo entre perfumes salvajes; para que describa una ciudad iluminada en las costillas de mi gozo; para que, unido y fiel a los atriles marchitos de los helechos, Garcilaso me devuelva el pensamiento a la hora en que son azules tres o cuatro sílabas

(Luis F. Vivanco, «Elegía a Garcilaso», *Nueva Revista*, nº 1, diciembre de 1929).²¹⁴

Simboliza esta «Elegía a Garcilaso» de 1929, escrita por un jovencísimo Luis Felipe Vivanco, muchas cosas: un Treintayséis contenido ya en el Veintisiete, una presencia de lo garcilasiano más allá de construcciones generacionales elaboradas a posteriori, un devenir del discurso poético y metapoético español de los años Veinte, Treinta y Cuarenta mucho más rico y complejo de lo que en ocasiones se relata. La Guerra Civil y su posguerra, sin embargo, tratarán de desdecir tan estimable impulso de comunidad y continuidad. Un impulso que todavía en 1937 Guillermo Díaz-Plaja supo retratar en su antología.

II.2.3.2. El Treintayséis después de 1936

No sucedió lo mismo, sin embargo, tras la ‘revisión’ que, en clave bélica, menudeó en ese escurridizo terreno entre la literatura y la propaganda que asaltó todas las publicaciones y cabeceras del país entre julio de 1936 y abril de 1939. Basta regresar a las citadas *Isla* y *Cauces* –dos de las pocas revistas exclusivamente literarias anteriores a la guerra que mantuvieron con relativa continuidad sus actividades después del ‘Alzamiento’– para encontrar ejemplos bien distintos al tono de cordial debate con que se habían abordado las figuras centenarias de Bécquer y Garcilaso

²¹⁴ Tomado de Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1937, pp. 150-151. En 1958 Antonio Gallego Morell completó y continuó la labor de Díaz-Plaja en otra *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega* (Madrid, Guadarrama, 1958) con selección y razón previa del propio Gallego Morell y un estudio preliminar a cargo de Gregorio Marañón. Allí, además de los textos de Hernández, Alberti, Cernuda o Vivanco se recogen otros homenajes sacados de las obras de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rosales, Adriano del Valle, Alfonsa de la Torre, Romero Murube, García Nieto o López Anglada, entre otros. En el Archivo de la Diputación de Cáceres hemos podido consultar el ejemplar autografiado que Gallego Morell envió a Juan Fernández Figueroa el mismo año de 1958.

antes de aquel verano de 1936. Casi como adenda o 'fe de erratas', bajo la nota de «En torno a un retablo», un extenso editorial condicionado por la actualidad política del país —la provincia de Cádiz en manos de los 'nacionales' desde el comienzo de la contienda— cerraba el undécimo número de *Isla*, aquel que contenía precisamente el monográfico en «Homenaje a Bécquer». Curioso, por ello, este texto escrito a raíz de la difusión radiofónica de un 'Retablo poético' en honor a Castilla desde una emisora gaditana.

Nuestro tiempo exige literaturas fuertes, viriles, con temple de ensañanza. Nunca mejor, ni más a tiempo, el Retablo de Castilla que los poetas de Jerez llevaron a la Radio hace unos días con voz sacramental y augusta de romance religioso, de rito sagrado y seco. (...) Sin embargo, el verdadero acierto de la fiesta literaria ha sido el escoger las tallas épicas del Retablo.

En el Pórtico, unas palabras definitivas sobre Castilla de José Antonio, y luego Garcilaso, Fray Luis de León, el Cid e Isabel de Castilla. Hay un magnífico presentimiento en colocar la figura española de Garcilaso junto a los ojos azules de Isabel y la voz serena y eterna de Fray Luis al lado del ciclón étnico de Rodrigo de Vivar. Pero sobre todo existe el acierto supremo en situar al lado de los clásicos, la esencia vigilante de nuestro José Antonio, Poeta y Capitán de la Cruzada («En torno a un retablo», en *Isla. Verso y prosa*, nº 11, 1938, p. 23).

Fue así como, por imposición de aquel tiempo que al parecer exigía «literaturas fuertes, viriles», del Garcilaso-hombre-doliente se pretendió hacer un Garcilaso-talla-venerable. Y no una talla cualquiera, sino una religiosa, destinada a un retablo sin embargo laico, patriótico, destinado al culto del fundador de Falange, la reina Isabel y mismísimo Cid Campeador, todo ello sazonado con otro poeta de los tiempos imperiales como fray Luis. Un curioso 'retablo' escrito por la mano de destacados miembros de *Cauces* y de *Isla*. Cupo en suertes a Juan Ruiz Peña la figura del religioso agustino; del Cid se ocupó Pedro Pérez-Clotet mientras que Francisco Montero Galvache hizo lo propio con Isabel de Castilla. Al tiempo, la semblanza de Garcilaso correspondió a José de las Cuevas. En sus versos, la reconversión del fino sonetista en guerrero precursor del 'Alzamiento' era, como cabría esperar, tópicamente inevitable:

la imagen del poeta guerrero se levanta y anda tirando lanzas al aire, como si soñara en la resurrección de España. Garcilaso fué un precursor por eso de que fué definidor exacto de su tiempo y del Imperio. Garcilaso anda ahora por la sangre de la Juventud, por el nervio cálido de las espadas, alimentando el río claro del romance («En torno a un retablo», en *Isla. Verso y prosa*, nº 11, 1938, p. 24).

El tono marcial y grandilocuente, parecía así barrer y sobreponerse a toda la variada y difusa paleta de matices hasta aquí observados en los propios números de

Isla y de Cauces. En esta última, José María Pemán publicará un sintomático poema bajo el elocuente título de «Clasicismo»; defensa, efectivamente, de un ‘clasicismo’ para él sinónimo de un refinado aliento aristocrático frente a los ‘popularismos’ de García Lorca o Fernando Villalón, expresamente negados.

Un último crepúsculo resbalará sus lentas
grosellas exprimidas, sobre los vidrios tristes
de cien ojos de toros en la marisma azul.
Cerraré mis sentidos a las embalsamadas
tentaciones de ensueño de los nardos de abril.

Me arrancaré del alma las últimas espinas
dolientes del folklor.
Escupiré muy lejos los huesos de las verdes
aceitunas gitanas de Lorca del romance
de la guardia civil.
Y colgaré de un sauce la triste pluma ilustre
del grande y venenoso
Fernando Villalón.

Y limpio ya y desnudo de todo casticismo,
absuelto y redimido de toda tentación,
me elevaré, volando –seguido del asombro
de cien ojos de toros en la marisma azul–
hacia el segundo cielo sin noche ni mañana,
donde perfecta y clara, con perfección de número,
más allá del esfuerzo de todas las metáforas,
idéntica a ti misma, me esperas, sola, tú

(José María Pemán, «Clasicismo», en *Cauces*, nº 7, enero de 1937, p. 9).

Desvincular del contexto bélico concurrente semejante intento gubernamental –recordemos el cargo ministerial en el gobierno de Burgos del propio Pemán– de ‘uniformización’ cultural, de la que el propio Garcilaso pese a sus cuatro siglos no podía sustraerse, sería extremadamente incauto. Elocuentes como pocas son las palabras que precedieron al ensayo «Toledo en la época de Garcilaso (1503-1536)» de Constantino Rodríguez y Martín-Ambrosio, publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (nº XVIII, 1940, pp. 101-160) al poco de terminar la guerra. Se daba la ‘feliz’ coincidencia, para las autoridades vencedoras, de que la misma Toledo se había convertido en uno de los máximos emblemas propagandísticos del bando franquista durante la contienda tras la toma de aquella ciudad y consecuente rescate de los sublevados atrincherados en el alcázar. La conquista de las tropas comandadas por Francisco Franco de la ciudad

de Toledo se había producido, caprichosamente, en el mismo otoño de 1936 en que se cumplían los cuatrocientos años de la muerte en otro asedio de Garcilaso de la Vega. No obstante, aquellas 'glorias' supusieron a su vez el malogro de los actos que las autoridades culturales y círculos acomodados de Toledo tenían preparados desde mucho antes del estallido de la contienda.²¹⁵ Terminada sin embargo la guerra, la Academia toledana pretendía 'redimirse' al fin con el homenaje centenario que aquellas circunstancias habían postergado.

En Octubre de 1936 se cumplía el Centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega. Esta efemérides, no sólo toledana, sino española, encontró a la Ciudad del Tajo sumida en los fragores del combate. El Glorioso Ejército Nacional durmió el día 27 de Septiembre en el Acázar, y el siguiente día limpiaba a la Capital de marxistas. Estos empeñaron durante los días justos del Centenario, el acostumbrado contraataque, habiendo necesidad de que se realizase la oportuna operación que asegurase la defensa de los seculares muros de Toledo. La conmemoración que la fecha requería, no pudo tener vida. (...)

Toledo tenía y tiene una deuda con Garcilaso de la Vega; la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, ante los apremios de las circunstancias de nuestra Vida Nacional, la cancela hoy en parte con la publicación de esta nota y de las páginas que consagra al referido objeto en su Boletín. Con ello, exaltando las glorias de la raza, además de cumplir un deber de cultura, pone su grano de arena en el concierto de los esfuerzos que, con todo ahinco, se suman a los del Caudillo para llevar bajo sus órdenes. ¡Arriba España! («Centenario de Garcilaso», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º XVIII, 1940, pp. 99-100).

De esta mediatización y captación de cada valor y activo de nuestra historia cultural no pudieron sustraerse tampoco quienes con mayor altura habían participado de ese Treintayseis literario convocado intergeneracionalmente en torno a las figuras de Bécquer y Garcilaso antes del estallido de la contienda. Tal fue el caso, sin ir más lejos, del mismo Luis Felipe Vivanco que a finales de los años Veinte había cantado su «Elegía a Garcilaso» con técnica vanguardista. Su lectura, con todo, albergaba en su seno el viejo aroma de aquellos tiempos. Fue en la antología de nuestra poesía áurea que preparara junto a Luis Rosales en dos extensos y cuidados volúmenes bajo el título de *Poesía Heroica del Imperio* (Madrid, Editora Nacional, 1940

²¹⁵ De algunas de ellas nos informa la nota en cuestión, destacando sobremanera el estreno el 23 de abril de 1936 en el Teatro de Rojas de Toledo de la comedia *¡Oh, dulces prendas!*, escrita por el también académico toledano Eduardo Juliá Martínez, de la que se dice que «hermanaba las figuras de Garcilaso y de Bécquer, puesto que coincidían los Centenarios cuarto de la muerte del cantor de Flérida y el primero del nacimiento del poeta de las Rimas» (p. 99). La comedia de Juliá Martínez fue recuperada tras la 'liberación' de la ciudad y publicada en *¡Oh, dulces prendas!* (Toledo, Asoc. Huérfanos de Infantería, 1936).

y 1943), donde Vivanco definió arquetípicamente los porqués de la elección de Garcilaso de la Vega como uno de los principales referentes poéticos de lo que por aquellos días empezará a ser conocido como ‘grupo *Escorial*’. Así, al tiempo que Rosales se ocupó del barroco en el segundo tomo, publicado finalmente en 1943, fue responsabilidad de Vivanco la edición en 1940 del volumen consagrado al XVI. Pero aquel joven autor de *Cantos de primavera*, libro que le imprimiera y editara en 1936 aquel Altolaquirre biógrafo de Garcilaso, era ya en 1940 un poeta ‘abocado’ –condicionado– a la misión falangista. Tomará de aquel caballero imperial de que hablara Altolaquirre en 1933 su perfil épico para revestir ahora un nuevo discurso que, como el propio título de aquella antología señalaba, había de ser «heroico» y «del Imperio». Marcado el objetivo, trazada la senda, resultaba crucial otorgarse un modelo, un canon y, finalmente, un líder espiritual y poético. Todo muy a tono con el mensaje joseantoniano de aquellos falangistas ‘puros’. Será Garcilaso de la Vega, así, quien indique el camino que ahora, cuatro siglos más tarde, los jóvenes poetas españoles habrían de seguir para cantar una nueva España imperial, según el imaginario político de aquel primer y recién estrenado franquismo. La tentación de tender paralelismos históricos entre los tiempos de Garcilaso y los tiempos de la ‘nueva’ España franquista fueron, en este sentido, muy fuertes. Así lo recuerda Antonio Marichalar cuando, tomando las palabras del marqués de Miraflores, asegura que, en los tiempos del sonetista-soldado, «eran entonces tres los problemas que se hallaban dondequiera y prendían fuego en Europa: Comunismo, Reforma y Contrarreforma».²¹⁶ Con muchos matices, sin embargo, lo expresa allí el mismo año de 1939 ese otro miembro del que será núcleo central de *Escorial*, Antonio Marichalar –el mismo que firmara en 1932 aquel «Poesía eres tú»–, en el prólogo a las *Obras* de Garcilaso de la Vega para la colección Austral (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939) bajo el título de «Garcilaso, diverso entre contrarios».²¹⁷ Detrás de la lectura de Marichalar está de nuevo la cada vez más asentada síntesis entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ como punto óptimo para el impulso ‘rehumanizador’ que acabará por determinar la lírica de la siguiente década, llegando a afirmar explícitamente que «Garcilaso es clásico en la actualización, romántico, en el dejo nostálgico que lleva consigo» (p. 13). Por ello, y desde dicha síntesis o equilibrio, el canto de aquellas proezas ‘heroicas’ del Imperio no condicionaron de manera crucial, a juicio de Marichalar, la lírica del toledano.

El mucho guerrear pudo quitarle a Garcilaso afán de referirlo en sus versos. Así como era natural tentación para un pacífico e imaginativo beneficiado. Mas no empachaba a Camoens o a Ercilla. ¿Qué, pues?

²¹⁶ Garcilaso de la Vega, *Obras* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942), p. 12.

²¹⁷ Citamos desde la tercera edición (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942), en la que no se produjeron cambios respecto a 1939, a través del ejemplar personal de Juan Fernández Figueroa conservado en el Archivo de la Diputación de Cáceres.

Romántico del clasicismo, Garcilaso contiene todo el desasosiego que, andando el tiempo, se hará delirante. Pero, en él, se produce en la medida de su espíritu clásico. No hay alarido, ni desenfreno, pero ese íntimo torcedor le desazona, al punto de dar rienda suelta al desconsuelo, sumiso al sino de no hallar contento (Antonio Marichalar, «Garcilaso, diverso entre contrarios», en Garcilaso de la Vega, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1939, p. 11).²¹⁸

Ciertamente, la consagración de Garcilaso como eje del nuevo canon quedará expuesta de manera similar tanto por Vivanco como por Rosales en sendos prólogos a la antología de nuestra *Poesía Heroica del Imperio*. El madrileño nos lo presenta, todavía en la línea vitalista y ‘romántica’ de Altolaguirre, como «el primero y el mejor de todos. Por su vida, por su muerte, por su verso, por su amor, por su valor. Él va, impetuoso y tierno, abriendo la marcha, y les deja a sus sucesores el ejemplo sin par de su excelencia» (*Poesía Heroica del Imperio*, 1940, tomo I, p. XV). No obstante, y pese a la grandilocuencia que el título y factura editorial de *Poesía Heroica del Imperio* parece traslucir, no será el tono triunfalista del nuevo régimen el que informará la lectura garcilasiana de Vivanco y Rosales (Rivero Machina, 2013b). En el caso del prólogo al primer volumen, Luis Felipe Vivanco desliza en su exposición de la lírica española renacentista la definición de una poética propia, en la que España se distingue por su poesía religiosa y «humana», frente a un «humanismo» europeo que separa infaustamente al hombre de Dios.²¹⁹ Para Vivanco, la nueva poesía castellana del Dieciséis se fundamentó en su métrica, y concretamente en la estrofa: «La palabra es lo último y la estrofa lo primero» (tomo I, p. X). Enfocada así la lírica clásica, y antes de describir la métrica renacentista en sus variantes y potencialidades, el escurialense nos da las claves de lo que para él, poeta, debe perseguir y felizmente alcanzar la estrofa: «en ese ejercicio, la estrofa es la forma puramente externa que tiene que ser convertida, líricamente, en forma puramente espiritual o interna, por la intensidad de la expresión, por la presencia activa de la Belleza» (tomo I, p. X). Parafraseando a Keats, para Vivanco la «Belleza» es el fin último de una lírica basada en la «intensidad». Por aquellos días, en un artículo publicado en el número inaugural de *Escorial*, el propio Vivanco expuso sus principios estéticos bajo el nada inocente título de «Arte humano» (nº 1, noviembre 1940, pp. 141-150). El impulso ‘rehumanizador’ del Treintayséis mantenía toda su vigencia, a pesar de pasar por el tamiz del mensaje falangista que, en 1940, lo envolvía todo. En dicho artículo, Vivanco aclara su idea de ‘Belleza’: «yo solo creo en la Belleza metafísica, en lo Bello,

²¹⁸ El Garcilaso de Marichalar es, asimismo, poeta ‘moderno’ por su intimismo: «Es Garcilaso, quizás, en cierto sentido, el descubridor, en su época, de la introspección, a mayor gala de la poesía moderna» (pp. 15-16).

²¹⁹ Ciertamente, el término «humanismo» aparece aquí con valor negativo. En España, según Vivanco afortunadamente, «nunca la idea del hombre llega a usurpar el puesto central que ocupaba la idea de Dios. Ahora bien, esta usurpación es lo propio de la nueva cultura y lo que llega a significar plenamente la palabra: “humanismo”» (*Poesía Heroica del Imperio*, 1940: tomo I, pp. XII-XIII).

así con mayúscula, como flexión última del ser al lado de lo Verdadero y de lo Bueno» (*Escorial*, nº 1, noviembre 1940, pp. 142-143), afirmará. Como resultado, Vivanco se muestra ahora un convencido partidario de la íntima unión entre forma y contenido con el fin de alcanzar un resultado «trascendente» —palabra clave en la poética de los de *Escorial*—, de altura «humana» y «espiritual». No se trataba, como más adelante se dirá, de buscar la forma —fundamentalmente el soneto— por la forma. Ello supondría caer en un vicio deshumanizador que Vivanco ahora imputa a las vanguardias —hijas o nietas del romanticismo— de las que en 1940 parece renegar. En este sentido, en su prólogo a la *Poesía Heroica del Imperio* podemos leer:

He querido llamar la atención sobre la voluntad de estrofa de nuestros poetas clásicos, porque hoy la poesía no se escribe desde la estrofa como en aquel tiempo; a veces, ni siquiera se escribe desde el verso. El Romanticismo rompió, formalmente, con todas aquellas unidades expresivas que, pálidas y formidables al par, venían persistiendo a lo largo del prosaísmo neoclásico. Tirada la primera piedra, muchas golondrinas hicieron verano, y fueron posibles, aventuradamente y en tropel, todas las innovaciones y todas las negaciones métricas. Parcialmente, se mantienen aún en pie, aquí y allí, los restos del antiguo edificio; también sustituyen nuevas formas, más rítmicas y libres, a las antiguas, pero aquella unidad trascendente y la actitud espiritual que residía, y que exigía la calidad sostenida del verso, han desaparecido, tal vez para siempre (Luis Felipe Vivanco, *Poesía Heroica del Imperio*, Madrid, Editora Nacional, 1940, tomo I, p. XII).

Consideraciones semejantes ofreció el escurialense en su artículo «Arte humano». Allí, Vivanco encuadra la excelencia de la poesía renacentista en el justo medio entre los excesos deshumanizadores de las vanguardias y un romanticismo centrado en un sentimiento sin más afán de trascendencia.

El que pretenda hoy día combatir en serio, en nombre de más altos o más profundos ideales, las escuelas artísticas que venían llamándose de vanguardia, creo que pierde el tiempo lastimosamente (...). Anterior a ese arte *deshumanizado* o, más exactamente, *desvitalizado*, que es nuestro pasado inmediato de revistas y exposiciones —de escándalo público y hasta disgustos familiares—, tenemos el *demasiado humano* siglo XIX, romántico y naturalista, es decir, también falto de espíritu —que es más que el puro sentimiento (Luis Felipe Vivanco, «Arte humano», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, pp. 141-142).

Llegamos aquí al «corazón» —otro término fetiche para este grupo poético— de la poética de *Escorial*, aún en estado de formulación. Se trataba de recuperar la espiritualidad, la trascendencia de la palabra poética, asociada por aquellos jóvenes poetas a la lírica renacentista, y especialmente a autores como Aldana o, sobre todo, Garcilaso. No les sirve la «pálida» métrica neoclásica, ni la libertad romántica, ni el

desenfreno vanguardista. Aquí radicaría para el Vivanco de 1940, verdaderamente, la lección de los poetas antologados en *Poesía Heroica del Imperio*. La clave está en conformar un «arte humano», sea en pintura o en literatura, según concluye Vivanco.²²⁰ En este sentido, el término «humano» es uno de los más repetidos por el escurialense en su prólogo, apareciendo hasta quince veces en treinta páginas—lo que implica que se encuentre, de media, una vez cada dos páginas— frente a las once menciones en setenta y nueve páginas de Rosales. El mero control técnico del lenguaje poético no sirve para alcanzar la esencial unión entre la forma y el mensaje, para lograr la transformación del lenguaje cotidiano y los sentimientos íntimos — materia prima propugnada por Rosales y Vivanco— en producto del «espíritu». Así lo hace saber Luis Rosales al poco de comenzar su breve ensayo preliminar al segundo tomo:

poetizar, desde el punto de vista del lenguaje, no es, en última instancia, sino la acción de hacer nuestra palabra diaria y coloquial, más “única”, personal e inconfundible cada vez. La naturaleza expresiva del lenguaje humano es muy compleja y en escasa medida adaptable a rigurosa operación intelectual. (...)

Será un poeta tanto mayor, cuantos más elementos de valor comprenda dentro de su poesía. Será tanto más puro, cuanto más delicada sea la calidad de su material. Será tanto más hondo, cuanto más lo agote; es decir, cuanto mayor haga la transparencia de sus materiales a la viva presencia del espíritu. Y finalmente, será tanto más perfecto, cuanto más los reduzca a unidad dentro de su estilo; cuanto mayor sea la armonía con que haga conjuntar sus distintas naturalezas en un orden de amor (Luis Rosales, *Poesía Heroica del Imperio*, Madrid, Editora Nacional, 1943, tomo II, pp. XII-XIII).

Escrito con menores urgencias, en su prólogo de 1943 el poeta granadino, antes de zambullirse en su análisis de nuestra poesía barroca, dedica un apartado propio a «la espiritualidad garcilasiana».²²¹ Del carácter mesiánico del sonetista toledano no quedan dudas para Rosales cuando afirma que:

su paso en la materia poética española es muy profundo y muy sutil.
Arranca de él la línea más delicada, fértil y genuina de nuestra lírica: la dulce

²²⁰ «Este es el paso que no tendrá más remedio que dar todo el que —joven y creador en este momento histórico de España— sienta su vocación artística desde la unidad y la altura de su espíritu» (Luis Felipe Vivanco, «Arte humano», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, p. 150).

²²¹ En realidad, el ensayo de Rosales presentado como prólogo al segundo volumen consistía en un trabajo anterior, defendido satisfactoriamente en 1940 como tesis de licenciatura. Que se trata de un trabajo puramente académico se detecta a las pocas líneas de lectura. Las notas al pie son abundantes y, frente a las tímidas y generales menciones de Vivanco a Nebrija, Keats o Shakespeare, Luis Rosales entabla un diálogo crítico con Dámaso Alonso, Margot Arce, Valbuena Prat, Díaz Plaja, Ticknor, Vossler o Ludwig Pfand. Posteriormente, Rosales volverá a publicar otra versión de este mismo trabajo, esta vez como obra exenta, en *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca* (Madrid, Cultura Hispánica, 1966).

y siempre renovada tradición de la espiritualidad garcilasiana. No crea escuela el poeta de Toledo; sí familiaridad (Luis Rosales, *Poesía Heroica del Imperio*, Madrid, Editora Nacional, 1943, tomo II, p. XVI).

Aspiraban sin embargo estos jóvenes poetas, íntimamente, a ser tal vez dicha escuela *non nata*. La preponderancia de Garcilaso radicaría en su espiritualidad, en haber logrado como ningún otro poeta español antes ni después aunar los valores poéticos antes expuestos. Rosales identifica a Garcilaso con el epicentro del alma española y emplea para ello, más que términos religiosos, un lenguaje amoroso: «Garcilaso es (...), propiamente, “nuestro primer amor”, como españoles» (tomo II, p. XVI). Para Rosales, la clave de Garcilaso reside en «un sentimiento nuevo» cuyo principal descubrimiento radicaría en el intimismo:

No tiende a la abstracción generalizadora, sino al relato. No intenta tanto definir, como conmovir (...). Es el suyo un sentimiento que todo lo unifica frágilmente, sin idealización alguna (...). Por ello, por esta humana distensión, entre lo puramente espiritual (con su inmediata degradación en lo ideológico) y lo puramente sentimental (con su inmediata degradación en lo instintivo), se logra la constante poética garcilasiana (...). Aparece con él la “intimidad”. Subrayo con esta palabra, no tanto el hecho íntimo, el hecho interior a la manera del Petrarca, sino el ambiente interior. El ambiente es lo que totaliza y da sentido al hecho. Integra y no matiza (Luis Rosales, *Poesía Heroica del Imperio*, 1943, tomo II, p. XVII).

De esta manera, uno de los principales recursos para la «rehumanización» del metro clásico ha de ser el justo empleo de la intimidad del poeta, cuya ‘invención’ se atribuye al mismo Garcilaso. Lenguaje cotidiano, metro clásico e intimismo amoroso son los ingredientes estéticos propuestos, desde los prólogos de la *Poesía Heroica del Imperio*, para conseguir esa unión trascendente de elementos que llevan a la auténtica poesía «espiritual» propugnada por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. La ‘aproximación’ de Garcilaso a lo que serían las grandes coordenadas estéticas del también llamado ‘grupo Rosales’ es, asimismo, patente.

Compromiso nacional –entendida la nación como colectividad social integrada– y religioso serán, por su parte, los mimbres morales e ideológicos que doten de contenido a esta poética. En este sentido, la lectura garcilasiana del ‘grupo Escorial’ no suponía grandes novedades con respecto a las diversas aportaciones observadas durante los años republicanos, como se puede comprobar. Así, como labor de continuidad, lo sentían los propios miembros del grupo, como se revela en las palabras que Leopoldo Panero remite en una carta privada dirigida a Dionisio Ridruejo y fechada en el otoño de 1944.

Nuestra generación poética, la de los hombres de treinta y tantos años, tiene creo yo una especial misión que cumplir y una misma vocación latente e

insatisfecha: la de humanizar el sentimiento lírico, la de volverlo hacia la vida por el camino del alma. Debemos en definitiva completar lo que la generación de Guillén, Federico, Alberti, etc., dejó genialmente inacabado (Carta de Leopoldo Panero a Dionisio Ridruejo, 1944).²²²

Sí le dotaron, sin embargo, de una ‘dirección’ inequívoca. Frente a la difusa variedad de propuestas y contrapuestas apenas cohesionadas bajo una voluble noción de ‘rehumanización’ comúnmente aceptada, Rosales y Vivanco ataban en *Poesía Heroica del Imperio* todos los cabos sueltos de una teoría sin cerrar, descartando los ‘extremos’ vanguardistas o románticos y dotando así de ‘disciplina’ a un garcilasismo propio, confeccionado a la medida del que será el ideario ético y estético —y más allá del inevitable barniz político, que suele ser el destacado por la crítica—²²³ de los Rosales, Vivanco, Ridruejo y Panero no ya por aquellos años sino para el resto de sus vidas.

Así las cosas, es en este largo recorrido, y pese al prurito adánico con el que a veces se presentaban así mismos, donde se inscribirá a su vez la elección de Garcilaso de la Vega como patrón de otro ‘equipo’ de jóvenes poetas, la autoproclamada ‘Juventud Creadora’, y su revista de grupo. No en vano, y de manera nada inocente, unos ‘recién llegados’ al parnaso lírico español como eran García Nieto, De Lorenzo, Revuelta y Garcés conectaban precisamente con el malogrado centenario de 1936 en el editorial fundacional de su revista:

En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo.

Bautizada con su nombre, aparece hoy esta revista, bajo la influencia estelar de su vida, su verbo y su ejemplo ([Jesús Revuelta], «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso», *Garcilaso*, nº 1, mayo de 1943).

Garcilaso se convertía así en título y signo de revista y grupo, al tiempo que redondeaba la elección de 1936 —vinculada premeditadamente con la fecha del

²²² Tomado de Gracia (2007: 146).

²²³ Sirva de momento como ejemplo las consideraciones sobre el garcilasismo de los de *Escorial* en el por otra parte magnífico volumen de Francisco Díez de Revenga *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2003) cuando afirma que «El fervor garcilasista que distinguió a los jóvenes del momento derivó, inmediatamente después de terminada la guerra civil, entre los poetas del régimen, hacia la exaltación heroica y la tergiversación de la impecable figura del poeta [Garcilaso de la Vega], convertido en símbolo de la España Imperial. [Rosales y Vivanco] reunirían, con patrocinio estatal, los dos inmensos volúmenes de la *Poesía heroica del Imperio* (1941-1943), que muestran una recepción de la mejor poesía áurea, mediatizada por la situación de la España de los primeros años del franquismo» (p. 25). Para el innegable trasfondo político de *Poesía Heroica del Imperio* véase asimismo (Rivero Machina, 2013b: 169-175).

‘Alzamiento’— como la marca generacional que acababa de ser lanzada por Pedro de Lorenzo en aquella serie de artículos que tan bien conocemos y que iban desde «La creación como patriotismo» (*Arriba*, 14/02/1943, p. 5) hasta «Una fecha para nuestra generación: 1936» (*Juventud*, 08/04/1943, p. 2). Aquella elección, la de Garcilaso, desplazaba a un Larra ‘más romántico’, tan del gusto de Pedro de Lorenzo —y de Juan Aparicio; ya que en la calle Larra tenía su sede el periódico gubernamental *Arriba*— y que ya había sido propuesto como centenario fundamental del romanticismo español por otro extremeño como Enrique Díez-Canedo (*Almanaque Literario 1935*, nº 1, enero de 1935, pp. 29-34). Pero frente al carácter disidente y nada imperial del periodista suicida, el propio De Lorenzo debía reconocer que el ‘poeta-soldado’ de Toledo se prestaba mejor a aquella fórmula suya de «la creación como patriotismo», particularmente desde la óptica franquista. La elección final de Garcilaso, por ello, era inevitable. Aquella elección, al cabo, acabaría por bautizar no solo al grupo sino, en la praxis de muchísimos críticos, a toda una fase de nuestra poesía de posguerra: el ‘garcilasismo’. El propio De Lorenzo recuerda el episodio así:

el joven creador entró, y pidió autorización para una revista de poesía y mocedad. Petición insólita. Se les condicionó a esta prueba: unas plantillas de lo que esa revista podría ser.

Activísimamente, en el café, distribuyeron la tarea: título, secciones, firmas, tamaño, tirada, periodicidad... Continuaron, noche arriba. Y ya. Fuera “Larra”, titularían “Garcilaso”. Jesús Revuelta aportó, increíblemente urgido, lemas sin fin, endecasílabos del propio Garcilaso; alguno, de Boscán a Garcilaso. Para contraportada, la Cruz de Calatrava (...) y alrededor, como enseña, el lema del movimiento: «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso». Editorial, páginas de privilegio, página de olvidados, versiones; y plana polémica: la de cierre, con título de parodia; *Amor y poesía*, de Juan Ramón, *Humor y poesía, cada día*.

A la mañana siguiente, García Nieto y Garcés miniaban en cartulinas de primor un número cero. Lo sometieron a la aprobación del delegado nacional de Prensa aquella misma tarde. Esa rapidez contribuyó al sí de la revista, domiciliada en Larra, y con subtítulo de «Juventud Creadora». Juan Aparicio hubiera preferido «Larra» a «Garcilaso»; partidario de «Larra» el joven creador, defendió con desinterés, con fortuna, el título de «Garcilaso». Acaban de poner una pica en Flandes. Ya tenían revista (Pedro de Lorenzo, *Los cuadernos de un joven creador*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 108-109).

Había en aquella elección un evidente movimiento de ‘captación’ de la figura garcilasiana. Un fenómeno interesante a la hora de ‘generacionar’ al núcleo central de esta ‘Juventud creadora’, habitualmente excluido del marbete ‘Generación del 36’ por no haber publicado de manera relevante y visible antes del estallido de la guerra. Tal vez por ello, y ya desde la larga perspectiva que dan tres décadas de

distancia, Pedro de Lorenzo realiza una doble operación de relectura en *Los cuadernos de un joven creador* (Madrid, Gredos, 1971). En primer lugar, ‘desplaza’ o mejor dicho ‘extiende’ el centenario garcilasiano desde 1936 hasta 1943, año de fundación de su revista. En segundo lugar, reivindica el potencial de continuidad que la figura del toledano ofrecía entre el panorama literario de la Segunda República y el de la posguerra.

¿Y por qué Garcilaso? ¿Quizá porque a la promoción anterior la agrupara el centenario, 1927, de Góngora? El centenario de Garcilaso, ¿no se correspondía con 1936? Nadie entonces reparó en la gracia de las fechas: el centenario, 1943, de la obra, póstuma, de Garcilaso. También, Garcilaso poesía, nació justo en primavera, cuatro siglos antes: cuando en Barcelona la viuda de Boscán edita la obra del esposo perdido «y algunas poesías de Garcilaso», 21 de marzo de 1543...

Garcilaso era constante. No habría ruptura, no anidarían en la terrible quiebra. Ésta, ¿no es voz de Rafael Alberti, el exiliado?

*Si Garcilaso volviera
yo sería su escudero.
Que buen caballero era.*

La reciente y cumplida biografía de Garcilaso, ¿pues de quién sino Altolaguirre? (...) ¿No dijo Garcilaso: «la voz a ti debida...»? Con *La voz a ti debida* ganaba Pedro Salinas el premio nacional de Literatura en 1934. Y no, tampoco, los todos exiliados: Luis Rosales, *Abril*, 1935, se va por lo derecho al endecasílabo; aplaude Bleiberg, *Sonetos amorosos*, ediciones Héroe (Pedro de Lorenzo, *Los cuadernos de un joven creador*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 109-110).

En los últimos años de la dictadura, De Lorenzo conectaba así a aquella ‘Juventud Creadora’, que él mismo alistara y definiera en los Cuarenta, con toda la amplia y valiosa genealogía garcilasiana en la que consciente o inconscientemente se enmarcaba. Pero no siempre había sido así, ni en sus propios escritos ‘fundacionales’ ni en la amplia mayoría de interpretaciones críticas posteriores que hicieron del ‘garcilasismo’ una definición muy concreta y cerrada de nuestra poesía de posguerra. No en vano, durante las últimas décadas del XX mencionar un fenómeno como el «garcilasismo» ha supuesto evocar, en buena medida, un marbete lastrado por fórmulas consabidas y adjudicado a una corriente en realidad diversa y dispersa, con frecuencia limitada por la crítica a una sola publicación –emblemática y sintomática, pero no exclusiva– como fue la revista alumbrada por Pedro de Lorenzo en colaboración con José García Nieto en 1943 bajo el rótulo de *Garcilaso. Juventud creadora*. El estado actual de la cuestión ofrece continuaciones de esta definición restringida y revisiones parciales que completan o matizan un fenómeno anterior, en todos los sentidos, a la dirección ideológica que el régimen franquista trató de imponer en la cultura y la estética nacionales, particularmente en su poesía. Porque,

como señala Jorge Urrutia,²²⁴ el lanzamiento de *Garcilaso* en 1943 supuso el momento álgido en la politización de su figura pero —añadimos nosotros— tan solo representa un estadio, y no el más largo, de su larga y diversa recepción a lo largo del siglo XX. Con todo, fue aquella puntual formulación, tan ‘del régimen’ y tan ‘de la posguerra’, la que a la luz de casi toda la crítica posterior ha ido fagocitando las restantes definiciones y acercamientos al término. En este sentido, probablemente nadie expresó con mayor claridad y rotundidad la definición restringida y más divulgada del garcilasismo como hiciera el poeta extremeño Félix Grande en su célebre *Apunte sobre poesía española de posguerra* (Madrid, Taurus, 1970) donde leemos:

A mi modo de ver, el *Garcilasismo* es un movimiento que aparece y avanza amamantándose en el retroceso. Podría encontrar varias justificaciones al hecho de retroceder. La más visible: la mansedumbre subsiguiente a una guerra recién vivida. Pero no quiero dejar de calificar a aquel movimiento como retráctil, sobre todo a la vista del magisterio de los poetas del 27. Es cierto que la revista *Garcilaso* reúne en sus páginas firmas dispares (...) pero no es menos cierto que la tónica general de la revista en ningún caso hace pensar en un río en movimiento (...), sino más bien en un lago poco profundo, con sus orillas decoradas de jardines intemporales y parejas asépticas. Había “palabras”. Faltaba *el tiempo*, faltaba la temporalidad. El hombre de aquella estética careció de conflicto, de edad, de contingencia, de historia; careció de verosimilitud (Félix Grande, *Apunte sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970, p. 12).

Además de reservar un juicio tan negativo sobre los logros éticos y estéticos de este «movimiento», el crítico emeritense identifica por completo en sus palabras el concepto «garcilasismo» con la revista mensual capitaneada por García Nieto: «El movimiento *garcilasista*, que fue denominado, no muy adecuadamente, “neoclasicista”, se inauguró, con el primer número de *Garcilaso*, en mayo de 1943 y concluyó en abril de 1946» (Grande, 1970: 12). En calidad de precedentes, el escritor extremeño señala únicamente a Germán Bleiberg con los *Sonetos amorosos* de 1936, los *Sonetos de la bahía* de José Luis Cano en 1942, los *Poemas del toro* de Rafael Morales el mismo año, *Vispera hacia ti* del tan citado José García Nieto y, finalmente, los *Sonetos a la piedra* de Dionisio Ridruejo. Según esto, la concepción del soneto ofrecida por el «garcilasismo» como colectivo poético sería «no clásica, sino algo que podríamos llamar embalsamada» (Grande, 1970: 13). «De este tipo de soneto, carente de conflicto humano y con un alcance cordial muy gaseoso, hay en *Garcilaso*

²²⁴ «La politización de *Garcilaso* había llegado a su culminación [en 1943]. El poeta civil europeo e idealizador de la realidad [del Azorín de principios de siglo] se ha ido militarizando progresivamente y ya es un guerrero del emperador, poeta clásico con caracteres heroicos y símbolo de la España imperial deseada» (Urrutia, 1983: 132).

(revista) una verdadera invasión», concluye Grande (1970: 14). La lectura política es a partir de aquí inevitable.

En los treinta y seis números de *Garcilaso* –hablo siempre en líneas generales– no es fácil hallar auténtico dolor. Su predominante parece ser la serenidad. Mucha serenidad, pero, por decirlo así, impune. Serenidad que no significa una victoria de la libertad personal sobre el tumulto de la realidad, una utilización libre y enérgica de los conflictos de la conciencia. Allí era una serenidad *a priori*: una serenidad excluyente (Félix Grande, *Apunte sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970, p. 14).

Cuestión bien peliaguda es determinar qué hay de ‘reacción’ y qué de ‘evolución’ –según los términos de Félix Grande– en el garcilasismo. Parece que el desgaste de las vanguardias y la ‘poesía pura’ explican el afán rehumanizador de la mayor parte de los garcilasistas, si bien un estimable surrealismo –junto al particular postismo– se seguirá cultivando en la década de los Cuarenta, al tiempo que una obra central como la de Jorge Guillén explorará aún con vitalismo y arraigo la senda juanramoniana. Es por todo ello sumamente arriesgado oponer de manera tajante aquel ‘garcilasismo’ tan concreto a nada que no sea la poesía social esbozada hacia la segunda mitad de los Cuarenta –y aquí entran, al fin, Crémer, De Nora y otros tantos– y definitivamente configurada en los Cincuenta, cuando el molde clásico del soneto empieza a asociarse a estancamiento y retoricismo vacío, más por desgaste estético que por cualquier tipo de consideración moral o política. Y aun así, sin embargo, también sobre esta ‘oposición’ –adelantémoslo ya– habremos de plantear, a su vez, no pocos reparos.

En todo caso, en fechas cercanas a las consideraciones de Grande, críticos de la talla de Emilio Alarcos o Vicente Gaos recogieron consideraciones muy parecidas. Para este último, «no vale la pena insistir en todo lo que esta poesía tenía de vacía, artificiosa y meramente formal. La verdad es que se trataba de una anacrónica poesía de evasión» (Gaos, 1971: 349). Para el brillante filólogo salmantino, por su parte,

la labor poética de la postguerra se abre bajo el signo de Garcilaso (...). Era natural que la primera etapa poética después de las hostilidades, como reacción ante una realidad hosca, buscara la tranquilidad de ánimo, el beleño que adormeciera pasiones o rencores (...) para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y abalorios formalistas (Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 19).

Esta visión concentrada del garcilasismo, tan puntualmente expresada por tan brillantes críticos, ha sido muchas veces repetida desde entonces. Estudios y antologías de indudable solvencia crítica sobre nuestra poesía de posguerra heredan

estos presupuestos, aunque la mayoría —como el propio Félix Grande hiciera— introducen matices que no niegan la impresión general.

Se trataba de crear una poesía oficial de acuerdo con los intereses políticos del régimen, pero con García Nieto triunfó más bien otra línea cercana al «arte por el arte», que es a la que alude cuando se habla de «garcilasismo» (...). Como puede verse, el buen gusto, la belleza formal y la evasión primaron en los poetas de *Garcilaso* (José Enrique Martínez, *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989, p. 26).

La evidente falta de vínculo entre la obra literaria y la circunstancia histórica sólo puede atribuirse al afán de liberarse de una memoria de devastación y horror. Los poetas de *Garcilaso* se condenaron, como consecuencia de todo ello, a un tipo de expresión casi intercambiable, impersonal en su templado virtuosismo (Ángel L. Prieto de Paula, *1939-1974: antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara 1993, p. 14).

El Garcilasismo evitó aludir a las secuelas de ésta [la guerra civil] para adentrarse en una realidad libre de penas y de dolor. Cooperaron en esta idea heroica y triunfalista la buscada perfección formal, con el soneto como estructura estrófica predominante, la retórica de sus versos y el tono grandilocuente y exclamativo (Santiago Fortuño Llorens, *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 43).

Junto a la noción de ruptura con el Veintisiete y su reivindicación de Góngora, tratando de oponer una generación del Treintayséis —definida así por su ligazón con el nuevo régimen— al quehacer poético de sus inmediatos predecesores —quienes en realidad fueron no solo sus referentes poéticos sino compañeros en revistas, debates, antologías y proyectos diversos no pocas veces—; pronto predominó la idea de que el garcilasismo había surgido a propósito de la necesidad del régimen franquista de edulcorar o directamente proyectar como grandeza el mísero estado de posguerra y aislamiento en el que ciertamente se encontraba sumido el país. Para otros, a su vez, había sido un mecanismo «inconsciente» de protección con el fin de escapar del drama personal. Así lo consideró al poco tiempo de las acusaciones de Grande o de Gaos otro de los protagonistas, José Luis Cano, en su *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra* (Madrid, Guadarrama, 1974).

La crítica ha señalado el hecho de que, contra lo que cabría esperar, los jóvenes poetas que surgen en los primeros años cuarenta no reflejan en su poesía, al menos de un modo directo, la reciente experiencia de la guerra civil y sus dramáticas consecuencias que, sin duda, y a pesar de su juventud, les habrían afectado hondamente. (...) Y es cierto que hubo algo de escapismo, una necesidad quizá inconsciente, de olvidar el drama terrible que aquellos

jóvenes poetas acababan de vivir (José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 13).²²⁵

Aquella construcción crítica surgida como vemos en los últimos años del franquismo y primeros de la ‘Transición’ democrática identificaba ‘garcilasismo’ con escapismo, con una fórmula lírica pensada para la evasión mental y moral de sus autores y lectores. Pensada incluso, en último extremo, como propaganda grandilocuente en favor de la dictadura.

Pronto, en esta línea interpretativa, se acudió a la por otra parte acertada dicotomía entre «poesía arraigada» y «poesía desarraigada» que Dámaso Alonso formuló en 1952 para oponer, en la configuración final de esta equívoca lectura, un «garcilasismo» arraigado frente a un supuesto «espadañismo» desarraigado.²²⁶ Su enunciación más explícita e influyente se encuentra en las reflexiones de Presa González en su elocuente «“Espadañismo” y “garcilasismo” en la poesía española de la posguerra» (*Estudios Hispánicos*, nº 6, 1997, pp. 67-78). Tomando las tan citadas disputas programáticas —en ocasiones más en lo estético que en lo ético— entre la redacción leonesa de *España* y la madrileña de *Garcilaso*, se ha querido colegir así dos corrientes opuestas en la poesía española de posguerra: «compromiso» frente a «evasión»; esto es, «espadañismo» frente a «garcilasismo». Desde este entendimiento del garcilasismo como sinónimo de evasión —artística o propagandística— se han interpretado las poéticas desarrolladas, entre otros, por autores como José García Nieto (Sánchez Zamarreño, 2005) o Dionisio Ridruejo (Fornieles Alcaraz, 1981). No en vano, García Nieto y Ridruejo, en aquellos años con presupuestos poéticos cercanos pero en absoluto ‘intercambiables’, se han prestado en buena medida a representar las dos direcciones más achacadas al garcilasismo entendido como movimiento literario de posguerra orquestado desde las posturas más afectas al régimen franquista. Así, García Nieto —hombre de *Garcilaso*— representaría la opción del «arte por el arte», de la pura evasión formal que vemos denunciada por numerosos críticos y que Sánchez Zamarreño expone como «una poética para negar las ruinas» (2005: 1097). La opción más politizada —lo cual supone, ciertamente, ‘compromiso’ ideológico—, aquella que Jesús Revuelta quería infundir a la revista *Garcilaso* en su editorial fundacional antes de que se

²²⁵ Para Cano, por cierto, como para Gaos, aquel «período acentuadamente formalista y neogarcilasista de la poesía de la inmediata posguerra no duró sino unos pocos años, de 1939 a 1943» (Cano, 1974: 14). Véase también (Gaos, 1971: 349).

²²⁶ Parece necesario recordar que en el celeberrimo capítulo de *Poetas españoles contemporáneos* se limita a señalar dos sinergias contrapuestas en la poesía española de aquellos años Cuarenta y primerísimos Cincuenta, sin la pretensión de establecer escuelas o generaciones. Tal es así que como ejemplo de poetas «arraigados» propone autores dispares como Jorge Guillén, Leopoldo Panero, José María Valverde y José Antonio Muñoz Rojas. Para el «desarraigo» únicamente trabaja sobre Blas de Otero (Alonso, 1965: 345-358).

impusieran las directrices de García Nieto (Rubio, 1973: 108-117), se encontraría representada por Dionisio Ridruejo —hombre de *Escorial*— desde análisis como el realizado por Fornieles Alcaraz,²²⁷ para quien «el garcilasismo evidencia en todos sus componentes una filiación pequeño burguesa de la que el falangismo es uno de sus deudores más calificados» (1981: 101) y que escoge los *Sonetos a la piedra* del escritor soriano como «texto representativo del garcilasismo» (1981: 85). Todavía en historias de la literatura muy recientes —y muy solventes— se recoge esta definición cerrada de ‘garcilasismo’. De «nueva poesía antigua» la motejan Jordi Gracia y Domingo Ródenas en 2011.

La euforia de la victoria desencadenó un aluvión de versos de exaltación nacionalista (Patria, Imperio, Cruzada, Raza...), plagados de abstracciones (el Hombre, la Familia, la Fe, el Paisaje...) y factura clasicista. Con retraso de tres años respecto al centenario de la muerte de Garcilaso, la vida del poeta soldado, icono del Imperio e imagen del amante cortesano, se convirtió en santo y seña de un ideal que coincidía con los intereses del fascismo literario. Se prestaba como ningún otro poeta a una falaz mitificación basada en la alianza de los valores privados (nobleza, valentía, masculinidad amorosa) y los colectivos (nacionalismo, servidumbre a un caudillo, sacrificio individual). Este Garcilaso *de camisa azul* fue auspiciado desde la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda por Juan Aparicio y contó con un pequeño ejército de poetas mediocres agrupados bajo el dosel de «Juventud creadora» (...) al que se unieron José García Nieto y Pedro de Lorenzo, sin que alguna prensa ahorrara mofas al optimista lema juvenil (Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 53).

Se cae en el peligro, sin embargo, de tomar la parte por el todo. Esto es, de confundir los presupuestos de salida del grupo fundador de la revista *Garcilaso. Juventud creadora* con todo lo que allí se publicó; de sublimar la perspectiva de dicha revista como el total del garcilasismo de aquella década y la precedente; o, lo que es más grave, de definir toda la poesía del periodo con unos mimbres tan válidos e influyentes como otras tantas sinergias de aquel momento.

La poesía española de la inmediata posguerra presenta un perfil sorprendente: lejos de mostrar las secuelas del conflicto, el poeta se recrea en la edificación imaginaria de un mundo apacible, definido por aspectos como la plenitud, la luminosidad y la belleza. No se trata sólo de ocultar cuidadosamente cualquier atisbo de un país en ruinas, ni de eludir indicios que

²²⁷ El crítico almeriense, por otra parte, sí que entiende que «el garcilasismo, [fue un] movimiento en el que confluyeron obras y autores tan diversos que terminaron por desdibujar un ismo iniciado antes de la guerra, pero que prosiguió su camino muy afectado por ella. Aunque, sorprendentemente, como veremos, se le recrimina lo contrario» (Fornieles Alcaraz, 1981: 85).

hicieran entrever un fondo social agitado aún por corrientes antagónicas; se trata, sobre todo, de desalojar a la escritura de una tensión humana que hubiera sido connatural a aquellos días devastadores (Antonio Sánchez Zamarreño, «José García Nieto: una poética para negar las ruinas», en *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca 2005, p. 1097).

Lejos de negar el tino de todos estos trabajos, no llamamos la atención sobre un error de lectura en cuanto a determinados poetas y sus obras –algunos poemarios de García Nieto o Ridruejo, por no acudir a otros ejemplos–. Tampoco a propósito de la revista *Garcilaso. Juventud creadora* como proyecto programático concreto.²²⁸ El error de fondo radica en limitar el fenómeno del garcilasismo a esta última publicación periódica que supo, efectivamente, capitalizar hasta rozar el monopolio crítico una corriente temática y formal de más largo recorrido. No menor es el error de oponer garcilasismo a «tensión humana» en el ejercicio poético. Cuanto de humano había en el poeta toledano quiso reencontrarse, como venimos comprobando en el presente capítulo de nuestro trabajo. No en vano, el proyecto de la revista *Garcilaso* prolongaba, ‘apropiándose las’, aquellas lecturas garcilasianas vigentes desde los años de la Segunda República.

No obstante, desde hace relativamente poco tiempo, se viene reivindicando una lectura mucho más amplia de lo que bien pudiera llamarse como ‘garcilasismo’, frente a esa lectura mucho más reducida del fenómeno, todavía hegemónica entre la crítica. Fue precisamente en 1997, año de la publicación del trabajo de Presa González, cuando José Paulino hizo público un artículo elocuente desde su mismo título: «El garcilasismo en la poesía española (1930-1950)» (*Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n° 22, pp. 37-54). En él, se repasa y se defiende una corriente de lectura y relectura del poeta clásico toledano de larga trayectoria, tomando el *Marinero en tierra* de Rafael Alberti como punto de arranque para su análisis.

La acuñación del término «garcilasismo» ha debido de tener una razón de carácter histórico-literario y un alcance propagandístico muy consistente para pervivir con toda su fuerza y definir una tendencia que situamos con legitimidad en los primeros años de la posguerra española, y que tiene un órgano de difusión tan emblemático como la revista *Garcilaso*. Sin embargo, esta visión parece suponer que el poeta clásico se descubre entonces, cuando

²²⁸ Por el momento, no ahondaremos aún en un largo debate que se remonta a las mismas polémicas de aquellos años Cuarenta. Diremos por ahora simplemente que son varios los autores que han advertido sobre la diversidad de tendencias recogidas en las páginas de la revista capitaneada por García Nieto. Fanny Rubio en su fundamental obra *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* presenta la publicación como «punto de convergencia de proyectos culturales distintos» (1976: 108). De «revista literaria plural y abierta» la califica María José Flores (2008: 177). Ineludibles resultan asimismo las conclusiones de Martínez Cachero en su minucioso estudio monográfico (2005).

se reclama su vigencia; pero no es así. Justamente la vuelta de Garcilaso, anunciada en aquellos versos memorables de Alberti (por su claridad y su oportunidad) había comenzado muchos años atrás, aunque con otras perspectivas (José Paulino, «El garcilasismo en la poesía española (1930-1950)», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n° 22, 1997, p. 37).

El crítico valenciano se preocupa, desde una posición que huye de maniqueísmos cronológicos y rupturas tajantes —«Vamos a movernos en la línea de la continuidad y la diferencia», promete al comienzo de su estudio (Paulino, 1997: 37)—, por detectar la evolución interna de un fenómeno más amplio que se encontró, indudablemente, determinado en el cénit de su desarrollo por un hecho tan traumático como la Guerra Civil. No en vano, en los últimos años se han ido sumando trabajos parciales que llaman la atención sobre las huellas del clásico poeta toledano en autores encuadrados bajo la marca del Veintisiete, desde firmas tan reconocibles como Pedro Salinas a las menos familiares para el gran público como Antonio Oliver.²²⁹ Todo ello redundante en que estas lecturas se vayan conjugando y sumando oportunamente cuando se habla de garcilasismo. Una corriente de lectura que no deja de registrarse también en el hispanismo internacional. Incluso sobre la tan denostada revista de la autodenominada «Juventud creadora», se afirma ya —lo hizo Gabriele Morelli en 2001— que «Garcilaso viene a prolungare certe lecture introspective di gusto clásico e sentimentales (Bécquer, Garcilaso), iniziate da alcuni autori del 27 (Alberti, Salinas, Cernuda), e poi riprese e sviluppate dalla corrente intimistica e religiosa del 36 (Rosales, Panero, Vivanco, Bleiberg)».²³⁰

Por todo ello, no conviene perder de vista —insistimos— la coincidencia de los centenarios de Bécquer y Garcilaso por cuanto representó y cristalizó un proyecto común —a la altura de 1936— por «rehumanizar» la lírica nacional tras la lúdica transgresión de las vanguardias. Y si juntos aparecieron en Alberti, Salinas, Cernuda o Altolaguirre; juntos seguirán apareciendo durante los años Cuarenta en las discusiones éticas y estéticas entre *Garcilaso* y *Espadaña*. No fue casual, así, la presencia de Bécquer y Garcilaso en los textos fundacionales del ‘espadañismo’. En este sentido, recordemos tan solo, por el momento, que las reflexiones de Antonio González de Lama vertidas en la sexta entrega de la revista *Cisneros* en 1943 aparecieron bajo el título de «Si Garcilaso volviera»; al tiempo que lanzaba el editorial «¿Qué es poesía?» en el número inaugural de *Espadaña*. No en vano, la continuidad en la proyección de este doblete Bécquer-Garcilaso ha de sernos muy útil para explicar las dos grandes sinergias de atracción de nuestra poesía de los Cuarenta —la del clasicismo y la del romanticismo— que, al igual que antes de la

²²⁹ Véase, respectivamente, de M. Escarpín Gual «Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *La voz a ti debida*», en *Revista de Literatura*, n° LXX-140, 2008, pp. 553-575.; y de J. L. Abraham López «Opiniones de otro poeta del 27 sobre Garcilaso de la Vega», en *Philologia hispalensis*, n° 17-1, 2003, pp. 7-20.

²³⁰ Gabriele Morelli, «La poesía», en Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento* (Milán, La Nuova Italia, 2001), pp. 347-441.

guerra, lejos de ser excluyentes supieron funcionar, pese a la apariencia de polémica, de manera complementaria. Y ello no solo en los grandes autores y en las revistas más estudiadas —pensemos en las polémicas entre *Garcilaso* y *España*, sin ir más lejos—, sino también en volúmenes, colecciones o autores menos —o nada— frecuentados por la crítica.

Buena muestra de ello nos parece la edición de una sencilla antología de las *Poesías* (Valencia, Tipografía Morderna, 1940) de Garcilaso de la Vega a cargo de un poco conocido Francisco Castells. No en vano, en el terreno editorial de aquellos años no es difícil encontrar ‘hermanos menores’ y ‘primos lejanos’ de la monumental antología *Poesía Heroica del Imperio* elaborada por Vivanco y Rosales para la Editora Nacional. A la inercia dada por la nueva filología y los escritores de la llamada «Edad de plata», se sumaba algo tan elemental como la demanda en librerías. El catálogo de autores clásicos de la celeberrima Colección Universal —luego, desde su sede en Argentina, Colección Austral— de la editorial Espasa-Calpe probablemente sea el ejemplo más elocuente, pero en absoluto es el único. Una demanda muy presente en la misma España o en el exilio, como patentiza la colección Aires de mi España impulsada por Altolaguirre en México con antologías poéticas de Góngora, Lope de Vega, san Juan de la Cruz o Quevedo. Es en este contexto donde encontramos una editorial como la valenciana Tipografía Moderna —vinculada a la republicana *Hora de España* durante la guerra y a la fundación de Clásicos Castalia por Rodríguez-Moñino pasada ya la posguerra—²³¹ lanzando a la altura de 1940 su colección de autores clásicos Flor y Gozo,²³² entre las que no pudo

²³¹ Fundada por el poeta y dramaturgo Miguel Gimeno Puchades en 1899 como Tipografía Moderna, esta editorial valenciana desarrolló un amplio y variado catálogo desde entonces. Varias revistas como *La pequeña industria* o *La semana católica* salieron de sus prensas a principios de siglo. Tras apuros económicos, en 1934 Manuel Soler refunda la empresa, editando algunas obras como el *Espejo de avaricia* de Max Aub en 1935. Durante la Guerra Civil, la imprenta fue intervenida por un comité sindical y más tarde militarizada, aunque Soler mantuvo la dirección técnica. Alcanza entonces un enorme prestigio como centro editorial republicano, especialmente con la salida de la revista *Hora de España*, la más libre y de mayor calidad literaria de ambos bandos. Frecuentan sus prensas Luis Cernuda, Octavio Paz, León Felipe, Manuel Altolaguirre o Juan Gil-Albert, secretario de la revista. Con el triunfo franquista, no parece que la dirección de los Soler fuera depurada y desde 1940 la empresa conoció un nuevo auge, modernizando sus instalaciones. De su saber hacer tipográfico saldrán trabajos exquisitos. En ellos fijará su mirada Antonio Rodríguez-Moñino para guiar a los jóvenes promotores de *Revista Española* Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Sánchez Ferlosio o Martín Gaité, entrada ya la década de los cincuenta. Por su parte, Amparo Soler había fundado en 1945 la editorial Castalia, donde el erudito de Calzadilla de los Barros fundará años más tarde la célebre colección de clásicos.

²³² Al precio de 1,50 pesetas, la serie reunía unos sencillos pero delicados volúmenes en rústica de 13 x 9 cm de unas sesenta páginas. Se trataba de escogidas antologías de poetas clásicos españoles, con un escueto estudio introductorio del antólogo de cada volumen. El primer número de la colección fue para las *Poesías* de Santa Teresa, a cargo de Juan Lacomba. El segundo número corresponde a nuestra antología garcilasiana, impresa según su colofón en agosto de 1940. La colección «Flor y Gozo» tuvo continuidad: ese mismo año se editaron las *Poesías* de Villamediana, Boscán, Jorge Manrique, San Juan de Cruz, Herrera, Quevedo, Ramón Llull, fray Luis de León, Villasandino, Gaspar de Aguilár, Barahona de Soto —edición de José Manuel Blecua— o Ausiàs March. En 1941

faltar el volumen correspondiente a Garcilaso. Pues bien, la lectura allí dada por Castells²³³ del sonetista toledano no podía ser más sintomática de su tiempo, ya desde su mismo comienzo: «Garcilaso de la Vega, poeta imperial de España, es el más fiel ejemplo de aquella humana personalidad disociada de que nos habla Goethe en su *Poesía y Realidad*» (p. 7). Esto es, para aquel antólogo Garcilaso es ante todo «poeta imperial» –vitalista militar–, al tiempo que «fiel ejemplo» –modelo poético– de la «humana personalidad» –‘humana’ pues su literatura– que disocia «*Poesía y Realidad*», equiparándose así con un poeta de raíz romántica como Goethe. De nuevo, en suma, un Garcilaso ‘clásico’ pero ‘romántico’. Con ello, Castells desarrolla el tópico garcilasiano que contrapone la biografía heroica del soldado con la del poeta del «dolorido sentir», llevándonos de nuevo ante el capitán vital que Rafael Alberti evocara en 1924 al tiempo que convoca al poeta ‘romántico’ que interesara a Cernuda en su dicotomía entre «la Realidad y el Deseo», aquí formulada con Goethe como «*Poesía y Realidad*». Y aquí también el poeta «humano» y maestro de la métrica a un tiempo: «soldado valiente del Emperador y poeta habilísimo, que infundió un vigoroso impulso a la métrica nacional al introducir en la lírica española las formas italianizadas del heptasílabo, el endecasílabo y el soneto» (p. 9). No falta asimismo la imagen del poeta intimista, que «sintió en lírico» (p. 9) y estuvo marcado por el amor y por la muerte, como describiera Altolaguirre en su biografía. Por todo ello, y no por casualidad, en aquella sencilla antología de 1940 Garcilaso también es equiparado explícitamente con Bécquer, merced a la ‘feliz’ coincidencia de sus centenarios. Todo ello, como siempre, bajo el signo común de lo ‘humano’.

Garcilaso, primer poeta romántico de nuestra literatura, que muere justamente tres siglos antes –1536– del nacimiento de otro gran romántico –1836–: Gustavo Adolfo Bécquer. (...) Más que poeta y que guerrero, hombre, con toda la angustia del existir, dentro de sí, sintiendo el dolor de la vida llanamente» (Francisco Castells, «Introducción» a Garcilaso de la Vega, *Poesías*, Valencia, Tipografía Moderna, 1940, pp. 10-12).

editan la lírica de Gil Polo, Gómez Manrique o Sor Juana Inés de la Cruz, además de reimprimir anteriores entregas, incluido Garcilaso. De 1942 son los volúmenes de Juan de Salinas –edición de Rafael Laffón– o de Gutierre de Cetina –edición de Salvador Pérez Valiente–, número 18 de esta colección.

²³³ La reseña del catálogo de Flor y Gozo que acompaña a las *Poesías* de Garcilaso de la Vega (Valencia, Tipografía Moderna, 1940) presenta a Francisco de Castells, autor de la «selección y prólogo» del mismo, como «publicista de fina sensibilidad». Militar y escritor local, había publicado en 1934 un ensayo lírico sobre Menorca, *La isla que navega* (Menorca, Colección Pauta), y dos años más tarde un extenso poemario titulado *Afán de estío* (Valencia, Librería Miguel Juan, 1936). Tras la guerra, el mismo año de 1940 publicaba su experiencia como preso durante la contienda –Castells había secundado el golpismo en 1936; una vez sofocada la sublevación en Valencia fue encarcelado en Torres de Cuarte e incluso condenado a muerte– en *Éramos 7* (Valencia, Tipografía Moderna). Partió después como voluntario de la División Azul –como Ridruejo–, participando en el sitio de Leningrado. Castells proseguiría su carrera militar en Ceuta y Barcelona, sin olvidar sus tentativas literarias en *Meditaciones del faro* (Valencia, Horizontes, 1945), *Reposo* (Valencia, Guerri, 1957) y *Retorno a Menorca* (Madrid, Editora Nacional, 1968).

A la luz de todo lo dicho, creemos que se hace ya impostergable una redefinición abierta y matizada tanto de nuestro ‘Treintaysés’ literario como de conceptos aparentemente más sencillos como el ‘garcilasismo’. Aunque sean varios los retos y muchas las dudas que nos asalten con ello. El *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, la *Égloga, Oda y Elegía* de Luis Cernuda o *La voz a ti debida* de Pedro Salinas nos parecen poemarios demasiado importantes –medulares, realmente– en la obra de estos tres autores como para seguir oponiendo un «Veintisiete de Góngora» frente al «Treintaysés de Garcilaso». ²³⁴ Por otro lado, en cuanto al mismo concepto de ‘garcilasismo’ resulta casi paradójico que la lectura falangista adosada a comienzos del régimen franquista a la tradición clásica nacional –tan difundida y disfrutada desde el Noventayocho al Veintisiete– fuera durante el tardofranquismo y la democracia no solo no desmentida, sino confirmada por casi toda la crítica, y particularmente por la posicionada políticamente contra dicha lectura. Es de justicia ética y estética ceñir la interpretación más ideologizada del garcilasismo a una vertiente más del mismo. Vertiente que sería producto de una dictadura con afanes totalitarios también en lo intelectual, cuya misión última era unificar y uniformar realidades –como la propia España– mucho más complejas y ricas. Debemos pues restituir el garcilasismo a todos los garcilasistas, desde Ridruejo a Miguel Hernández, desde Alberti a García Nieto.

Esta capitalización de la cultura por el régimen se articuló desde instancias gubernamentales –fundamentalmente la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda– o bien a través de aquel partido único –la FET de las JONS– otrora diáspora minoritaria, elitista y selecta. Al Director General de Prensa, Juan Aparicio, le veremos en 1943 subvencionando indirectamente a la tan renombrada revista *Garcilaso*, mediante las abultadas retribuciones a García Nieto por sus colaboraciones en la prensa del ‘Movimiento’ (García de la Concha, 1987: 366). Y todavía dentro de estos ‘afectos’ al régimen de aquellos años, conviene diferenciar bien la lectura ‘rehumanizadora’ de Vivanco y demás hombres de *Escorial* frente al entusiasmo estético y juvenil –sobre al comienzo, hasta el verano de 1943– de los de *Garcilaso*. No en vano, esta última dicotomía determinaba las dos grandes vías programáticas y las dos actitudes más definidas del llamado ‘garcilasismo’ de posguerra, así como su controvertida relación –y definición– ante la cuestionada ‘Generación de 1936’. Los garcilasistas de *Garcilaso*, prácticamente inéditos e incógnitos antes de la sublevación de julio de 1936, se pintaban a sí mismos –lo hace Jesús Revuelta en su «Prehistoria» del grupo fundador, publicada en el número 12 de *Garcilaso* con motivo del primer aniversario de la revista– congregados clandestinamente en torno a los poemas del

²³⁴ Así lo hizo por ejemplo Sultana Wahnón cuando identificó, en los años ochenta, el «modelo garcilasista» con el grupo de Rosales, Vivanco y Panero oponiéndolo al Veintisiete: «Se conmemoraba en 1936 el cuarto centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega, y fue ésta ocasión inmejorable para que una crítica literaria que encarnaba todos los prejuicios estéticos contra los principios vanguardistas de la última poesía española, lo eligiese como símbolo de significación opuesta al de Góngora, definidor por tanto de posiciones poéticas distintas a las que habían sostenido los poetas del 27» (Wahnón, 1987: 112).

clásico toledano, mientras se escondían en un Madrid bombardeado de los fusilamientos de la FAI. Pedro de Lorenzo, otro de sus fundadores, había presentado a la 'Juventud Creadora' en *El Español* con las siguientes palabras: «Baste saber que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes» (*El Español*, nº 25, 17/04/1943, p. 8). Sin embargo, otro signo completamente opuesto, el continuista, alentaba a los 'hombres de *Escorial*'. Ellos sí habían publicado antes de la guerra, incluso con un éxito tan sonoro como el cosechado por el *Abril* de Luis Rosales. Nombres como José Bergamín —tío de Luis Felipe Vivanco—, Pablo Neruda —homenajeadó explícitamente por Leopoldo Panero—, Manuel Altolaguirre —editor de Juan Panero o Vivanco en la colección Héroe— o Federico García Lorca —mentor y amigo de Luis Rosales— estaban en la raíz y la intrahistoria de sus debuts literarios.

Más allá de los matices entre el círculo de Rosales y el de García Nieto, el intenso influjo de Garcilaso de la Vega, así como los debates en torno a su figura y su obra por aquellos años, son igualmente patentes. Baste empezar por los dos grandes 'garcilasistas' del Treintayséis alineados con el bando legítimo de la Segunda República durante la guerra, posteriormente encarcelados por los vencedores. Compañeros de metros clásicos y de celda, nos referimos a Miguel Hernández y Germán Bleiberg. No en vano, al parecer, fueron los *Sonetos amorosos* de este último el modelo más determinante de garcilasismo para la propia 'Juventud Creadora', según confesara el propio José García Nieto a Víctor García de la Concha (1987: 380). Por su parte, unido a Dionisio Ridruejo y Leopoldo Panero en los primeros años de la Segunda República por el proyecto común de rehumanizar la literatura en *Revista Nueva*, pasando poco después al compromiso de izquierdas en revistas como *Octubre* de Alberti o *Caballo verde para la poesía* de Neruda, Arturo Serrano Plaia escribirá desde su exilio argentino nuevos sonetos de empaque clásico reunidos con textos escritos todavía en España en sus *Versos de guerra y paz* (Buenos Aires, Nova, 1945).

Igualmente, otros tantos jóvenes poetas en la 'nueva' España postbélica publicaron sus primeros libros determinados por el magisterio métrico de los clásicos y por el impulso vital dado a las formas tradicionales de las promociones inmediatas. Influido por el *Cántico espiritual* de san Juan de Cruz y por un terso soneto clásico encontramos al primer Blas de Otero. Rafael Morales inaugura la colección Adonais, en 1943, con los sonetos de *Poemas del toro* (Madrid, Editorial Hispánica). Un año antes José Luis Cano, tan ligado personalmente al Veintisiete malagueño, daba al público sus *Sonetos de la bahía* (Madrid, edición del autor, 1942). Brillante sonetista en lo técnico fue Luis López Anglada —hombre de *Espadaña* para algunos, líder de *Halcón*—, mientras José Suarez Carreño vertía en moldes próximos a nuestro barroco áureo su abigarrado existencialismo. Agudeza e ingenio premeditado impregnan el 'garcilasismo' de un falangista como Félix Ros, al tiempo que la poesía sensorial de los poetas del 'grupo *Cántico*', con Pablo García Baena y Ricardo Molina a la cabeza, por su parte, presenta una matriz clásica indiscutible, pretendiendo,

según García de la Concha, «empalmar Juan Ramón, el 27 –Cernuda, sobre todo–, Rosales y su línea de barroquismo andaluz» (1987: 775). Mayores y significativamente más consagrados fueron algunos cultivadores del soneto de posguerra plenamente adscritos al Veintisiete. Baste mentar a Adriano del Valle y su *Arpa fiel* (Madrid, Santo y Seña, 1941), al Dámaso Alonso de *Oscuro noticia* (Madrid, Adonais, 1944), o al Gerardo Diego de *Alondra de verdad* (Madrid, Escorial, 1941). Estos sonetos dieguinos escritos antes de la guerra, por ejemplo, nos ofrecen un caso paradigmático de continuidad. No en vano, en aquel mítico diciembre de 1927 había publicado Diego en el primer número de su revista *Carmen* un trascendental artículo en que abogaba por «La vuelta a la estrofa» (Diego, 2000, t. VI: 182-184). Por ello, el poeta santanderino, con plena conciencia histórica, no tuvo empacho en otorgarle a García Nieto la ‘nietez’ por antonomasia de nuestro sonetista más imitado pasado ya el ecuador del siglo.

José García Nieto no es hijo y nieto de Camborios, pero sí por antonomasia y onomástica nieto de Garcilaso. Se hallaba predestinado a toda clase de bautizos y condecoraciones garcilásicas desde su nacimiento para la poesía en el año mismo del centenario. Luego vinieron la feliz ocurrencia de la revista y el premio y las polémicas (antes y después “de la juventud creadora”) y todo lo demás. Por eso, por su fidelidad a Garcilaso, José García Nieto será perpetuamente el poeta joven en su poesía tersa y en su aspecto terso (Gerardo Diego, «Tregua. José García Nieto», en *El Correo Literario*, 15 de mayo de 1952).²³⁵

Abierta pues la panorámica, y ciñéndonos tan solo a los homenajes explícitos, obtendremos un Garcilaso –un garcilasismo– inconfundiblemente transversal. También después de 1936. El propio Alberti, desde su exilio argentino, se acuerda aún de Garcilaso –Azorín al fondo– en su poemario *Pleamar* (Buenos Aires, Losada, 1944) con un mensaje bien claro: la negativa a dejarse ‘arrabatar’ su figura por el discurso oficialista de la dictadura española, la reivindicación, en suma, de un Garcilaso transversal.

Nadie podrá quitarnos
a la gente de España,
Garcilaso, aquel tuyo
«dolorido sentir»

(Rafael Alberti, *Pleamar*, 1944, p. 92).

Para comprobarlo, basta hacer un somero recuento –con la *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega* (Madrid, Guadarrama, 1958) de Antonio Gallego Morell– de los no poco significativos homenajes poéticos dedicados a nuestro primer gran sonetista durante la década. Aparecen en él voces tan diversas como la voz

²³⁵ Tomado de (Diego, 2000, t. VIII: 753-755).

colorista y nostálgica de Joaquín Romero Murube y su «Canción del amante andaluz» perteneciente al poemario homónimo (Barcelona, Miracle, 1941).

Refugiado en la pura
soledad del recuerdo y los amores,
parece que se ha oído
la voz de Garcilaso entre las flores.
¡Para mis versos fieles
siempre esta voz de llantos y laureles!

(Joaquín Romero Murube, *Canción del amante andaluz*,
Barcelona, 1941, p. 122).

O la voz juvenil y heroica de Guillermo Díaz-Plaja en su «Estampa del capitán», publicada en su *Primer cuaderno de sonetos* (Cádiz, Salvador Repeto, 1941).

Capitán inaudito, limosnero
de amor, poeta dulce. ¡Qué empinado
el mundo sueño arriba! ¡Qué arrojado
el ademán! ¡Con cuanto ardor te espero!

(Guillermo Díaz-Plaja, *Primer cuaderno de sonetos*,
Cádiz, 1941, p. 51).

O el doble homenaje de Adriano del Valle en su exitosa y ‘deslumbrada’ *Arpa fiel* (Madrid, Afrodisio Aguado, 2ª ed., 1942) con el «Soneto al río Tajo» (p. 102) y el también soneto «A Garcilaso» (p. 101).

Camina Garcilaso, deslumbrado,
orillando los húmedos verdores
de un Tajo que refleja en resplandores
a un mágico Toledo arrebolado.

Enajenado en éxtasis dorado,
le asedian los aromas de las flores,
le asaltan los suavísimos olores
de un escuadrón de lirios desplegado.

(Adriano del Valle, *Arpa fiel*, Madrid, 1942, p. 101).

O la grave, profunda, amarga y serena *Égloga* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943) de Alfonsa de la Torre.

La ardilla rumia piñas en la sombra,
y la perdiz se acuesta entre los brezos
al silbar de la guerra en la montaña.
Tiempo de soledad, el sol no sale,
la hojarasca en la noche se acumula
cuando lloran lechuzas y cipreses.

Tengo que abastecerme de armonía
refugiada en la voz de Garcilaso
y agotar de los mitos toda esencia.
Pero el oído atento a los rumores,
empezó a percibir las pastorales
que en vísperas de torres se acercaban
por saludar la nueva primavera
arrancando preludios a los trigos

(Alfonsa de la Torre, *Égloga*, Madrid,
Editorial Hispánica, 1943, pp. 100-101).²³⁶

O el apasionado y ‘neorromántico’ homenaje que Carlos Nieto Iglesias le ofreciera «a Garcilaso, del solar de aquí» en forma de soneto desde las páginas de la santanderina *Proel* (nº 2, mayo de 1944, p. 8).

Por eso su cantar fué con holgura
canción de piedra blanca en el torrente
o estocada de acero, que indolente
va cortándole al valle la cintura.

Garcilaso así fué: fiel torrentera
o blando discurrir que a la cañada
regusto da de flor y Primavera.

Dios su reposo déle y su contento,
que alumno ayer de péñola y espada
hoy explica su cátedra en el viento.

(Carlos Nieto Iglesias, «Origen», en *Proel*, nº 2, 1944, p. 8).

O el tono existencial y también neorromántico –inevitable acordarse tras su lectura del Garcilaso de Altolaguirre– que traspasa el «Soneto a la espada de Garcilaso» inserto en el *Destino de la espada* (León, 1947) de Luis López Anglada.

Ancha es la tierra y breve el hospedaje
donde su desnudez viste la espada;

²³⁶ Para un acercamiento de época a este magnífico y poco conocido poemario de Alfonsa de la Torre véase la reseña realizada por María Gabriela Corcuera para *El Español* (nº 23, 03/04/1943, p. 6) en la que se destaca que «se trata de un libro de poesías moderno, y, no obstante, lleva en sí una nueva valoración de la verdad poética de todas las edades: sublimación de lo campestre a través del amor (...), la metáfora repujada y la imagen sutil de las cásidas arabigoandaluzas y, sobre todo, el “resplandor de la llama” de Garcilaso y la transparencia de la fuente “do mana el agua pura” de San Juan». Interesante también es su cierre: «Un libro que, inesperadamente, suscita en nosotros todas estas sugerencias, viene a corroborar la idea de que la verdad poética es una para todos los tiempos, y que los preciosismos, modas y arbitrariedades en arte no son más que pasajeros entretenimientos o alardes de técnica. Una es la verdad en poesía, como uno es el sentimiento de la Naturaleza y una la fuerza del amor».

dura pasión de guerra que, enraizada,
exige sin cuartel su vasallaje.

Pero el alma no cede; su homenaje
no se rinde al bastión ni a la estocada.
Alas para volar, enamorada,
te tienden de continuo su mensaje.

Alas para volar dan a tu filo
alta pasión de sangre que, hilo a hilo,
sube hasta el corazón y se convierte

en verso o muerte, en último sendero,
en amor o en morir, ¡oh, caballero!,
en escala a los labios y a la muerte

(Luis López Anglada, «Soneto a la espada de Garcilaso»,
Destino de la espada, León, 1947).

A ellos se suman, entre otros,²³⁷ los homenajes de ‘garcilasistas’ mayores como Germán Bleiberg, Gerardo Diego y, por supuesto, José García Nieto. De Garcilaso se acordará particularmente Bleiberg en dos sonetos de *Más allá de las ruinas* (Madrid, Revista de Occidente, 1947).

Tú ves el cielo de Toledo herido
por la continua luz del vivo ocaso,
tú ves este paisaje tan escaso
al fecundo crepúsculo ofrecido.

Tú ves este dolor no merecido
en que tan firmemente fiel me abraso,
tú ves este sonido y este paso
que vibra en ti y en el amor transido

(Germán Bleiberg, *Más allá de las ruinas*, Madrid, 1947, p. 16).

Diego, por su parte, acudirá al imaginario garcilasiano en su *Égloga de Antonio Bienvenida* (Santander, Hermanos Bedia, 1956), así como a la memoria del propio poeta en su «Elegía heroica del alcázar», publicada en *La luna en el desierto y otros poemas* (Santander, Fons, 1949). En el caso de García Nieto, alzado por la crítica – por el propio Diego– como el primero entre los ‘garcilasistas’, su permanente homenaje se hace explícito en los sonetos de *Víspera hacia ti* (Madrid, 1940) o en el

²³⁷ Así, por ejemplo, Dictinio de Castillo-Elejabeitia y su poema «A Garcilaso», publicado en la revista *Santo y seña*, (nº 9, 15 septiembre de 1942, p. 4); o Elena Martín Vivaldi y su «Glosa a Garcilaso», difundida en la revista granadina *Cuadernos de Teatro* (nº 2, febrero de 1945, p. 47).

soneto «Ausencia de Toledo» del poemario titulado a la sazón *Toledo* (Madrid, Revista Fantasía, 1945).

En todo caso, que el ‘debate’ garcilasista de los años Treinta mantendrá su diversidad de posturas y ‘versiones’, si bien evolucionando y asumiendo la traumática experiencia de la guerra, nos lo demuestra ya no solo el muestreo de la influencia del soneto garcilasiano en multitud de poemarios, sino también un corpus nada despreciable de textos de reflexión y polémica. Luis Cernuda será autor de alguno de ellos.²³⁸ Reciente aún la guerra, el autor escribe en 1941 su artículo «Tres poetas clásicos» sobre Garcilaso de la Vega, fray Luis de León y san Juan de la Cruz, publicándose por primera vez en la revista mexicana *El Hijo Pródigo* (nº IX-28, julio de 1945, pp. 9-16) y siendo recogido años después en su *Poesía y literatura* (Barcelona, Seix-Barral, 1960, pp. 35-53).²³⁹ Allí, entre otras pinceladas, Cernuda dibuja no al marcial Garcilaso que canta a la guerra, sino al hombre que lo hace ‘de vuelta’ de todas ellas. Una reflexión, desde luego, interesante para quien venía, como aquel Cernuda, de otra guerra no menos real.

Porque este poeta culto y refinado unió dos cosas hoy antagónicas: la pluma y la espada. De la pasión que en la última puso, una vez decaída al comprender su inanidad, se beneficia la contemplación; y aquella mano que endureciera el ejercicio de la guerra, se hace así más blanda aún para acariciar el contorno pulido de los versos, conservando en su delicadeza una fuerza escondida (Luis Cernuda, «Tres poetas clásicos», en *El Hijo Pródigo*, nº IX-28, julio de 1945, pp. 9-16).²⁴⁰

De toda esta polémica, sin embargo, destacan sobremanera las palabras que Luis Cernuda dedicará nuevamente a Garcilaso en la tercera edición de *Ocnos* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1963). Aquellas líneas eran, al cabo, una abierta réplica a la vaga ‘fascistización’ que de Garcilaso habían hecho —o supuestamente habían hecho— algunos textos —pensemos en los prólogos de *Poesía Heroica del Imperio* y en los editoriales de la revista *Garcilaso*— durante la posguerra.

Garcilaso es uno de los muy raros escritores nuestros a quienes podemos llamar artista. Libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del Imperio ni de Dios), busca la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en su búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas, que poseyó tan plenamente (Luis Cernuda, *Ocnos*, 3ª ed., Xalapa, Universidad Veracruzana, 1963, p. 177).

²³⁸ Véase particularmente el artículo de Pablo Muñoz Covarrubias «Garcilaso de la Vega y la crítica literaria de Luis Cernuda», en *Anuario de Letras. Lingüística y filología*, nº. 44 (2006), pp. 187-210.

²³⁹ Según documentan Derek Harris y Luis Maristany el artículo fue escrito en enero de 1941 y corregido entre noviembre y diciembre de 1943. Véase en Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I* (Madrid, Siruela, 1994), vol. II, p. 846.

²⁴⁰ Tomado de Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.) (Madrid, Siruela, 1994), vol. II, p. 491.

Su última evocación, hecha desde el destierro mexicano, mantiene incólume su lectura personal, íntima y cotidiana del poeta de Toledo; esto es: contraria a la versión 'imperial' —de Estado— más que propuesta insinuada por Vivanco, Rosales o García Nieto al poco de la instauración de la dictadura franquista. Una versión que, por otra parte, ni los propios Rosales, Vivanco o García Nieto llegaron a incorporar, de manera realmente patente, en su praxis poética. Muy alejado de la pátina imperial y guerrera aplicada al sonetista castellano por aquellos años de posguerra se muestra también el catedrático de la Universidad de Granada Emilio Orozco Díaz en un artículo titulado de manera muy elocuente «De lo humano a lo divino. (Del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz)» escrito en 1944 y publicado poco después en la *Revista de la Universidad de Oviedo* (nº VI, 1945, pp. 99-123). Defensor de un Garcilaso de paisaje eminentemente «íntimo» y «humano», para el autor de estas líneas basta un análisis de sus composiciones para concluir que el autor de las *Églogas* es un cantor de las letras, no de las armas.

Así la igualdad y limitación de elementos de su paisaje, coincidente además con el recuerdo del poeta latino [Virgilio] y, para mayor contraste, descrito y cantado por un hombre entregado a la vida de las armas, puede llevar fácilmente a explicar esta visión de Naturaleza plácida y serena como algo insincero, puramente literario. Pero precisamente ese mismo apartamiento de la vida tranquila del campo es lo que, paradójicamente, puede explicarnos su íntima y profunda emoción. Garcilaso es el caballero entregado a las armas, pero su espíritu no es de guerrero. Acepta la espada y la misión política como un deber, como una necesidad ineludible; pero su ilusión, su ideal de vida, están en otra parte (Emilio Orozco Díaz, «De lo humano a lo divino. (Del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz)», en *Revista de la Universidad de Oviedo*, nº VI, 1945, p. 101).

Las lecturas de Garcilaso, también en la década de los Cuarenta, seguían siendo, por lo tanto, de lo más diversas y transversales. No en vano, el Garcilaso 'íntimo' y 'humano' de Orozco —y de Cernuda— será, al cabo, el mismo que orientará en la práctica tanto la poética del grupo de poetas próximos a Rosales como el de aquellos cercanos a García Nieto.

Por su parte, un anciano Azorín, que medio siglo antes había abanderado esa vuelta 'moderna' y 'europea' a nuestros clásicos, escribe durante la posguerra un nuevo ensayo en torno a *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (Madrid, Espasa-Calpe, 1945). Entre ellos, desde luego, no podía faltar Garcilaso. Significativo es, en este sentido, que el veterano autor de *Castilla* subraye las muchas lecturas posibles en torno a nuestro mejor sonetista, los muchos 'Garcilasos' en liza. De todos ellos Azorín destacará tres: el Garcilaso metafísico —más allá de lo que le rodea—, un Garcilaso humano —volcado en la realidad que le rodea— y un Garcilaso introspectivo —volcado en sí mismo—. Tres variantes que Azorín relaciona con tres fases de la vida: la juventud, la madurez y la senectud.

¿Garcilaso? ¿Uno nada más? ¿Garcilaso, fino, sensitivo, dolorido, apasionado del amor, apasionado de la Naturaleza? No un Garcilaso; tres Garcilasos en uno. (...) En pie, ante una lejanía indistinta, el primer Garcilaso. Por maravilla, por milagro, este Garcilaso puede ver en lo porvenir; puede verse asimismo, en la sucesión del tiempo. El tiempo y el espacio son las dos grandes preocupaciones de un poeta. (...)

El segundo Garcilaso es el que se ha desenvuelto a la vista de los hombres, con su sensibilidad vibrante, exasperada; con todo su ser tremante y emocional. (...)

Y el tercer Garcilaso. Ya en una casita de la montaña, o en plena calle de la populosa urbe. Entre la multitud, pero sintiéndose solo. Solo y desnudo de sensibilidad y de inteligencia (Azorín, «Garcilaso», en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, pp. 28-31)

Aquellos ‘Garcilasos’ de Azorín están muy próximos, en suma, a los postulados de Cernuda, Orozco y algunas interpretaciones ‘neorrománticas’ vistas antes de la guerra. Muy lejos, en conclusión, del poeta imperial con misión de Estado visto en otras páginas de aquel momento. En este sentido, su lectura puede situarse alejada del vitalismo juvenil de la ‘Juventud Creadora’, sobre todo al final de sus conclusiones. Al igual que hiciera Cernuda con Bécquer y Garcilaso —concebidos por el sevillano como poetas ‘raros’ e incomprensidos—, también Azorín convierte en este caso a Garcilaso de la Vega en un transunto de sí mismo, figurándolo aquí como un anciano escritor del siglo XX cuyo tiempo de gloria ha pasado.

El poeta es una bella flor que ha dado ya su color y su aroma. Ahora ya no es nada. No le dice nada el mundo de las refracciones y de las interferencias. Poco a poco los editores, los periódicos, han ido cerrándole sus puertas. No habla ya nadie de Garcilaso. Ha cerrado el poeta el círculo de su vida: esfuerzo para publicar sus versos, al comienzo de su carrera; esfuerzo para publicar sus versos, ahora. En el intermedio, el esplendor del renombre, de la gloria. Ya ha vuelto a ser nada Garcilaso. Ya está como antes de publicar los primeros versos en el periódico del pueblecito. Y sonrío. Y no tiene amargura en su espíritu. Y está de pie, frente a los otros dos Garcilasos, con su cara plácida, bondadosa. Su obra se ha cumplido. Su tarea está realizada. Ahora ya no es nada; es un transeúnte cualquier. Un transeúnte viejo y pobre. Pero la humildad, la maravillosa humildad, la divina humildad baña y circuye como un resplandor eternal toda su persona. Ya no es nadie este Garcilaso (Azorín, «Garcilaso», en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, pp. 31-32).

Otra de estas lecturas de época marcadamente significativa, en cuanto que esta vez no solo no se realiza en clave ‘imperial’ —o llanamente franquista— sino que se construye desde la experiencia del exilio republicano, es la que nos ofrece Gregorio Marañón en su volumen *Españoles fuera de España* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947), donde recogió, junto a otros dos, su ensayo «El destierro de Garcilaso de la Vega», publicado al poco en la revista madrileña *Finisterre* (nº 33, enero de

1948).²⁴¹ En su trabajo de honesto historiador, Marañón se propone ahondar en un episodio biográfico del poeta con rigor y sin exageraciones —que imputa, por el contrario, a muchos de sus biógrafos—, y remarca que la elección del destierro de Garcilaso como argumento de uno de sus textos sobre el exilio en la Historia se debe «no por su dureza ni por su trascendencia política, que fueron muy escasas, sino por la egregia calidad del protagonista» (p. 68). Así considerado, lo que le interesa a Marañón del Garcilaso desterrado no son los detalles materiales de aquel exilio, sino su calidad de símbolo. No tarda en revelársenos, así, un Garcilaso de la Vega erigido en paradigma de todos los exiliados ‘interiores’ y ‘exteriores’ de una realidad histórica de la que no se participa o, cuanto menos, de la que se participa de mala gana.

Este toledano grave, a quien la vida hizo más grave todavía y quizá también ese presentimiento inconsciente de la muerte próxima que tienen los hombres de existencia breve y precozmente madura, a los que impropriadamente se llama malogrados, este poeta transido de desilusión, era, en realidad, un perpetuo desterrado; desterrado de su ciudad del Tajo, de sus amores frustrados; desterrado de sí mismo, porque de su gloria unánime era el único que no se enorgullecía. Ésta fué su gran tragedia, fecunda, puesto que nació de ella su obra inmortal (Gregorio Marañón, «El destierro de Garcilaso de la Vega», en *Españoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, p. 80).

Más allá, lo que en Marañón no pasa de ser un guiño críptico en un exilio profundamente significado con la causa republicana como el de José Herrera Petere se hará explícito. Es su «Recuerdo de Garcilaso», publicado en el diario mejicano *El Nacional* (20/10/1944, pp. 3 y 7), una de las evocaciones más claras de aquel ‘clásico romántico’ del Treintayséis tan puntualmente descrito poco antes en la biografía de Altolaquirre. Herrera Petere reivindica allí un Garcilaso ‘romántico’ y ‘humano’, afrontando precisamente cuanto de melancólico y evasivo hubo en su lírica. Frente al paradigma neorrealista que la estética soviética y el propio Herrera Petere propugnaban, Garcilaso de la Vega era defendido por el autor de *Cumbres de Extremadura* por cuanto su distanciamiento y oposición a la «dolorosísima» realidad —la dicotomía cernudiana al fondo— era un sincero y apasionado refugio para el literato y para el hombre que encarnaba.

Hace unos días, el 14 de este mes, se ha cumplido el 408 aniversario de la muerte del divino maestre de campo y poeta Garcilaso de la Vega; aquel que soñaba con verdes sauces donde sólo hay polvorientos matorrales y con delicados amores donde únicamente había cruda guerra, intrigas cortesanas, germanías y comunidades. (...)

Apenas nació el poeta, apenas trató de soñar y de comprender delicadísimos versos, sin igual desde los tiempos de Virgilio, la tierra, la dura realidad se alzó a su alrededor como asfixiante remolino. Sin embargo, el

²⁴¹ La edición bonaerense de Espasa-Calpe tuvo además una rapidísima reedición española (Madrid, Espasa-Calpe, 1948), desde la que citamos.

poeta, dolorosa, dolorosísima contradicción —como confiesa en una de sus cartas— se sobreponía, “tomando ora la espada, ora la pluma”. ¿Y no se ven obligados a hacer esto todos los poetas que en el mundo han sido?

El recuerdo de Garcilaso lleva consigo un eco de algo divino, impalpable, aligero y suave. Pero no deja de arrastrar también pesados problemas morales para los escritores de nuestra aún más sangrienta época, de nuestro aún más épico siglo.

Uno de ellos es el del extranjerismo en literatura (...) Otro de ellos es el profundo y complejo problema del divorcio entre la realidad que se vive y que se sufre y el ideal poético que se canta. Porque como muchos se han preguntado y se preguntan con angustiosa razón en estos días de ira que atravesamos: ¿por qué siendo un tan grande poeta Garcilaso no cantó las épicas hazañas en que tomó parte? (José Herrera Petere, «Recuerdo de Garcilaso», en *El Nacional*, 20 de octubre de 1944, pp. 3 y 7).

De esta manera, las palabras de Herrera Petere, que podrían haber sido firmadas por los poetas de la ‘Juventud Creadora’, ‘reconcilia’ un Garcilaso romántico con la causa republicana y el destierro. No en vano, para Herrera Petere —y he aquí lo más interesante de su testimonio—, es precisamente el lirismo ensoñado y evadido de un Garcilaso que huyó de toda épica como cantor, lo que demostraría su inoperancia como ‘poeta del Imperio’ para la propaganda falangista.

Recuerdo que, hace exactamente ocho años —ocho gigantescos años— cuando se celebró en Madrid el 400 aniversario de la muerte de Garcilaso, un literato falangista —de cuyo nombre no quiero acordarme— criticó el prólogo que Manuel Altolaguirre puso a una edición de los poemas del gran enamorado toledano, diciendo que se había olvidado de que Garcilaso era el “poeta de la España Imperial”. Pero he aquí que esta España —que no sé si realmente ha existido ideológicamente alguna vez— no aparece por ninguna parte en los versos del melancólico y soñador cortesano y maestro de campo, por lo que Altolaguirre, que es otro verdadero poeta, hizo muy bien en no escribir falsedad semejante. (...)

Efectivamente, hay en toda la poesía de Garcilaso una melancolía y un dolor latente que es claro indicio de la tragedia de su doble personalidad. Él era un enamorado ideal y un amante de la soledad amena y he aquí que estaba casado con una mujer a la que problemente no quería (...); que amaba a mujeres que pertenecían a otros y que se veía obligado a seguir y a servir ora a Carlos V, ora al duque de Alba o al marqués de Villafranca... Sus únicos y reales amigos eran los poetas: Boscán, Bembo, Tancilo y los libros de Marcial, Dante, Petrarca, Tasso, Horacio, Virgilio...

He aquí el poeta de la “España Imperial”: uno de los más delicados y armoniosos espíritus universales que ha tenido España y quien por propia razón de ser había de estar, si no en contra, al menos apartado de todos los imperios y de todas las frescas [sic] e intrigas bestiales, sangrientas y limitadas (José Herrera Petere, «Recuerdo de Garcilaso», en *El Nacional*, 20 de octubre de 1944, pp. 3 y 7).

Quiere remarcar con ello el escritor de Guadalajara, finalmente, la distinción entre lo ‘garcilasiano’ y lo ‘garcilasista’, acudiendo para ello al ‘antídoto’ realista cervantino como equilibrio adecuando entre lirismo y humanismo, entre el ideal y la realidad.

Pero el recuerdo, no tanto de Garcilaso como del “garcilasismo” nos trae aún un tercer problema: el del realismo o no realismo en la literatura.

Garcilaso, indiscutiblemente, no era un realista, lo que en la prosa y aun en la poesía españolas constituye un verdadero fenómeno. En él se salva todo por aligero, por melancólico, por bello y por nuevo. Pero sus seguidores, tanto en prosa como en verso, arrastraron consigo un pesado artificio. Colmaron España y las Américas de pastores desesperados, ninfas veleidosas, caballeros idealistas, damas sublimes, amenas riberas y linfas cristalinas, hasta el punto que la espléndida y viril acritud del idioma y de la cultura se tornó empalagosa dulzura y falsedad.

¡Qué tremenda lección realista dio Cervantes —quizá a su pesar— a todos estos artificiales literatos! ¡Qué tremenda lección de tierra de labor, de pan de cada día, de sequedad y de hermosura moral!

Desde entonces el agua cristalina se transformó de nuevo en humanamente turbia; la amena ribera en terrera pedregosa y el prado en rastrojo (José Herrera Petere, «Recuerdo de Garcilaso», en *El Nacional*, 20 de octubre de 1944, p. 7).

Con esta distinción, Herrera Petere ‘cierra el círculo’ de su razonamiento e integra en la dirección neorrealista la contraria lección garcilasiana: el recurso de la evasión romántica como reducto de última libertad frente a la dura realidad —véase, la derrota y el exilio republicanos— que circundaba al poeta. El ideal de un don Quijote para cada Alonso Quijano.

No es difícil encontrar, en suma, lecturas críticas en torno a Garcilaso de la Vega que prolongan, derivan o alteran las realizadas durante los años de la Segunda República. De entre quienes la alteran, vemos cómo muchas de ellas procuran ‘hacer suya’ la obra o la figura del sonetista toledano. Así Cernuda, Azorín, Herrera Petere o Marañón. Así, también, Rosales y Vivanco. Así, paradigmática —por similar— como ninguna, la ‘apropiación’ que de Garcilaso realizó el núcleo duro de la ‘Juventud Creadora’. Una más, por lo tanto, entre otras. ¿Una más? No exactamente. Resultaría absolutamente desproporcionado equiparar la trascendencia crítica y los ecos de polémica que desde el mismo año de 1943 el ‘garcilasismo’ de *Garcilaso* tuvo con respecto a todas estas otras propuestas coetáneas. Bajo al nombre de aquel poeta del XVI, las tesis de partida del grupo poético de García Nieto acabaron por definir una de las principales tendencias en disputa. De sus límites, matices y sutilezas se hablará más adelante. De la compleja inserción histórica de su nacimiento, esperamos haber aunado ya, sin embargo, sus principales claves.

La continuidad de lecturas en torno a Garcilaso de la Vega antes y después de la Guerra Civil, su trascendencia en la deriva ética y estética de nuestras letras, nos

plantea así un desafío interpretativo frente a una construcción crítica aparentemente tan sencilla y reconocible como había sido hasta hace poco el ‘garcilasismo’. Un desafío que se complica si relacionamos el punto axial –verdadero eje cronológico– del centenario garcilasiano –1936– con otra construcción no menos controvertida: la de una ‘Generación del 36’. Una generación que, como hemos podido comprobar, se fue contruyendo, después de que las tesis de Ridruejo desplazaran a las de Serís o De Lorenzo, partiendo de su condición de ‘puente’ entre la preguerra y la posguerra. A partir de entonces, se ha exigido como requisito ineludible para formar parte de su nómina haber publicado un primer poemario –y a poder ser con cierto éxito– antes de la sublevación militar de julio del 36. Rosales, Bleiberg, Hernández, Serrano Plaja o el propio Ridruejo cumplen puntualmente tales requisitos. Quedan con ello fuera, sin embargo, todos aquellos que por edad, lecturas, formación y experiencias vitales participaron –en su desarrollo y sobre todo en sus consecuencias– tanto de los centenarios becquerianos y garcilasianos de 1936 como de las vicisitudes de la guerra. Quedan fuera según esta casi definitiva construcción crítica conocida como ‘Generación de 1936’ los Ildefonso-Manuel Gil, Rafael Morales, José Luis Cano, José García Nieto, Pedro de Lorenzo o Blas de Otero. Hombres en quienes no solo la guerra de 1936 sino lo que aquí hemos estado desarrollando como el ‘Treintayséis literario’ dejaron su huella indeleble, condicionando y explicando en buena medida los cimientos de su obra poética posterior.

Algo similar a lo observado con Garcilaso, efectivamente, sucedió con el otro emblema de ese ‘Treintayséis literario’ aquí expuesto: Gustavo Adolfo Bécquer. El año de 1936, como hemos visto, había involucrado e imbricado las figuras de Garcilaso y Bécquer. La inercia de este vínculo tendrá sus consecuencias, desde luego, después de la guerra. En el caso de Bécquer, la continuidad de lecturas resultó más sencilla y fluida, aunque tal vez menos caudalosa, dado que su figura no fue tan mediatizada por el contexto político –después de la guerra, claro– como acabó siendo en ocasiones la de Garcilaso, que en este ámbito tomaba el relevo del sevillano. Para comprobarlo basta tan solo con repasar las fechas de algunos de los principales acercamientos al autor de las *Rimas* en firmas como las de Dámaso Alonso, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Jorge Guillén, Juan Rejano, Ildefonso-Manuel Gil o, por supuesto, Luis Cernuda. Acercamientos que se repartieron nuevamente entre el exilio y el ‘interior’, en ocasiones con lecturas tan curiosas como la perspectiva germanófila dada en plena guerra mundial por *El Español* en un artículo dedicado a la «Sangre alemana en poetas españoles» (nº 10, 02/01/1943, p. 3) con Cecilia Böhl de Faber, Juan Eugenio Hartzenbusch y el propio Bécquer como protagonistas.²⁴²

Ya en 1940, desde su exilio mexicano, Juan Rejano escribe para la revista que él mismo edita, *Romance. Revista popular hispanoamericana*, una de las más apasionadas

²⁴² Hubo otros homenajes a Gustavo Adolfo Bécquer en *El Español*, como el artículo sobre «Bécquer y Sevilla» firmado por Framis (nº 4, 21/11/1942, p. 5).

defensas de la altura poética del poeta andaluz de toda la década. Así, en «Ángel de las nieblas. La piedra solitaria de Bécquer» (*Romance*, n° 14, 15/08/1940, pp. 11 y 17), Rejano dibuja un Bécquer de lo sencillo, despojado de «tramoya» y «palabrería», alcanzando finalmente la categoría de «el más alto lírico español» de todos los tiempos (p. 11).

Es en los años postrománticos cuando aparece en la literatura española una figura que había de dar al romanticismo su acento más puro y conmovedor. Esta figura es Bécquer. Gustavo Adolfo Bécquer, que está entre los grandes telones de fondo de Zorrilla y la retórica semiparnasiana –insoponible, vacua– de Núñez de Arce, incorpora a la lírica española la voz de la emoción interior, el verdadero y eterno sentimiento de la poesía, que se hace cristal en los remansos y huye cuando se acercan los huecos vientos de la palabrería (Juan Rejano, «Ángel de las nieblas. La piedra solitaria de Bécquer», en *Romance. Revista popular hispanoamericana*, n° 14, 15 de agosto de 1940, p. 11).

En consecuencia, de la lección lírica, vital e histórica del autor del *Libro de los gorriones* –lección que, a juicio de Rejano, apenas supo ser realmente vista por el Unamuno de *Teresa*, el Alberti de *Sobre los ángeles* y el Cernuda de *Donde habite el olvido* (p. 11)– se desprende, nuevamente, el largo alcance de lo sencillo y aparentemente ‘vulgar’.

Un rayo de luz, una florecilla ignorada, un riachuelo escondido entre zarzas, una piedra gastada por el tiempo, le abren ante los ojos mundos de poesía y, sobre todo, le llenan de ternura el espíritu. Es posible que los elementos vulgares que encontramos frecuentemente en su obra, y con los cuales –he ahí lo maravilloso– levantó todo un monumento poético, nos hubieran parecido con el tiempo infinitamente más estimables, de no haberse malogrado temprano el gran poeta (Juan Rejano, «Ángel de las nieblas. La piedra solitaria de Bécquer», en *Romance. Revista popular hispanoamericana*, n° 14, 15 de agosto de 1940, p. 17).²⁴³

También desde su exilio y en fecha temprana, Jorge Guillén desarrolla su personal visión del sevillano en «La poética de Bécquer», un breve ensayo que publicará por primera vez en la neoyorquina *Revista Hispánica Moderna* (n° VIII, 1-2, enero-abril de 1942, pp. 1-42).²⁴⁴ El riguroso análisis de Guillén no se sustrae, sin

²⁴³ Una opinión muy diferente es la que expresa, también en *Romance*, Juan José Domenchina en el artículo «La poesía española contemporánea» (n° 24, 31/05/1941, pp. 5 y 13). Para Domenchina son «Unamuno, Juan Ramón, Manuel y Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala, Valle-Inclán y Díez-Canedo» quienes abrieron un nuevo modo de escribir muy distinto a «la manera de Campoamor, al modo de Bécquer, ni con arreglo a las fórmulas graníticas barroqueñas, que asumió la hipergénesis ululadora del engolado, campanudo y apocalíptico Núñez de Arce» (p. 5). Paradójicamente, la ilustración que acompaña al texto es el mismo retrato de Bécquer que se reprodujo junto al homenaje que hiciera Rejano unos meses antes.

²⁴⁴ Con algunas modificaciones, el artículo de 1942 fue incorporado en 1961 a su volumen crítico *Language and Poetry* (Cambridge, Harvard University Press), poco después editado en España en *Lenguaje y Poesía* (Madrid, Alianza, 1969) como «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado» (pp. 113-141).

embargo, de ‘hacer suyo’ al sevillano reivindicando un Bécquer muy consciente del oficio poético que es capaz de situarse ante el mundo y ante sus propios sentimientos con la distancia necesaria para convertirlos en materia poética. Un Bécquer, en suma, que dista mucho del arrebatado lírico del romántico inspirado.

La poesía, limitada aún a ese estado interior del sentimiento, ¿no será más que una efusión sentimental? Bécquer ha ido más lejos, ha profundizado más. Complaciéndose en el tono paradójico de la frase, afirma: «Cuando siento, no escribo». O sea: cuando se dispone a escribir, el sentimiento ya no subsiste en él con aquella actualidad originaria. En su cerebro conserva las impresiones recibidas; «estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria» (...)

La poesía, en sentido estricto, nace sobre la memoria. Desde allí, transformada la vida en visión, es decir, en contemplación, la evoca. Pero no es ya el mismo que sufriera o gozara. Ya no siente con los nervios agitados ni con el pecho oprimido. Ya está —reténganse estas tres características— «puro, tranquilo, sereno»; ya es poeta (Jorge Guillén, «La poética de Bécquer», en *Revista Hispánica Moderna*, n.º VIII, 1-2, enero-abril de 1942, p. 4).

Mantiene Guillén, así, el mismo Bécquer de palabra ‘pura’ y ‘serena’ que defendieran algunos de sus colegas de la asociación sevillana Los Amigos de Bécquer en las páginas de *Isla* o *Mediodía*. Construye, más allá, un modelo poético bastante afín a su propia labor poética antes y después de la guerra, tratando de poner distancia y serenidad —esto es, continuidad— ante la sacudida vital que, también en su caso, había supuesto la Guerra Civil que mediaba ahora entre aquellos tiempos en que publicaba en revistas literarias sevillanas y estos en que lo hace para publicaciones académicas norteamericanas. Una distancia que, sin embargo, no resuelve el conflicto sino que tan solo atempera y calibra la visión del poeta. Pero el conflicto permanece: la eterna lucha entre inspiración y oficio, entre ensueño y realidad, entre lo romántico y lo clásico. Una pugna que lleva al poeta —a Bécquer, a Guillén, a todos los poetas de aquella década— a la batalla de expresar lo inefable.

Si todo gira en torno a lo soñado, será imposible expresar lo soñado con palabras. De donde se deduce que intuición y expresión representan dos distintos momentos inequivalentes que no logran nunca identificarse. ¿Por qué? Porque el sueño es muy diferente de la palabra, y sobre todo mucho más rico que la palabra. Consecuencia: que la poesía se apoya en el sueño y no en la palabra.

Este último aserto, perfectamente romántico, se opone a casi toda la tradición clásica. Poesía es palabra en plenitud, y sin esta plenitud ¿qué hará el poeta si no concibe, si no siente más que a través de las palabras, acertando a extraer una parte de su quintaesenciada energía potencial? Pues Bécquer, visionario, soñador, espíritu puro, no tiene confianza en las palabras. Ha soñado, y su sueño es inefable. (...)

Este conflicto entre inspiración y lenguaje implica otro paralelo entre inspiración y razón. (...) A Bécquer no ha dejado nunca de atormentarle este drama, variante dolorosa de la capital contradicción: el espíritu y la materia.

Con el espíritu van los sentimientos, los sueños, las intuiciones. Sobre la materia se edifican la máquina racional, el aparato del lenguaje lógico, el artificio del arte. Esta contradicción mil veces ilustre, motivo de inquietud para tantos, la hace suya Bécquer con todo su ser (Jorge Guillén, «La poética de Bécquer», en *Revista Hispánica Moderna*, n° VIII, 1-2, enero-abril de 1942, pp. 7-8).

Otra vez, como en los años Treinta, asistimos al irresoluble dilema entre lo clásico y lo romántico. Un dilema que había sido polarizado entonces entre partidarios de la ‘pureza’ o de la ‘revolución’ —en términos de Cano Ballesta— y que determinará como veremos nuestro ámbito poético de los Cuarenta hasta mutar hacia la mitad del siglo entre una poesía del ‘conocimiento’ y una poesía concebida como ‘comunicación’. Lo interesante de este texto guilleniano de 1942 —epicentro cronológico de estas disputas— es su apuesta —a través de la lección de Bécquer— por la difícil y ‘quimérica’ —palabra tan cernudiana— conjunción de ambas: «¿Qué rumbo elige Bécquer? La Rima II propone una alianza: la quimérica y por eso más tentadora alianza de inspiración y razón» (p. 10).

El Bécquer de Jorge Guillén sigue los pasos del Bécquer de Alberti, Dámaso Alonso y Cernuda, a quienes cita en su artículo. De manera particular, al de este último. No en vano, Luis Cernuda, a quien hemos visto publicando en *Cruz y Raya* en mayo de 1935 su «Bécquer y el romanticismo español», continuará trabajando desde Bécquer como poeta y sobre Bécquer como crítico también después de la guerra. Así en trabajos del calado de «Bécquer y el poema en prosa español» (*Papeles de Son Armadans*, n° 48, marzo de 1960, pp. 233-245), diversas menciones en *Ocnos* o un capítulo propio dentro de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957). Más allá, como origen de su propio universo poético, como primer acercamiento a la palabra lírica a sus once años de edad, aparece en la primera edición de *Ocnos* (Madrid, Ínsula, 1948), en el texto significativamente titulado «El poeta».

Aún sería Albanio muy niño cuando leyó a Bécquer por vez primera. Eran unos volúmenes de encuadernación azul con arabescos de oro, y entre las hojas de color amarillento alguien guardó fotografías de catedrales viejas y arruinados castillos. Se los habían dejado a las hermanas de Albanio sus primas, porque en tales días se hablaba mucho y vago sobre Bécquer, al traer desde Madrid sus restos para darles sepultura pomposamente en la capilla de la Universidad (Luis Cernuda, *Ocnos*, Madrid, Ínsula, 1948, p. 37).

Paralelamente, como uno de los «Orígenes» de nuestra poesía española contemporánea, junto a Ramón de Campoamor y Rosalía de Castro, aparece aquel mismo Bécquer en *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957), con un capítulo propio que ya había adelantado en el suplemento cultural *México en la Cultura* (n° 268, 09/05/1954, p. 3), del diario *Novedades*. Expone aquí también Cernuda —en sintonía con sus compañeros de promoción— un Bécquer que

es equilibrio entre inspiración y reflexión, entre impulso y medida, entre lo físico y lo metafísico, entre la intimidad y la Historia, entre lo clásico y lo romántico.

La rima III es un díptico que presenta los dos elementos de la poesía según Bécquer: la inspiración (que nosotros llamaríamos imaginación) y la razón (que llamaríamos lógica poética); el genio, con su poder, es quien puede reunir esos dos elementos antagónicos, conciliándolos. (...)

En la rima V, en cambio, la poesía se nos revela como latente en todo, en la naturaleza física y en la metafísica, y sólo ella puede reunir a ambas, siendo el puente que las junta sobre el abismo, la escala que va del cielo a la tierra, que liga, forma e idea (Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 48-49).

Es por ello, por su capacidad para convocar y conciliar todos estos extremos, por lo que Cernuda otorga a su paisano la «claridad y firmeza que sólo los clásicos tienen» (p. 53). Con semejantes trazas, Cernuda reserva para Bécquer —como ya hiciera Dámaso Alonso poco antes, según veremos— la condición inaugural de nuestra poesía contemporánea. Un título que solo se equipara con la condición inaugural que para nuestra poesía clásica ostenta —¡hete aquí de nuevo!— Garcilaso de la Vega.

En efecto, Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición, que lega a sus descendientes. Y si de Garcilaso se nutrieron dos siglos de poesía española, estando su sombra detrás de cualquiera de nuestros poetas de los siglos XVI y XVII, lo mismo se puede decir de Bécquer con respecto a su tiempo. Él es quien dota a la poesía moderna española de una tradición nueva, y el eco de ella se encuentra en nuestros contemporáneos mejores (Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 54).

Por su parte, y de manera muy semejante a Cernuda, otro crítico del Veintisiete de primera línea como Dámaso Alonso venía reservando por aquellas mismas fechas atentas observaciones sobre Gustavo Adolfo Bécquer desde sus *Ensayos sobre poesía española* (Madrid, Revista de Occidente, 1944)²⁴⁵. Fue este el primer gran volumen recopilatorio de algunos de los trabajos de crítica y estilística de Dámaso Alonso, con buena parte de sus trabajos sobre Góngora y otros poetas clásicos como Quevedo, fray Luis, Luis Carrillo o el poema de Mío Cid. En el apartado de lo que después agrupará como ‘contemporáneos’ aparecen estudios sobre «Federico García Lorca y la expresión de lo español» (pp. 341-350), un extenso estudio sobre la poesía de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego o dos textos de rabiosa actualidad: un «Elogio

²⁴⁵ Citamos desde la edición original, consultada en el ejemplar personal de Alonso Zamora Vicente con dedicatoria autógrafa del propio Dámaso Alonso. Ejemplar conservado en la Biblioteca Zamora Vicente de Cáceres.

del endecasílabo» dedicado a José García Nieto (pp. 145-150) y una breve conferencia sobre la «Permanencia del soneto» al hilo de Vicente Gaos (pp. 395-401). Y entre estos contemporáneos, no faltó, como decimos, un extenso ensayo sobre la «Originalidad de Bécquer» (pp. 261-304). Defiende allí Dámaso la poesía como un misterio, pero cuyos ingredientes se pueden al menos ‘aislar’: pensamiento, ritmo e imagen. Como síntesis de todo ello, efectivamente, entiende la poesía de Bécquer Dámaso Alonso. Un análisis que arranca, por cierto, con la cita de un soneto garcilasiano —aquel de «En tanto que de rosa y azucena...» (p. 262)— y concluye por definir a Bécquer como «el más fino lírico español del siglo último» (p. 263) antes de comentar algunas de las fuentes y precedentes de la lírica becqueriana. Un repaso, a su vez, en el que Alonso trata de compatibilizar el concepto ‘clásico’ de la *imitatio* con el prurito ‘romántico’ de la originalidad.²⁴⁶ De nuevo, al cabo, lo clásico y lo romántico como suma de un mismo misterio. Unos años después, como sabemos, Dámaso Alonso repartirá los trabajos publicados en *Ensayos sobre literatura española*, junto a otros nuevos, en sendos volúmenes dedicados a autores clásicos y contemporáneos: su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos, 1950) y sus *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952), respectivamente. Abriendo el primero de ellos, el propio Garcilaso de la Vega como objeto perfecto para sus enseñanzas estilísticas.²⁴⁷ Abriendo el segundo de ellos, aquella «Originalidad de Bécquer». Una elección tan trascendental como aquella de elegir al poeta sevillano como portón de entrada a nuestra contemporaneidad lírica requería, o así lo consideró el propio Dámaso, de su justificación. Por ello, añadió al nuevo volumen unas palabras de explicación a la manera de «Prólogo»:

—¿Bécquer, poeta contemporáneo?

—Bécquer es el punto de arranque de toda la poesía contemporánea española. Cualquier poeta de hoy se siente mucho más cerca de Bécquer (y, en parte, de Rosalía de Castro) que de Zorrilla, de Núñez de Arce o de Rubén Darío.

—¿Más que de Rubén Darío?

—Los poetas de hacia 1900 tienen una gran deuda con Rubén Darío y con el «modernismo» en general. (...) Pero lo que salvó a la generación de nuestros mayores (Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez) fue el haber comprendido que ellos, si querían «ser», tenían que alejarse de Rubén

²⁴⁶ «Bécquer tuvo, pues, como casi todo poeta, fuentes literarias de inspiración: la ya vaga, ya concreta de Heine; las muy directas de Byron y del *arpa*; la cercanísima de José María Larrea (...). Pero, como en todos los grandes creadores, la materia recibida llega a él sólo para ser trasfundida de manera prodigiosa. Lo añadido por Bécquer es siempre infinitamente más que lo que tomó» (p. 299).

²⁴⁷ Expuesta la teoría en sus primeras páginas, Alonso pone en práctica su análisis estilístico en la extensa sección «Garcilaso y los límites de la estilística», con subepígrafes tan elocuentes como «El orden de las palabras y su función evocadora», «¿Por qué Garcilaso usa aquí hipébaton?» (p. 53), «Encabalgamiento suave, encabalgamiento abrupto» (p. 69) o el sugerente, en relación con lo que dirá de Bécquer, «Imitación y originalidad en el Renacimiento» (p. 64).

Darío. Se fueron desnudando, unos más rápidamente que otros, de las sonoridades exteriores, de los halagos del color, etc., para buscar músicas y matices casi sólo alma. Bien evidente es esto en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y tanto como se alejaban de Rubén Darío se aproximaban a la esfera del arte de Bécquer. Por eso es Bécquer —espiritualmente— un contemporáneo nuestro, y por eso su nombre abre este libro y, en cierto modo, también lo cierra (Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 7).

La proyección de Bécquer, como la Garcilaso, mantuvo así durante la década de los Cuarenta y hasta el Mediosiglo toda la fuerza con que arrancó durante la década de los Treinta. Una muestra de ello representa la interesante encuesta realizada en esos años por *La Estafeta Literaria* (nº 5, 15/05/1944, p. 9), entre cuyas respuestas encontramos, entre otros, a la plana mayor del ‘grupo *Escorial*’: Luis Rosales, José María Alfaro, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero. Sus posiciones, menos calculadas como grupo ante la figura de Bécquer que ante Garcilaso de la Vega por aquellas fechas, oscilan desde el conciso tributo de Rosales ante un poeta moderno —«Bécquer es un poeta elemental y anímico. Afortunadamente no es perfecto. Afortunadamente no es un poeta de su tiempo, ni de tiempo alguno. (...) Y nada más, puesto que no es preciso ni interesante indicar que es el primer poeta de nuestro siglo»— a quienes perpetúan aún su perfil ‘vaporoso’ de romanticismo ‘declinante’, como José María Alfaro —«Fue Bécquer un verdadero pájaro cantor, que entonó los suaves trinos del declinante, vago y menudo romanticismo (...). Quizá por esto —por esa difícil delicadeza del que teme romper su alma como una rosa, un cristal o un suspiro—, su poesía se hizo tenue, traslúcida y vaporosa»—. Concede sin embargo Alfaro que «es la de Gustavo Adolfo Bécquer la única poesía insinuada, en la que las fronteras de la creación no establecen rígidas aduanas a la lírica. Y acaso en esto resida gran parte de la cualidad creadora de la poesía moderna». Mas explícito y entusiasta fue Dionisio Ridruejo, para quien «Bécquer es uno de los pocos líricos verdaderos de la poesía española, uno de sus genios más puros, el más grande del XIX y el primero de los “modernos”». Pero si hubo dos respuestas realmente trascendentes, en línea con lo que venimos denominando nuestro ‘Treintayséis literario’, y con sus respectivas poéticas personales, fueron las de Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero. En el primer caso, no es difícil entrever ese ideal de «humanismo trascendente» desde el que el propio Vivanco escribía.

La poesía de Bécquer, la más intensamente desnuda y desamparada en castellano, nos enseña, sin embargo, con mayor claridad tal vez que ninguna otra, que al poeta no le basta la sinceridad humana inicial, sino que tiene que llegar a la verdad poética final. (...) Así, entre la sinceridad del poeta y la verdad de la poesía, está como vínculo de pertenencia del uno a la otra, esa

memoria viva. Y es la memoria viva que logra que la sincsidad permanezca activamente dentro de la verdad que la defiende y la salva. Ninguna prueba más sencilla y evidente de todo esto que la poesía, clásica al par que romántica, de nuestro popularísimo al par que minoritario Gustavo Adolfo Bécquer (Luis Felipe Vivanco, «Muchos votos para el acordeón tocado por un ángel», en *La Estafeta Literaria*, nº 5, 15 de mayo de 1944, p. 9).

Por su parte, Leopoldo Panero hace lo propio proyectando sobre la obra y la persona de Bécquer su personal poética de asombro ante lo cotidiano, de canto a lo íntimo como medida de lo universal.

El hombre vive inmerso en la costumbre de la realidad más que en su asombrada y cotidiana revelación. Sostener una relación viva y constante, más aún, fatal, con el misterio que nos desampara y nos circunda; creer con naturalidad en las cosas, en el prodigio de todo y de cada día, habitar sin esfuerzo en esa región iluminada y vehemente que suele llamarse poesía es privilegio de la sencillez y de la grandeza del espíritu. La personalidad de Bécquer me produce exactamente ese efecto. Su vida entera alienta detrás de cada palabra; su intimidad se universaliza insistentemente desde la más recóndita alegría. La poesía becqueriana, como ha sido llamada, vital más que estilísticamente, de tan pura interioridad humana, requiere una expresión anímica y misteriosamente clara, directa y enteriza (Leopoldo Panero, «Muchos votos para el acordeón tocado por un ángel», en *La Estafeta Literaria*, nº 5, 15 de mayo de 1944, p. 9).

Que el poso de aquellas conmemoraciones becquerianas de 1936 seguía muy vivo en la década siguiente lo evidencian, asimismo, testimonios como el relato metapoético «La última hora de Bécquer» publicado por Ildefonso-Manuel Gil en el suplemento literario del Instituto de Estudios Riojanos *Codal* (nº 2, abril-junio de 1949, pp. 11-14) o como el ensayo de Andrés Casasnovas *Breve pausa de romanticismo con Gustavo Adolfo* (Menorca, Colección Pauta, 1944). Se reunieron en este último las notas para la conferencia que Casasnovas ofreció en el Ateneo de Mahón en febrero de 1936 «con ocasión del primer centenario del nacimiento del Poeta de las Rimas» (p. 11). El volumen de 1944, de treinta y ocho páginas, recogía así las reflexiones de un Casasnovas que seguía de cerca los trabajos publicados en 1935 por Cernuda, Alonso, Jarnés y Joaquín Casaldueiro y que enunciaba nuevamente 'lo romántico' como la suma de lo inefable —el «misterio»— y la disciplina de la forma, todo ello en una actitud vital y eterna —«el romanticismo posee muchas y graves razones para ser considerado como un hecho eterno» (p. 16)— más allá de etapas históricas.

El hecho de que el romanticismo aspirara a lo ignorado y al misterio, es la mejor prueba de la existencia de ese misterio. El hombre, cualquier hombre,

sabe de él, se siente rodeado por él, hasta en ocasiones se restriega los ojos o extiende los brazos palpando sombras. (...)

Pero llega el poeta y tiende el cable de su sensibilidad, y une la palabra a la idea, y realiza el milagro de ahuyentar con voces de luz, con formas, el caos nebuloso de los sentimientos. (...)

Vuelven los románticos por los fueros de nuestra poesía clásica. Empieza la regresión a los siglos pasados, y con ella torna el romance tan genuino y tan popular al propio tiempo. Toda la pompa empalagosa sucumbe a la sencillez más refinada, escueta y sutil (Andrés Casasnovas, *Breve pausa de romanticismo con Gustavo Adolfo*, Menorca, Colección Pauta, 1944, pp. 15-17).

De nuevo pues, la suma de la forma ‘clásica’ –definida por su ‘sencillez’, no por su solemnidad– y el ímpetu exploratorio del ‘romántico’. Y de nuevo, por supuesto, la figura de Bécquer como «cifra y cima» de este romanticismo de lo inefable domado.

La trascendencia de todas estas lecturas arrojadas después de 1936 sobre los dos referentes del ‘Treintayséis literario’, Garcilaso de la Vega y Gustavo Adolfo Bécquer, revelan así a un tiempo la necesidad común de ‘aproximar’ sus respectivos legados literarios –tan imbricados entre sí desde 1930– a cada enfoque y cada autor analizados. En un mismo nivel de ‘apropiación’ de sus figuras debemos encuadrar, por lo tanto, la aproximación a Garcilaso de la ‘Juventud Creadora’ como de Luis Cernuda, José Herrera Petere, Gregorio Marañón o Azorín. Aproximaciones a sus respectivas poéticas que, a la postre, convergían –sobre ello trataremos en los siguientes capítulos de nuestro trabajo– en un mismo constructo teórico: la síntesis entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’. Tal representaban, al cabo, los magisterios vitales y literarios del toledano y el sevillano para casi todos nuestros poetas durante la posguerra.

II.2.4. Un modelo híbrido: las generaciones de posguerra

Hemos observado por extenso el enorme influjo que el método generacional tuvo, primero en la génesis y después en la exégesis, sobre nuestra poesía de posguerra. Un método generacional que hemos visto cristalizar –para el periodo que nos ocupa– en torno a una ‘Generación del 36’. Un Treintayséis generacional que, según cada crítico, ha podido amparar a casi todos los poetas del exilio, tuviesen la edad que tuviesen –Homero Serís–; o bien reducirse a una adánica y novísima juventud de poetas surgidos al calor del nuevo régimen franquista –Pedro de

Lorenzo—; todo ello sin olvidar la opción que acabaría por ser triunfante de señalar a aquellos poetas que lograron lanzar sus primeros hallazgos líricos en la inmediata preguerra pero que tendrían en la ulterior posguerra, sin embargo, su momento de esplendor y madurez —Ricardo Gullón, Guillermo de Torre o Dionisio Ridruejo—. Triunfante esta variante que, como venimos adelantando, incide —al contrario que Serís o De Lorenzo— en el sino de continuidad entre la preguerra y la posguerra, ¿qué hacer con aquellos poetas que no habían logrado todavía publicar poemario propio antes del estallido de la guerra? Poetas tan diversos y trascendentales en el ámbito poético español abierto en 1939 como Rafael Morales, Blas de Otero, José García Nieto o Miguel Labordeta —por citar ejemplos diversos— encontraban difícil acomodo en el exigente marbete generacional de un Treintayséis que requería tener un pie en la preguerra y otro en la posguerra. Su irrupción, recepción y coexistencia con los poetas del Treintayséis —rigurosamente coetáneos por edad de nacimiento— tuvo frente a estos, desde el comienzo, una lectura posbélica de la que todavía no han sido liberados por la crítica. Ser o no ser novel a la fecha de 1940 ha categorizado así a unos y otros, partiendo en dos generaciones —la ‘generación del 36’ frente a la ‘generación de la posguerra’; o, acudiendo a otras formulaciones, la ‘generación de la República o de la guerra’ frente a una ‘primera generación de la posguerra’— lo que por biología y biografía habría de ser una. Pronto se construyó, así, un modelo en realidad ajeno al rigor del método generacional —que algunos críticos justificaron mediante el matiz que media entre unas ‘generaciones’ de quince años y unas ‘promociones’ de cinco o diez— y que, no obstante, toma de este su marco de definición. Una suerte de conciliación entre la construcción de una literatura ‘de posguerra’, según hemos estado observando, y la estratificación generacional entonces vigente.

Lo interesante, sin embargo, es que en la definición de esta serie de ‘generaciones’ o ‘promociones de posguerra’ prevalece —según creemos entender— la consideración posbélica sobre el estricto método generacional. Es por ello que hablamos de este como ‘un modelo híbrido’. Es decir, consideramos que con el marbete ‘generaciones de posguerra’ se procura agrupar y organizar aquellas voces poéticas ‘surgidas’ estrictamente después del desenlace de la guerra, entendidas en su supuesta ‘novedad’ como la referencia óptima para comprender, antologar o analizar una poesía que sería auténtica y genuinamente ‘de posguerra’. Se excluye con ello de tal rango, generalmente, al exilio; también a esa ‘segunda generación’ del exilio, claro correlato de estas otras ‘generaciones de posguerra’. Pero ante todo se excluye, con ello, a aquellos autores que pese a la coincidencia biológica y coetaneidad cronológica —insistimos— lograron ver sus versos en primera línea de parnaso poco antes de que comenzara la guerra. Quedan así los poetas de «la generación de 1936» —entre quienes aplican este esquema— claramente distinguidos

de los poetas de «la primera generación de posguerra».²⁴⁸ Casi siempre, bien es cierto, se subraya su íntima trabazón —mucho más íntima, se suele decir, que con los del Veintisiete— entre los unos y los otros; de suerte que no es difícil encontrarse un Treintayséis entendido como «precedente» (Fortuño Llorens, 2008: 34) de las promociones venideras. Ciertamente, el hecho de haber participado activamente o no en el panorama poético de la Segunda República marcará a fuego las distancias entre los jóvenes poetas de los Cuarenta, a pesar de haber nacido el mismo año o, incluso, ser alguno mayor que otro. Basta tomar cualquier panorámica de la época para comprobarlo. Y pese a que, ya en los Cuarenta, las relaciones de Morales, Bousño o García Nieto —por ejemplo— con Alexandre, Alonso y Diego serán profundas y cotidianas, nadie perdía de vista que Rosales, los Panero, Serrano Plaja, Vivanco o Miguel Hernández no solo se habían codeado estrechamente con García Lorca, Cernuda, Bergamín, Vallejo, Neruda o Altolaguirre, sino que a lo largo de los Treinta habían compartido colecciones editoriales tan capitales como Héroe y concurrido en revistas tan emblemáticas como *Caballo verde para la poesía*, *Revista de Occidente* o *Cruz y Raya*.

Precisamente uno de aquellos precoces colaboradores de la revista que Bergamín dirigiera hasta julio de 1936, Gonzalo Torrente Ballester, marcará una de las primeras formulaciones académicas de esta distinción, de límites a veces ambiguos, entre una ‘generación del 36’ y las subsiguientes ‘generaciones de posguerra’. Así sucedió en su *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1956), en cuyo relato dedica dos secciones bien diferenciadas para la «Promoción de la República» (pp. 415-438) y las —enunciadas así en plural— «Promociones de la postguerra» (pp. 439-483), respectivamente. Así, en lo que a los poetas se refiere, Torrente incluye en la primera categoría los nombres de Luis Rosales, Leopoldo Panero, Juan Panero, Luis Felipe Vivanco, Miguel Hernández, Dionisio Ridruejo, Germán Bleiberg, Victoriano Crémer y Gabriel Celaya.²⁴⁹ De las segundas destaca «doce poetas representativos»: José Luis Cano, José García Nieto, Alfonso de la Torre, Aurelio Valls, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, Rafael Morales, Blas de Otero, José Hierro, Carlos Bousño, Eugenio de Nora y José María Valverde. Parece pues que el criterio es claro: que la fecha del primer poemario o de las primeras colaboraciones realmente relevantes en revistas —Leopoldo Panero, por ejemplo— se diera antes o después de la guerra. En todo caso, cabe reconocer ya

²⁴⁸ La distinción entre unos y otros es generalmente explícita: «La generación de 1936, que antecede a la primera generación poética de posguerra, está formada por los poetas que publican sus libros alrededor de la guerra civil y del centenario de la muerte de Garcilaso» (Fortuño Llorens, 2008: 34).

²⁴⁹ En esta promoción menciona también, más sucintamente, los nombres de José María Souvirón, José María Alfaro, Alfredo Marquerie, Bartolomé Mostaza, José Antonio Muñoz Rojas, Manuel Díez Crespo, Federico Muelas, Alfonso Moreno y Fernando Gutiérrez (Torrente Ballester, 1956: 423-426).

que para Torrente Ballester tal esquema bipartito no era sinónimo de ruptura, sino de ilación. Un encadenamiento en el que precisamente el Treintayséis literario juega el crucial papel de eslabón de unión entre el ámbito poético anterior y posterior a la guerra.

La Guerra no rompió la continuidad de la Poesía: hay un hilo, nada tenue, que relaciona a los maestros anteriores con los poetas de la postguerra; hay una persistencia de estilos y temas, luego liquidada por normal evolución; hay una maestría formal que se transmite. Recordemos que la última gran transformación de la lírica, operada por Rosales, Panero, Vivanco, Bleiberg, Hernández, no obedeció a incitación alienígena, sino que surgió del seno mismo de la poesía inmediatamente anterior, así como de la frecuentación de los clásicos españoles. Es esta escuela, precisamente, la que está en vigor en 1939. Desde esta fecha, hasta 1945, domina el formalismo, más o menos neoclasicista, en los poetas jóvenes. Son los tiempos de la revista *Garcilaso*. Sonetos, décimas, tercetos tan impecables como impersonales brotan cada semana en las páginas de las revistas. Los poetas son incontables (...).

No fueron, sin embargo, años inútiles. El ámbito de lectores de poesía se extendió incalculablemente; los más difíciles poetas del período anterior fueron entendidos, gustados y popularizados (...). Ni Lorca, ni Alberti, ni ninguno de sus compañeros de promoción hubieran soñado jamás con tal número de devotos. Revistas de poesía surgen en toda España (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, pp. 472-473).

Para Torrente si hay un punto de inflexión, en cambio, no es el año de 1939, sino que se produce hacia mediados de la década de los Cuarenta. Una opinión que ya hemos visto repetida a menudo. Así lo vimos en García de la Concha o Mainer, por citar dos ejemplos influyentes.

El cambio de orientación acontece —como en otros géneros— hacia 1945. Del período anterior quedan muy pocos nombres. Los nuevos traen otra manera de sentir la poesía, otros sentimientos, otros temas, otras preferencias formales. Una doble corriente coincide, a veces, en el mismo poeta: la *existencialista* y la *social*. Renace la vieja preocupación quevedesca por la muerte, y el poeta se estremece ante la suerte del miserable. Con ellas, persisten los temas religiosos y nacionales. Que todo esto obedezca a sentimientos auténticos o a sugerencias de la moda, es de difícil discernimiento (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 473).

Señala así el novelista gallego una transición estética y moral producida «hacia 1945» que conduciría hacia una primera ‘promoción de postguerra’ marcada por un signo, a su juicio, más existencial y social que la anterior. Y decimos primera porque

en ese momento —recordemos, 1956— la distingue de una ‘segunda’. Si a la primera parecen pertenecer Cano, García Nieto o Alfonso de la Torre, en la segunda señala a los tres más jóvenes: Bousoño, De Nora y Valverde.

Un segundo cambio puede situarse hacia 1950; una nueva promoción surge, en la que predominan universitarios, en la que repite (Bousoño, Nora, Valverde) el tipo del poeta profesor. (...) Bousoño, y otros más de su edad, no comparten la creencia de que la poesía tenga una utilidad inmediata, una finalidad redentora o agitadora. Para este nuevo modo de ver la poesía, los Crémer, los Celaya quedan anticuados (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 474).

Más allá de lo aventurado de esta última afirmación, la formulación en plural de estas promociones o generaciones ‘de posguerra’ recogía a su vez un sentimiento que había sido frecuentemente repetido en los foros poéticos de la posguerra: el desbordamiento —por aceleración— del patrón generacional orteguiano en favor de unas ‘promociones’ cada vez más presurosas, «concediendo a cada generación apenas unos años de respiro y pidiendo sitio urgente para la otra y para la de más allá que ya apunta en el horizonte», en palabras de Gerardo Diego (*Arbor*, nº 24, noviembre-diciembre de 1947).

En este sentido, el esquema de una ‘primera’ y ‘segunda’ generación de posguerra canonizado por Torrente Ballester tendrá, desde entonces, un amplio eco. También la distinción de partida entre aquellos poetas que publicaron sus primeras obras antes o después de la guerra. En 1974, por ejemplo, Concha Zardoya agrupó diversos trabajos sobre Antonio Oliver, Miguel Hernández, Carmen Conde, Gabriel Celaya, Enrique Azcoaga, Ricardo Molina o Manuel Arce bajo el rótulo común pero plural de «Generaciones del 36 y de la postguerra», en el cuarto tomo de *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos* (Madrid, Gredos, 1974). La misma operación realiza, en el mismo año, José Luis Cano en el volumen de artículos reunidos titulado *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra* (Madrid, Guadarrama, 1974), en el que agrupa trabajos dedicados «a poetas de dos generaciones de la posguerra», encontrándose dichas promociones bien diferenciadas del Veintisiete y el Treintayséis. En su caso, Cano sí justifica en una «Nota preliminar» tal discriminación. En ella se tiene en cuenta que, al enfocar el volumen en los poetas que ‘irrupen’, no se da «un panorama completo de la poesía española de posguerra» sino tan solo, y pretendidamente, de aquellos autores surgidos en ella.

He reunido en este libro una serie de artículos en torno a poetas de dos generaciones de la posguerra española que han atraído especialmente mi atención crítica: la que pudiéramos llamar primera generación de posguerra, cuyos poetas se dan a conocer en los años cuarenta, ya terminada la guerra

civil, y la llamada por los críticos «generación de los años cincuenta» o, más brevemente, «generación del 50» (...).

No se trata, pues, en las páginas que siguen, de dar un panorama completo de la poesía española de posguerra, ya que quedan fuera no sólo poetas importantes de esas dos generaciones aludidas (...) sino también los grandes poetas del 27 —a los que he consagrado otro libro en esta misma colección— y asimismo los de la generación de 1936 o de la guerra civil, generación importante que merecería por sí sola un estudio independiente (José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 5-6).

Para que Cano y Zardoya asumieran este plural aplicado a las ‘promociones de posguerra’ se había hecho necesaria, lógicamente, la canonización de, al menos, una generación o promoción posterior a la ‘primera’. Su distinción —o su inclusión en una sola—, como era de esperar, no estuvo sin embargo exenta de polémicas. Así, por ejemplo, los reparos de Rafael Morales a la publicación de la antología de Luis Jiménez Martos titulada sencillamente *Nuevos poetas españoles* (Madrid, Ágora, 1961), primera tentativa canónica sobre la nueva hornada. En ella Jiménez Martos —el mismo antólogo, recordemos, que en 1972 ofrecerá la primera recopilación específica de la ‘Generación de 1936’— proclama el hallazgo de los «signos de una nueva promoción», partiendo para ello exactamente desde el mismo criterio desde el que se había construido la ‘primera’ promoción de posguerra solo que aplicándolo sobre la década siguiente: haber publicado el primer libro de poemas entre 1950 y 1960.²⁵⁰ Si bien declara no atreverse a bautizar bajo marbete alguno aquella «nueva promoción», no duda en aventurar la constación de su inconfundible existencia. Sin embargo, Rafael Morales juzga en aquel momento —1961— como un error terminológico la distinción de una nueva «promoción» distinta a la suya, prefiriendo hablar —si acaso— de una «segunda oleada de posguerra» (*La Estafeta Literaria*, n° 229, 15/11/1961).²⁵¹ Muy interesante, al hilo de todas nuestras reflexiones sobre la hibridación del método generacional con la categoría ‘de posguerra’, será la respuesta del propio Jiménez Martos a estas apostillas del poeta talaverano, publicada a la sazón en el número siguiente de *La Estafeta Literaria*:

Te juro, querido Rafael, que mi propósito en NUEVOS POETAS ESPAÑOLES no guarda relación alguna con el carnet nacional de identidad.

²⁵⁰ Los poetas seleccionados en 1961 por Jiménez Martos fueron Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos, Manuel Mantero, Julio Mariscal, Pilar Paz Pasamar, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente.

²⁵¹ «Lo que caracteriza a los poetas iniciales de la posguerra —tan dispares entre sí, a lo menos los más representativos— es su afán de valoración del sentimiento, de rehumanización de la poesía, línea que se continúa en los que han venido después con su personalidad más o menos individualizada y con valiosas muestras de su talento poético, pero no con características comunes que los agrupen» (Rafael Morales, en *La Estafeta Literaria*, n° 229, 15/11/1961).

Todos, absolutamente todos los poetas que figuran en mi antología, han iniciado su obra entre 1950 y 1960. Si hubiera que tomar en cuenta la edad, Fernando Villalón no podría ser considerado entre los poetas de 1927 y por el mismo motivo, y además el de haber publicado dos libros antes de 1936, Gabriel Celaya pertenecería a la generación anterior. Una generación, por cierto, con sólo cuatro años de vigencia, según se desprende de los hechos, porque en 1940 aparece otra donde los poetas de 1936 están ausentes, a pesar de su condición de precursores. Un poco raro todo esto, ¿verdad que sí? (Luis Jiménez Martos, en *La Estafeta Literaria*, nº 230, 1 de diciembre de 1961).

La crítica perpetuaba de nuevo, y a lo largo de todo el siglo, sus vacilaciones en torno al solapamiento de sus ‘promociones’. Así entre el Treintayséis y la ‘primera’ promoción de la posguerra como esta con la siguiente, sea cual fuere. Tampoco esta —llámase segunda promoción de posguerra o generación de los Cincuenta— será a su vez fácil de delimitar frente a la ‘siguiente’. Recordemos, por citar solo un ejemplo ilustrativo, cómo en 1971 Florencio Martínez Ruiz propone en su antología de *La nueva poesía española* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1971) una «segunda generación de posguerra 1955-1970» con Ángel González, Carlos Barral, Valente, Gil de Biedma, Brines, Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer y Guillermo Carnero. En todo caso, y sin extendernos mucho más en ello, la construcción de esta una ‘segunda’ promoción —como de otra siguiente— ha obedecido a dos razones fundamentales: en su presente, a la necesidad propia y ajena de distinguir a la nueva hornada de poetas ‘jóvenes’ frente a quienes dejaban de serlo; en las décadas posteriores, a la necesidad de parcelar metodológicamente los cuarenta años de literatura escrita bajo el franquismo en un esquema que la tradición histográfica tiende a hacer tripartito, como ya hemos comprobado.

Ciñámonos, sin embargo, a lo que afecta a nuestra ya de por sí complicada y debatida década de los Cuarenta. En 1978 firma Guillermo Carnero su «Poesía de posguerra en lengua castellana» para la estatal *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (nº 2, agosto-septiembre de 1978, pp. 77-89). Es este uno de los más coherentes y compactos panoramas de la poesía española desde el final de la Guerra Civil a su presente. Parte Carnero en 1978 desde una profunda conciencia crítica e histórica, cuestionando de entrada la validez del propio modelo generacional —cuestionamiento tan en boga por esos años, como veremos— y su aplicación, en este caso, a la categoría ‘de posguerra’.

En cuanto a la sistematización de la poesía de posguerra, quien se haya asomado a la literatura que sobre ella existe habrá comprobado la existencia de un auténtico marasmo metodológico. Porque los poetas siguen vivos y sus constantes publicaciones van anulando periódicamente las etiquetas clasificatorias que sobre ellos se depositan. Y porque el tradicional método de las generaciones revela claramente su inoperancia al intentárselo aplicar a la

poesía de posguerra. Unos pocos ejemplos lo demostrarán. Dámaso Alonso, clasificado oficialmente en la Generación del 27, animador por su erudición y sensibilidad de la sabiduría poética del grupo, no tiene en su seno un primordial papel de poeta, mientras sí, y muy relevante, dentro de la primera promoción de posguerra (Guillermo Carnero, «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n° 2, agosto-septiembre de 1978, p. 77).

Así, partiendo de este distanciamiento del patrón generacional, constatando sus desajustes ante ‘promociones’ tan próximas —en varios sentidos— como la del Veintisiete, la del Treintayséis y la —o incluso las— de la Posguerra, Carnero pone en comprometida tela de juicio aquellos marbetes generaciones aparentemente ‘inevitables’.

Está claro que notables diferencias expresivas separan a los poetas del 27 de los de la llamada “generación del 36”, y sin embargo algunos de éstos tienen sólo unos años menos que Cernuda, como Pedro García Cabrera o Juan Gil Albert. No digamos lo vacío de sentido que es el mismo concepto de “generación del 36” si, por razones cronológicas, ha de englobar a poetas tan irreconciliables como Miguel Hernández y José García Nieto.

Por otra parte, hay que sutillar mucho la cronología para distinguir en función de ella a los del 36 de la “primera promoción de posguerra”, cuando la práctica literaria los distingue en términos generales. O tampoco: porque si es lícito señalar diferencias entre “Juventud creadora” y Blas de Otero, un poeta de la promoción de Blas como Carlos Bousoño colaboró sin problemas en *Escorial* y *Garcilaso* (Guillermo Carnero, «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n° 2, agosto-septiembre de 1978, p. 77).

Por ello, Carnero opta en su panorámica de 1978 por incidir, ante todo, en la categoría ‘de posguerra’, renunciando a su hibridación con el método generacional. Asume con ello su repaso de la poesía escrita bajo el franquismo una perspectiva —una encomiable perspectiva— intergeneracional.

Esto parece lo más juicioso, prescindir de la obsesión generacional e intentar compartimentar la poesía de posguerra según un criterio que atienda más que al factor cronológico, a la práctica literaria, a los temas recurrentes, al uso del lenguaje y a la actitud de los poetas ante su propio oficio (Guillermo Carnero, «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n° 2, agosto-septiembre de 1978, p. 77).

En consecuencia, Carnero cuestiona directamente el tajo abierto entre los poetas vinculados al Treintayséis —a los que se les imputaría, por contraste, veleidades deshumanizadoras y esteticistas— y los ligados adánicamente a una ‘primera’ promoción de posguerra entendida bajo signo ‘opuesto’.

Parece fuera de duda la invalidez del simplista esquema que rotularía a la generación del 36 como propugnadora de una poesía deshumanizada, a la que reaccionaría a mediados de la década de los 40 la llamada “primera promoción de posguerra”, es decir, poetas como Blas de Otero, Gaos, Rafael Morales, Bousoño y los espadañistas. A lo sumo, el rótulo que permite una dialéctica en dos tiempos se podría aplicar a “Juventud creadora” estrictamente, ni siquiera a *Garcilaso*, ya que en la revista encontramos, junto a la búsqueda de la perfección formal que la crítica viene llamando “neoclásica”, poesía amorosa intimista, poesía existencialista religiosa y poesía sobre el tema de España. Por su parte, el grupo de Rosales evoluciona igualmente hacia la interiorización y el intimismo en la década de los 40 (Guillermo Carnero, «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 2, agosto-septiembre de 1978, p. 81).

Con todo, si ha habido un crítico que haya reflexionado en profundidad en torno a la construcción de una poética eminentemente ‘de posguerra’, y que la haya defendido hasta sus últimas consecuencias, ese ha sido Manuel Mantero, autor de la extensa monografía titulada *Poetas españoles de posguerra* (Madrid, Espasa-Calpe, 1986). Recordemos, en este punto, que la suya pasaba por ser una de las identificaciones más claras entre ‘posguerra’ y ‘franquismo’ en lo que nuestra literatura se refiere.

El término posguerra se sigue utilizando por algunos como sinónimo de «lo que sucede a la guerra civil», con lo que podemos tener posguerra hasta dentro de cien años, si no hay más guerras. Para mí el asunto está claro: la posguerra se identifica con la época del general Franco, muerto en noviembre de 1975. Con Franco desaparecido, también desaparece la etiqueta. Una larga era de la historia de España quedó marcada por el sistema político; la poesía sintió ese influjo y tuvo que contar con él para expresarse, fuera de forma consciente o inconsciente. Poetas de posguerra, pues, serán aquellos que se revelaron entre los años 1939 y 1975. En algún caso, el poeta comenzó a publicar antes de 1939, pero a tales poetas se les debe considerar como de posguerra; es decir, haber llegado a la consecución de una poesía claramente reconocible (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 17).

Partiendo de ello, el crítico sevillano se ocupa y preocupa por combinar sus conclusiones cronológicas con «el planteamiento generacional» y «las promociones» (Mantero, 1986: 23-38). Parte para ello de Ortega, Marías, Bousoño y, sobre todo, Petersen.

Porque Petersen es nombre de *garantía* cuando se habla de generaciones poéticas, creo muy conveniente examinar la posible existencia de generaciones poéticas en la posguerra. ¿Es lícito dar ese nombre, «generaciones», a los movimientos poéticos aparecidos tras la guerra civil?

Cumplen los requisitos establecidos por Petersen? El tema me parece importante, a ver si de una vez se desbroza el confusionismo vigente. (...)

Veamos, en primer lugar, si existe *una sola generación* de posguerra, teniendo en cuenta los factores de Petersen.

Fecha de nacimiento. Los poetas que se revelan a lo largo de toda la posguerra, de ninguna manera coinciden en la edad. José García Nieto nace en 1914, Carlos Sahagún en 1938, Jaime Siles en 1951.

Elementos formativos. Al no nacer en los mismos años más o menos, es muy difícil esa homogeneidad de formación. Aunque la dictadura homogeneizó bastante, hay evolución.

Comunidad personal. Entre algunos poetas hay relaciones personales. Pero entre 1939 y 1975 hay treinta y seis años, lo que hace especialmente difícil ese trato en *todo* el período.

Experiencias, acontecimiento de la generación. ¿Cuál? ¿La dictadura de Franco? Pero eso no es un acontecimiento, sino un transcurso de tiempo. ¿La guerra? Pero la guerra la viven unos, otros no, aunque gravite en muchos. (...)

El guía. No hay un jefe. Un maestro para muchos poetas de la época fue Aleixandre. Algunos erigieron como maestro a un gran poeta muerto, Antonio Machado. Los poetas de finales de la década 1960-1969 y los dados a conocer a comienzos de la siguiente década, prefieren a Luis Cernuda o algún poeta extranjero, como Cavafis.

Lenguaje de la generación. No hay coincidencia en el lenguaje a lo largo de la posguerra. (...) En cuanto a la conquista de un lenguaje y un estilo diferentes de los poetas del 36 o del 27 no hay sustancial ruptura en estos poetas, con toda su posible variedad respecto de los modos y metros anteriores, que pasan a través de la guerra incólumes. (...)

Anquilosamiento de la anterior generación. Si se estima a la del 36 por generación anterior, no hubo anquilosamiento. Hubo la guerra. Si la del 27 (comprendida en ella la del 36), lo que hubo fue también la guerra. Los poetas de posguerra (1939-1975) no atacaron a los del 27 o del 36; sólo en alguna época de la revista *España* se mostró falta de conformidad por Crémer y Nora. Los últimos poetas de posguerra quisieron, precisamente, enlazar con la época anterior (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 27-29).

Mantero establece así, en primer lugar, la existencia de ‘varias’ generaciones de posguerra al negar la posibilidad de ‘una sola’. El argumentario de Mantero revelaba así el carácter híbrido de su modelo. El escritor hispalense parte del marco historiográfico –la posguerra– para ‘insertar’ en él, *a posteriori*, el método generacional. Lo que Petersen, Ortega y sus discípulos pretendían era precisamente lo contrario: establecer el marco historiográfico después de que el método generacional hubiera arrojado sus conclusiones cronológicas. Su razonamiento en contra de una ‘única’ generación de posguerra supone, en realidad, la evidencia de que la fusión de ambas perspectivas –la generacional y la posbélica– no es

enteramente viable. Es más, en las diferencias apreciadas para las distintas fases —con tendencia, como siempre, al número tres— de toda esa literatura ‘de posguerra’, deja en pie —en este caso sin pretenderlo— notables dudas sobre la coherencia del propio concepto de ‘literatura de posguerra’ como corpus literario reconocible y distinguible entre 1939 y 1975. Con todo, sus conclusiones serán distintas de las nuestras. Lo que Mantero hace a continuación es someter de nuevo a la ‘prueba Petersen’ a las distintas generaciones —en plural— de esa posguerra. En cuanto al número de estas —¿dos o tres?—, la construcción de Mantero es, de nuevo, la más clara y arquetípica de este enfoque, al sugerir un esquema en tres tiempos y, sin embargo, dejar únicamente definidas como ‘de posguerra’, de manera tajante, las dos primeras.

Aunque en esta obra yo estudio a los poetas de los años cuarenta, deseo referirme (...) a los revelados durante los cincuenta o principios de la década siguiente, atendiendo a su posible inserción en el concepto generacional de Petersen. Pienso que es un oportuno complemento del período de posguerra y ofrece así una perspectiva global de éste. Los poetas que siguen a la promoción de los años cincuenta/sesenta son los que empiezan a publicar (algunos) en los años finales de la década 1960-1969 o en los inicios de la 1970-1979. En buena parte, caen de lleno fuera de la posguerra, cuyo término está marcado por la muerte de Franco en 1975 (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 32).

Ciertamente, quienes habían construido la historia de la poesía española escrita durante la dictadura franquista en base a unas ‘promociones de posguerra’ —y Manuel Mantero es quien más se ha preocupado y mejor se ha ocupado de definir las como tales— han dibujado con verdadera nitidez ‘dos’ generaciones de posguerra, quedando así los poetas revelados en el Tardofranquismo —‘novísimos’ y sus alternativas— alejados, pero no totalmente libres, del sello posbélico. En todo caso, el camino elegido por Manuel Mantero para ello no es tan directo como cabría esperar. Después de descartar por la ‘prueba Petersen’ la existencia de ‘una’ generación de posguerra, aplica los mismos estándares a las ‘dos’ generaciones reconocidas consensuadamente como ‘de posguerra’: la de los años Cuarenta y la que publica sus primeras obras pasado el ecuador del siglo. Sorprendentemente, tampoco así se satisfacen los criterios petersenianos para Mantero.

Veamos ahora si existe una *generación de la década de los años 40*.

Fecha de nacimiento. Varían las fechas, y a bastante distancia en casos. Ángela Figuera nace en 1902, Gabriel Celaya en 1911, Jose Luis Cano en 1912, Ramón de Garciasol en 1913, José García Nieto en 1914, Blas de Otero y Camilo José Cela en 1916, Ricardo Molina en 1917, José Luis Hidalgo y Rafael Morales en 1919, Rafael Montesinos en 1920, José Hierro en 1922, José María Valverde en 1926.

Elementos formativos. (...) Para no acumular ejemplos, basten las preferencias de García Nieto, Bousoño y Otero respecto a algún poeta clásico. Conocida es la devoción de García Nieto por Garcilaso (...). Carlos Bousoño afirma en la *Antología consultada* de F. Ribes (1952) que no le gusta Garcilaso. Tampoco Fray Luis de León. En cambio, Blas de Otero asegura en *Poesía religiosa* de Leopoldo de Luis (1969) que Fray Luis es su poeta predilecto. Tampoco estos poetas viven el mismo planteamiento del problema religioso, por mencionar otra área de posible afinidad.

Comunidad personal. En general, hay relación personal entre los poetas de los años cuarenta: ocurre más o menos entre casi todos los poetas en un momento dado. (...)

Acontecimiento de la generación. Quizá para algunos sea la guerra, pero lo mismo podrían decir los poetas del 36. La guerra, además, figuro poco en los versos de algunos poetas. No sería sino ridículo, por otra parte, pensar en un acontecimiento del linaje del Decreto de Unificación de 1937 o la promulgación del Fuero de los Españoles en 1945.

El guía. No puedo pensar en un poeta jefe. Cada grupo (...) ofrecía un guía, un poeta puntero: García Nieto, Crémer (¿o Nora?), R. Molina. Pero ¿dónde el maestro de todos? Y no me gustaría caer en parecida ingeniosidad a la de P. Salinas al proclamar como jefe del 98 a un ausente que *pesa* con su ausencia, Nietzsche, y referirme a Garcilaso, por ejemplo, como caudillo de los cuarenta, con lo que además sólo cubriría una parcela de la poesía de la época.

Lenguaje de la generación. Aunque se tome el lenguaje en sentido amplio, y Petersen no promenoriza, es difícil aceptar que hablan un mismo lenguaje (...).

Anquilosamiento de la anterior generación. No existe tal anquilosamiento (...). ¿Cómo pensar en un acabamiento de los poetas anteriores, cuando Cernuda, Aleixandre o Alonso iban a dar lo mejor de su obra después de la guerra civil, y Guillén, Diego o Alberti mantendrían un nivel de excelencia? Lo mismo sucede con los poetas de 1936, Rosales, Panero, Vivanco, Carmen Conde (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 29-32).

Según Mantero —que en ocasiones aduce argumentos cuestionables o, cuanto menos, relativos—, tampoco una ‘primera’ generación de la posguerra —la de los años cuarenta—, superaría los estándares de Petersen. Apenas cumplen el requisito de la «comunidad personal», e incluso esta se matiza mediante la definición de grupos bien marcados. Tampoco supera la ‘prueba Petersen’, en consecuencia, el grupo de poetas de los años cincuenta (Mantero, 1986: 32-37). La solución adoptada por Mantero en este punto es, sin embargo, algo extraña. Equiparado el concepto «generación» con los famosos requisitos de Julius Petersen e incuestionada la noción de una «poesía de posguerra» que comprende de 1939 a 1975 como marco

cronológico de salida, el poeta sevillano opta para su parcelación por un requiebro semántico: la sustitución del marbete «generación» por el de «promoción». Una salida que como sabemos no es nueva, y que se remonta a los propios años Cuarenta. Una operación que, sin embargo, sigue sin haber sido metodológicamente justificada desde entonces.

Si se quiere seguir la teoría de Petersen, no hay motivo para usar la palabra «generación» en la poesía de posguerra. Y, sin embargo, la palabra se usó y se usa mucho al estudiar el período, sin entrar en la conveniencia de su significado, tomándolo en un sentido lato (...).

Yo soy algo reacio a hablar de generaciones; prefiero la palabra «promociones». Se ha abusado tanto de lo «generacional», que el término se ha desvalorizado. Y algunos usan el término con objeto de buscar la soldadura de grupo, como si lo importante fuese el grupo y no el individuo (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 37).

Con tan sencilla conmutación —‘generación’ por ‘promoción’—, queda para Mantero justificado el esquema híbrido de las ‘promociones de posguerra’. Un esquema que en realidad asume los usos del método generacional pero de cuyo rigor —en el buen y en el mal sentido de la palabra— se desmarca. Define así Mantero con total claridad el esquema tripartito que en coherencia, si se parte de la noción ‘de posguerra’ y esta se identifica con todo el período franquista, debe aplicarse a sus promociones. Llegamos así, al fin, a una exposición clara y teórica de un modelo híbrido que, como hemos visto, llevaba años aplicándose en la práctica por no pocos críticos.

Respetando a quienes emplean de buena fe la palabra «generación», prefiero, como dije antes, «promoción». En el amplio período de la posguerra, yo veo una primera promoción, la de los poetas de los años cuarenta; una segunda, de los años cincuenta/sesenta; y una tercera, que cae sustancialmente fuera de los límites de la posguerra, y que podríamos llamar de los años setenta. Para cada fijación, se debe tener en cuenta en orden de importancia: 1º) La fecha de publicación de los libros más representativos. 2º) La fecha de las primeras actividades literarias. 3º) Las afinidades entre los poetas. 4º) Las fechas de nacimiento. Por eso, a algunos de los poetas de los cuarenta que más de un crítico inserta en época anterior —Celaya, Cano, Garciasol, A. Figuera—, yo los considero de los cuarenta por las razones consignadas (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 37-38).

Para llegar a esto, el proceso de canonización académica de este modelo híbrido hubo de correr en paralelo con su consagración editorial conjunta, merced a las oportunas antologías específicas. No en vano, aunque sin denominarse aún como generación o promoción ‘de la posguerra’ —sino como «Joven Poesía» (p. 10) a

secas—, aquel grupo de inéditos a la altura de 1940 había presentado sus credenciales como colectividad canónica desde la publicación de la *Antología consultada de la joven poesía española* (Santander, Hermanos Bedia, 1952) preparada por Francisco Ribes. Los poetas seleccionados —Bousoño, Celaya, Crémer, Gaos, Hierro, Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde— constituirán desde entonces la nómina básica de la ‘promoción’, cumpliendo escrupulosamente con el rango de inéditos —en lo que a poemario completo se refiere y con la siempre presente excepción de Celaya— a la fecha del último parte de guerra de abril de 1939. El propio Ribes declara el pertinente requisito en su prólogo.

Para clarear la selva, para acotar el sitio preciso en donde está lo más significativo de nuestra Joven Poesía, había antes que recortar el espacio y el tiempo en que se intentaba la aventura. Un imperativo de actualidad hacía fácil la parte primera, y se dejaron fuera de cuestión los poetas conocidos antes de nuestra guerra.

Sin embargo de esta aparente facilidad, el señalar exactamente la limitación había de tener, ya a priori, consecuencias poco justas. Ninguna frontera es lo tajante que uno quiere, y en este caso quedaban en un espacio indeciso y sujetos a interpretaciones particulares, nombres como los de Carmen Conde y Leopoldo Panero, que ya merecían una alta consideración en 1937, pero que entonces no tenían editada obra poética. Hubo que correr el albur, y se corrió (Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía española*, Santander, Hermanos Bedia, 1952, pp. 10-11).

En opinión de Víctor García de la Concha, a la altura de 1973, la publicación de aquella antología ‘clausuraba’, a su vez, en el propio año de 1952, el periodo de formación y conformación de tal generación —esto es, la posguerra—. Cuestiona allí, sin embargo, el criterio posbélico como referencia óptima para la selección de ‘lo más significativo’ en la lírica del periodo.

A mi juicio, el mayor error óptico —y en él se incide habitualmente— radica en considerar como «poéticas de posguerra» unas declaraciones de principio, redactadas como interpretación o explicación «a posteriori», cuando el período podía darse por clausurado (Víctor García de la Concha, *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1973, pp. 9-10).

No faltará, tampoco, quien acudiendo al rigor del método generacional, en su sentido estricto, señale el torcimiento del patrón de edad por la divisoria abierta entre los inéditos y los editados a la altura de 1940. Tajante fue a este respecto el propio Carlos Bousoño, ya en los ochenta, cuando afirmó que

entre la generación del 27 y la formada por Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, etc., sólo puede haber una generación, en la que

van incluidos desde Leopoldo Panero, nacido en 1909, hasta mí, nacido en 1923, todos los poetas indicados. Consúltense fechas (Carlos Bousoño, «Prólogo» a su *Antología poética 1945-1973*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983).

Pero pese a reparos como los de García de la Concha o Bousoño —autoridad en el asunto y miembro indiscutido de la promoción— los años Noventa trajeron, a través de una serie de antologías de amplia difusión, la confirmación canónico-editorial del término. De especial relevancia en ello fue el trabajo desempeñado por el profesor Santiago Fortuño Llorens en su *Primera generación poética de postguerra. Estudio y Antología* (Madrid, Libertarias, 1992).²⁵² Aquel volumen antológico de Fortuño recogía un prólogo firmado por Leopoldo de Luis en el que respaldaba sin matices la propuesta metodológica de dicho volumen.

El mero hecho de titular este libro *Primera generación poética de postguerra* ya nos pone delante dos claves de indudable trascendencia con las que, en principio, estoy de acuerdo. Son dos claves deducidas sencillamente: que se puede hablar de generaciones, y que la guerra civil encolerizada entre 1936 y 1939 es un hito insoslayable también en la historia de la poesía española (Leopoldo de Luis, «Prólogo», en *Primera generación de postguerra. Estudio y Antología*, Santiago Fortuño Llorens (ed.), Madrid, Libertarias, 1992, p. 7).

No en vano, Leopoldo de Luis ya había refrendado abiertamente en una carta de «Respuesta para la Antología» cinco años atrás esta conciencia generacional de primera posguerra.

Estimo que es indudable la existencia de una generación que, a mi juicio, debe llamarse, más que del 40, *primera generación de postguerra*. (...) Pocos signos más llamativos y condicionantes hay en la historia contemporánea que éste de comenzar a escribir tras la guerra y dentro de una durísima y difícil circunstancia, acosados por todo tipo de adversidades. Si esto no marca una generación, ¿qué puede marcarla? (...) Esta agrupación atípica, más el hecho nada baladí de la inevitable pertenencia —más o menos casual— a zonas de lucha distintas (grupo de vencedores y grupo de vencidos), motiva que los presupuestos estéticos difieran (Leopoldo de Luis, «Respuesta para la Antología», carta manuscrita dirigida a Santiago Fortuño, 18 de junio de 1987).²⁵³

El peso de la «difícil circunstancia», de «comenzar a escribir después de la guerra», pesa así en las palabras de Leopoldo de Luis mucho más que «los

²⁵² Los poetas antologados por Fortuño Llorens en 1992 fueron Victorian Crémer, Gabriel Celaya, José Luis Cano, Ramón de Garciasol, José García Nieto, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, José L. Prado Nogueira, Rafael Montesinos, José Hierro, Carlos Bousoño, Alfonso Canales, Eugenio de Nora, José María Valverde, Juan Bernier, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Julio Aumente, Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory.

²⁵³ Tomado de Fortuño Llorens (2008: 74).

presupuestos estéticos» que puedan diferir entre sus miembros. Estamos, en suma, ante la consideración del rango ‘de posguerra’ sobre cualquier otro signo literario. No obstante, no es desde la disgregación estilística desde la que De Luis o Fortuño Llorens construyen su defensa de una «primera generación de posguerra». Efectivamente, Fortuño sí que se preocupa en su estudio previo por justificar ampliamente «el porqué de la denominación de primera generación poética de postguerra» (Fortuño Llorens, 1992: 57-70). Para ello acude, como hiciera Mantero unos pocos años antes, a la ‘prueba Petersen’. A diferencia del poeta andaluz, sin embargo, se opta por subrayar los elementos comunes frente a los divergentes. El resultado, lógicamente, será el contrario.

La presente *Antología* recoge la obra de unos poetas afectados por unas concretas características que posibilitan su agrupación en la misma. Hemos ido pues, rastreando aquellos datos biográficos, hechos literarios, publicaciones, homogeneidad temática y de estilo... que mostraran los puntos comunes y también, obviamente, divergentes de los mismos. Acentuamos, sin embargo, los primeros cuya inexistencia haría difícil nuestra presente tarea (Santiago Fortuño Llorens, *Primera generación de postguerra. Estudio y Antología*, Madrid, Libertarias, 1992, pp. 59-60).

Desde esta premisa, Fortuño repasa los famosos nueve puntos preconizados por Petersen encontrando en todos ellos posibilidades para la agrupación: fecha de nacimiento —que salvados los extremos sitúa «alrededor de los consagrados 15 años», entre 1918 y 1923—, actividades literarias aglutinadoras —que relaciona directamente con el surgimiento de varias revistas, precisamente por lo que de eclécticas y gregarias, a un mismo tiempo, tenían—, vivencias comunes —donde la Guerra Civil cumple, lógicamente, su principal cometido—, temas tratados —señala, efectivamente, su insistencia en ámbitos como el Tiempo, la Muerte, Dios, el Amor o España, más allá de sus enfoques finales—, lenguaje generacional —donde reconoce mayor disgregación, pese a la cual el lenguaje sencillo y el empleo de la métrica clásica dan cohesión al conjunto—, postura moral —acude de manera algo vaga al narrativismo como fórmula diversa de compromiso—, actitud con respecto a la generación anterior —que sería de continuidad con respecto a la ‘Generación del 36’; una continuidad en todo caso común y, por lo tanto, ‘generacional’—, la existencia de un jefe y guía de la generación —resuelve este punto señalando, por un lado, líderes parciales como García Nieto en el ‘garcilasismo’ o Ricardo Molina entre los de *Cántico*; al tiempo que reseñando referencias ‘comunes’ como la tradición poética de Garcilaso de la Vega o fray Luis, o bien el pensamiento existencialista de Unamuno, Rilke, Heidegger, Sartre y Camus—, y, finalmente, la fecha de publicación de sus libros poéticos fundamentales —constituyente que, como ya sabemos, lejos de ser el ‘último’ venía siendo el más determinante—. Se podría hablar, en suma, no ya de ‘promoción’ sino de una ‘generación’ propiamente dicha

para aquellos nuevos poetas revelados a lo largo de la década de los Cuarenta. Las conclusiones de Fortuño Llorens tras aplicar en 1992 la ‘prueba Petersen’ a esta ‘primera generación poética de la posguerra’ fueron, por lo tanto, radicalmente opuestas a las que Mantero extrajo en 1986 tras la misma operación. Todavía en 2008, en la reedición de su antología para la colección Cátedra, el antólogo insistía en la completa coherencia generacional de aquella nómina de autores.

Una serie de rasgos compartidos por estos poetas nos permite seguir utilizando el concepto de primera generación poética de posguerra (fecha de nacimiento; actividades culturales y literarias comunes como fueron las revistas y tertulias, vivencias compartidas, siendo la más importante la guerra y sus secuelas personales, materiales, sociales y culturales que hemos ido desgranando; temas y estilo homogéneos; narrativismo y postura moral; actitud respecto a magisterios aceptados; fecha de publicación de sus libros poéticos, a partir de 1944 predominantemente...) (Santiago Fortuño Llorens, *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 74).

Solo un año después de la monografía de Fortuño, Joaquín Benito de Lucas edita la antología *Once poetas españoles. Promoción de posguerra* (Madrid, Bruño, 1993)²⁵⁴ en la que se parte del axioma –común a los seguidores del modelo de posguerra– de que

el año de 1940 se ha configurado, entre otras cosas, como el del nacimiento de una promoción o generación poética que trata de hacer resurgir la poesía, tan brillante en los primeros treinta y cinco años del siglo, de los escombros bajo los que estaba sepultada como el resto de las distintas actividades artísticas y culturales del país (Joaquín Benito de Lucas, *Once poetas españoles. Promoción de posguerra*, Madrid, Bruño, 1993, p. 9).

También se acata en ella el modelo rigurosamente posbélico en la selección de los poetas antologados –que por limitaciones de la colección debía reducir a once– adoptando unas fronteras que podríamos señalar como las ‘canónicas’ y ‘propias’ de la promoción, pese a que, como el propio Benito de Lucas señala, una más amplia nómina de autores desborde tales referencias. Hasta el punto de que será él mismo, como antólogo, quien las transgreda –así con Celaya–:²⁵⁵

²⁵⁴ Los once poetas antologados en 1993 fueron Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Pablo García Baena, José García Nieto, José Luis Hidalgo, José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Montesinos, Rafael Morales, Eugenio de Nora y Blas de Otero. Se incluyeron además textos de López Anglada, Ricardo Molina, Alfonso Canales, Prado Nogueira, Vicente Gaos, Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Ramón de Garciasol y José María Valverde.

²⁵⁵ Ya en una monografía anterior, Benito de Lucas había comentado que «Celaya, aunque sea por los años cincuenta cuando su poesía consigue, así como su nombre, una gran difusión tanto en España como fuera de ella, pertenece a la llamada generación del 36. Claro que nosotros no somos muy partidarios de dividir la lírica en generaciones distintas cada diez o quince años, pero no obstante,

en lo referente a los poetas antologados (...) hemos seguido un criterio cronológico tanto en lo que se refiere a la fecha de nacimiento de cada poeta como a la de la publicación de su primer libro. Todos los poetas seleccionados han nacido entre 1914 y 1923 y, también, todos han publicado su primer poemario entre 1940 y 1949.

Así, pues, se excluyen, por no cumplir uno u otro requisito, nombres como los de Alfonso Canales que, aunque nacido en 1923, realiza su primera publicación en 1950, Carlos Edmundo d'Ory (1923 y 1963), Victoriano Crémer (1908 y 1953), Ramón de Garciasol (1913 y 1936) y José María Valverde (1926 y 1945), entre otros. La única excepción es la representada por Gabriel Celaya (1911 y 1935). Pero la extensión e importancia de su obra a partir de los cuarenta, así como el influjo que ejerció en los años de la década de los cincuenta y siguientes hacían imprescindible su presencia (Joaquín Benito de Lucas, *Once poetas españoles. Promoción de posguerra*, Madrid, Bruño, 1993, pp. 63-64).

No en vano, Benito de Lucas ya había reconocido en *Literatura de la postguerra. La poesía* (Madrid, Cincel, 1981) la oportunidad de 'colocar' a los que considera poetas de la «Generación del 36» más acá de 1939, siquiera como referencia 'precursora', siempre «como punto de partida» de los poetas 'genuinamente' de posguerra.

Así, podemos ver que si parte del grupo de poetas comprendidos bajo la denominación de generación del 36 se manifiesta por la publicación de sus primeros libros entre los años 1928 (García Cabrera) y 1936 (Azcoaga, Gil-Albert, Juan Panero y Vivanco), otra parte no desdeñable de los mismos, aunque ya fueran conocidos por sus publicaciones en revistas, acceden a la luz de las editoriales a partir de 1940. En este caso se encuentran Leopoldo Panero, Juan Ruiz Peña y Guillermo Díaz-Plaja, entre otros. Por otro lado, esta generación va a tomar una actitud diferente con respecto a los poetas que les preceden, no sólo frente a los motivos (temática) del poema, sino también frente al tratamiento (desarrollo formal) del mismo, que se mantendrá al menos durante la década siguiente. De aquí que para hablar del desarrollo de la poesía de posguerra debamos tener en cuenta, como punto de partida, a los poetas que en la década anterior trataron de liberarse de la tutela del grupo lírico del 27 (Joaquín Benito de Lucas, *Literatura de la postguerra. La poesía*, Madrid, Cincel, 1981, p. 7).

Pasados los años, y entrado el nuevo siglo, el poeta talaverano mantendrá, como Fortuño, su apuesta conceptual por una 'primera generación de posguerra'

tanto por la cronología de su nacimiento, en 1911, como por la de su primer libro publicado en 1935, nuestro poeta pertenece a ese grupo de líricos que se agrupan en torno al año 1936 y a los que pertenecen Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y algunos otros más» (Benito de Lucas, 1981: 45).

vinculada a su ‘estreno’ editorial durante la década de los Cuarenta. No en vano, y por mimesis con el marbete ‘Promoción o grupo poético del 50’ utilizado sobre quienes editaron sus primeros poemarios en esta última década —predominante sobre el de ‘Segunda generación de posguerra’ y popularizado a partir de las antologías de Antonio Hernández y de García Hortelano en el emblemático año de 1978—,²⁵⁶ asume también la alternativa de una ‘Generación de los Cuarenta’ que armonice el desfase entre ambas nomenclaturas.

Resulta sobradamente conocido que en los años siguientes a la guerra civil española, la joven poesía lírica trata de recuperarse de un silencio largo y doloroso dando sus primeros pasos con nuevos poetas. Al conjunto de todos ellos se los conoce como la primera generación de posguerra o de los cuarenta. A esa generación y a esos años pertenece la obra de José Hierro junto a otros nombres que a partir de 1940 comienzan —salvo alguna excepción— a publicar sus primeros libros de poemas.

En efecto, una buena parte de ellos inicia sus publicaciones en el primer lustro de los años cuarenta. Tal es el caso de José García Nieto, Blas de Otero, Carlos Edmundo de Ory, Rafael Morales, Alfonso Canales, Luis López Anglada, Juan Eduardo Cirlot, Victoriano Crémer, Vicente Gaos y José Luis Hidalgo.

José Hierro publica su primera obra en la segunda parte del decenio (1947) lo mismo que Julio Maruri, Carlos Bousoño, Ricardo Molina, Eugenio de Nora, José María Valverde, Pablo García Baena y Leopoldo de Luis (Joaquín Benito de Lucas, «Lo social en la obra de José Hierro», en *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Santander, Fundación Marcelino Botín y Universidad de Cantabria, 2001, tomo I, p. 69).

Con ello, Benito de Lucas recoge y repite a la entrada del nuevo siglo la lectura por la cual aquella ‘generación de posguerra’ venía a recuperarse tras «un silencio largo y doloroso». Es más, si otros críticos hablaron para el Treintayséis de una ‘generación escindida’ o ‘destruida’, el crítico manchego define a aquella promoción de los cuarenta como «una generación desheredada» (Benito de Lucas, 2001: 69), sintagma que toma de Antonio Hernández, quien lo había empleado sin embargo para los poetas de la ‘promoción del 50’.²⁵⁷ La formulación, así pues, de lo que hemos denominado como ‘modelo híbrido’, la puesta del acento en el tajo de ruptura abierto tras el año de 1939, la mixtificación de la categoría ‘de posguerra’ y

²⁵⁶ Antonio Hernández Gil, *Una promoción desheredada. La poética del 50* (Bilbao, Zero, 1978); Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50 (Una antología)* (Barcelona, Taurus, 1978). Hubo también otros marbetes propuestos, como el de «Promoción del 60» a cargo de José Olivio Jiménez o la «generación del medio siglo» de Castellet. Para distintas consideraciones sobre el asunto véase (Mateo Gambarte, 1996: 199-226).

²⁵⁷ Véase la obra citada en la nota anterior.

el método generacional, no podría ser más clara. O lo que paradójicamente es lo mismo, más confusa.

Por su parte, Francisco Ruiz Soriano ofrecerá, todavía en la década de los Noventa, su edición, introducción y notas de *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética* (Madrid, Castalia, 1997), con una nómina que alcanza los treinta y cinco poetas.²⁵⁸ Siguiendo a Mantero frente a Fortuño, en su caso se opta por el término «promoción». Un término, digamos, menos ‘exigente’ que el de «generación». De nuevo, la publicación de los primeros poemarios en la década señalada, la de los años Cuarenta, se presenta como el principal elemento de cohesión.

Nuestra *promoción* poética de los cuarenta se definiría como una entidad de escritores y artistas que casi al mismo tiempo publican sus obras más representativas en esos años, se sumergen en proyectos culturales afines, obtienen cierto reconocimiento a su labor y sufren unas mismas experiencias vitales; pero no resultaría apropiado hablar de “generación”, porque ni tan siquiera siguen muchas de las características que Petersen estableció para definirla: la coincidencia de fechas de nacimiento, los mismos elementos formativos, la comunidad personal, el anquilosamiento y ruptura con la anterior, el establecimiento de un guía generacional e ideario estético, etc.; simplemente, constataremos el riquísimo abanico poético con sus diversas tendencias (garcilasistas, religioso-existenciales, sociales, neopopularistas, surrealistas, postistas, culturalistas, experimentales, órficos, etc.) y la posterior evolución literaria de cada uno de ellos para desechar estos postulados (Francisco Ruiz Soriano, *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997, p. 8).

Tanto es así que, atendiendo a este «riquísimo abanico poético con sus diversas tendencias», Ruiz Soriano va más allá al formular no ‘una’ primera promoción de posguerra, sino, como reza el título de su antología ‘varias’ «primeras promociones de la posguerra» entre las que –insistimos– el hecho de publicar sus primeros poemarios y revistas en la década los Cuarenta constituye el único elemento de cohesión incuestionable. La metodología se mantendría, por lo tanto, totalmente al

²⁵⁸ Los poetas antologados por Ruiz Soriano en este volumen con Ángela Figuera, Gabriel Celaya, Carlos Rodríguez Spiteri, Carmen Conde, José García Nieto, José Luis Cano, Rafael Montesinos, José Luis Hidalgo, José Hierro, Blas de Otero, Carlos Bousoño, José María Valverde, Vicente Gaos, Rafael Morales, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol, Concha Zardoya, Gabino-Alejandro Carriedo, Salvador Pérez Valiente, María Beneyto, Juan-Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Juan Bernier, Julio Aumente, Alfonso Canales, Manuel Álvarez Otega, Francisco Giner de los Ríos, Manuel Andújar y Antonio Aparicio.

margen del patrón generacional. Es el suceso editorial, y no el biológico, el que prevalece.

Ángela Figuera nace en 1903, Victoriano Crémer en 1906, Gabriel Celaya en 1911, pero el más joven, José María Valverde, en 1926. Los primeros podrían pertenecer a la generación del 36 claramente definida por los críticos y Valverde estaría más cercano a la promoción del medio siglo; sin embargo, todos ellos aparecen en el panorama literario con obras cruciales en la segunda mitad de los cuarenta: *Hombre de Dios* (1945) de Valverde, *Caminos de mi sangre* (1947) de Crémer, *Tranquilamente hablando* (1947) de Celaya y *Mujer de barro* (1948) de Ángela Figuera (Francisco Ruiz Soriano, *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997, p. 9).

No obstante, y pese a los matices que se han querido introducir entre ‘generaciones’ y ‘promociones’, también ha habido en estos últimos años, como Bousoño en los Ochenta, quien ha puesto en tela de juicio este modelo posbélico-generacional. Así Debicki, quien desde la sana perspectiva de que, en ocasiones, y gracias a la distancia nacional, goza el hispanismo extranjero, ha señalado lo que juzga como nefasta insistencia en lo generacional —alistado él, por su parte, en las filas del deconstructivismo— de buena parte de nuestros especialistas todavía a finales del siglo XX. Error que considera agravado si dicha estratificación se articula sobre un hecho extraliterario como la Guerra Civil y las consecuentes ‘generaciones de posguerra’.

El acercamiento generacional se hacía más limitativo cuando se combinaba con un énfasis en fenómenos y momentos de la historia española. Por ejemplo, los críticos que estudiaron el período posterior a la Guerra Civil, clasificaron a los poetas en primera, segunda y tercera generación de postguerra. Tanto la fragmentación como el énfasis en un suceso y una situación de carácter exclusivamente español produjeron un enfoque estrecho y un desconocimiento de los asuntos más importantes de la literatura occidental (Andrew Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997, p. 10).

Cabe reconocer con Debicki que articular nuestra historia literaria en base a las fechas de nacimiento de sus autores, como construir nuestro relato historiográfico y crítico partiendo de los años de composición y publicación —no siempre coincidentes— de cada poema y cada poemario —opción que prevalece en la definición de estas últimas promociones de posguerra— ‘estrecha’ la amplitud del enfoque. No obstante, no es menos cierto que han constituido —y continúan constituyendo— unidades de organización útiles y bastante aproximadas a una más compleja realidad. Mas, sobre todo, han constituido una noción sentida por los propios autores. Así ha ocurrido tanto con el Treintayseis como con la conciencia de posguerra, nociones que —a nuestro entender— no son en absoluto excluyentes. Por

ello, se precisa una alternativa mejor que el derrocamiento de estos marbetes, la radical deconstrucción de estos paradigmas críticos —como propone Debicki— que, justos o no, han determinado desde los propios protagonistas el ámbito literario aquí estudiado.

Por todo ello, habrá que alcanzar un concilio entre nuestro ‘Treintaysés literario’ —que como vemos se proyecta intergeneracionalmente, de Azorín a Ildelfonso-Manuel Gil pasando por Cernuda y Vivanco, sobre los años Cuarenta— y una conciencia ‘de posguerra’ muy presente entre los escritores. Por ello, más adecuado que el frecuente marbete de ‘generaciones de posguerra’ arriba analizado, nos parece entender nuestro ámbito poético de aquella década como el tiempo de un conjunto común de varias ‘generaciones en posguerra’. Así, frente a la relación de pertenencia de la primera preposición, parece hacer mayor justicia el contenido circunstancial de la segunda. No en vano, también el Veintisiete, y de manera no muy diferente al Treintaysés, fue, a partir de 1939, una generación enclavada en la posguerra. Reducir a la una, como a la otra, al signo de aquellos años es, obviamente, limitar mucho la trascendencia literaria de sus miembros.

II.2.5. La sincronía intergeneracional. Generaciones en posguerra

Decíamos más arriba que desde los últimos compases del franquismo la construcción crítica en torno a una ‘Generación de 1936’ como compás histórico de nuestra poesía había recibido, fundamentalmente, dos frentes de ataque. El primero, ante el cual ya nos hemos detenido, cuestionaba la validez del año elegido y sus posibles variables. El segundo, por su parte, constituía una enmienda a la totalidad: es el método generacional en sí mismo el mecanismo a invalidar. Aquella crisis del modelo generacional —hegemónico desde los años Treinta hasta bien cumplidos los Cincuenta, según hemos comprobado por Ortega, Laín, Marías o Ayala—, venía a coincidir en el Tardofranquismo con la crisis de la dictadura pero, sobre todo, se enmarcaba en el contexto hermenéutico del inminente resquebrajamiento del estructuralismo europeo en torno al ‘Mayo del 68’.

Realmente, la inercia del método generacional había convertido en un fin en sí mismo —y no en un medio— determinar con total exactitud cronológica los cortes precisos de cada «generación», «promoción» o «grupo», convirtiéndose no pocas veces en *casus belli* de recurrentes discusiones bizantinas entre los críticos y poetas

afectados. Aquella inercia, sin lugar a dudas, todavía perdura. La bibliografía sobre ello es abundante. Sobre el periodo que nos ocupa, observamos un buen ejemplo de la sempiterna preocupación biológica orteguiana en las reflexiones de Carmelo Guillén Acosta en su *Poesía Española 1935-2000* (Barcelona, Novelas y Cuentos, 2000), con las que presenta la división generacional en una serie de «generaciones posveintisiete» de su, por otra parte, espléndida selección de poemas.

A nosotros, las fechas de nacimiento como valor generacional, dentro de los quince años, no nos parece un asunto imprescindible, aunque sí necesario. Lo asumimos con la variabilidad de uno, dos, tres y hasta cinco años de diferencia; incluso asumiendo la coexistencia de dos generaciones (...). El problema –trivial, pero controvertido– es saber con exactitud de qué fecha a cuál otra hay que remitirse para encuadrar a los autores que se desean estudiar en la pretendida generación. (...) Nuestra tesis es que, si para las tres primeras generaciones (del 98, Novecentismo y del 27) podrían ser admisibles aquellas fechas de nacimiento, ahora no, o con alguna excepción. Por ejemplo, si aceptamos a Leopoldo Panero, a Luis Rosales, o a Dionisio Ridruejo como miembros de la primera generación del posveintisiete, también debemos hacerlo con Luis Felipe Vivanco, nacido el año 1907, por señalar un pequeño detalle a la teoría de Carlos Bousoño, quien propone las fechas de 1909 a 1923 para esta primera generación. Igual cabe con Victoriano Crémer, nacido en 1907. Así resolvemos como primera generación la comprendida entre los años 1907 y 1923, en coexistencia con el 27 (Carmelo Guillén Acosta, *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos, p. 8).

Con todo, el propio Guillén Acosta, en una nota marginal a propósito de la difícil colocación generacional de José María Valverde comenta:

Cuando pasen los años, lo de las generaciones del posveintisiete no tendrá mucho sentido y habrá quienes ignoren –si perduran– no ya la década, sino el siglo al que pertenecen los autores que comprende este trabajo. Los cortes tajantes por épocas, con la ridícula perspectiva histórica que tenemos, no sirven más que para el estudioso. Tal vez, todo sea más complejo, o más sencillo con el tiempo (Carmelo Guillén Acosta, *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos, p. 17).

Ciertamente, la bibliografía crítica de abolengo generacional, más o menos preocupada por dilucidar, siquiera como cuestión previa, hasta dónde han de llegar estas secuencias generacionales persiste hasta nuestros días. Y ello no sin haberse enfrentando, en el mejor de los casos, a sí misma; cuestionándose y reinventándose en lo posible. En este sentido, ya en los años Setenta, cuando el postestructuralismo comenzaba a derogar el vigor de construcciones críticas como la generacional, uno de sus más escrupulosos formuladores, Julián Marías, amplió su esquema de cuatro generaciones simultáneas, al que ya hemos hecho referencia, y cuyo rasgo más

trascendental había sido —y continuaba siendo— el de su «interacción» constante. Así lo hizo, movido por el aumento de la esperanza de vida y el consecuente incremento de los autores mayores de sesenta años —y, por lo tanto, de su influencia— en el volumen misceláneo *Literaturas y generaciones* (Madrid, Espasa-Calpe, 1975). Para ello introdujo una quinta generación, mayor de setenta y cinco años, que asumiría ahora el papel de «superviviente» que antes reservaba para todos los mayores de sesenta. Con ello, el periodo de ‘gestión’ del medio social y cultural se repartía ahora entre los mayores de cuarenta y cinco pero menores de sesenta —a los que bautizaba como «generación cesárea»— y aquellos que sobrepasaban los sesenta pero no cumplían los setenta y cinco —designados, a su vez, como «generación augusta»— (Marías, 1975: 181-182). En este sentido, y sin perder de vista que se trata siempre y en todo caso de una ‘construcción crítica’, de un patrón que aplicamos a la siempre más compleja ‘realidad histórica’, juzgamos el esquema en cinco tiempos de Julián Marías sumamente sugerente e, incluso, plenamente válido. Al menos para nuestra literatura del XX.

Así lo ha entendido también José Ángel Cilleruelo, quien aplica el esquema de Marías en su reciente *Antología de la poesía contemporánea* (Barcelona, Hermes, 2002), explicándolo, con fines ilustrativos, a partir del año de 1989. Obtiene así para tal año una generación de ‘supervivientes’ —nacidos entre 1894 y 1908— entre los que encontramos a Rafael Alberti, Carmen Conde o Dámaso Alonso; una generación de ‘augustos’ —nacidos entre 1909 y 1923— con Celaya, Rosales, Hierro o García Baena entre sus representantes; una generación de ‘cesáreos’ —nacidos entre 1924 y 1938— a la que pertenecerían Gil de Biedma, Valente, Brines o Claudio Rodríguez; y una cuarta generación de ‘ascendentes’ —nacidos entre 1939 y 1953— con Colinas, Rossetti o Luis Alberto de Cuenca entre sus miembros. De más difícil delimitación entonces, estarían a la altura de 1989 entre los ‘juveniles’ todos los nacidos después de 1954 (Cilleruelo, 2002: 10-11).²⁵⁹

Epígonos del método generacional, no todos los críticos, sin embargo, afinaron tanto como Marías a partir de los años Setenta, limitándose a repetir los esquemas heredados del Mediosiglo. Construir la narración historiográfica de la literatura española a partir del año de nacimiento de los autores había pasado, en algunos de estos casos, de ser una útil herramienta de método —como lo había sido en el pionero estudio de Pedro Salinas sobre los hombres del Noventayochó—, a convertirse en una maniática obsesión por acotar y definir trayectorias no solo dispares desde su origen sino sumamente fluctuantes, una a una, con el devenir de los tiempos y con la evolución intrínseca de cada obra. Por ello, la inercia

²⁵⁹ En el caso de su antología, Cilleruelo solo recoge a los poetas de las tres generaciones que en 1989 ocupaban el centro del debate: ‘augustos’, ‘cesáreos’ y ‘aspirantes’. Excluía con ello a los ‘juveniles’ y los ‘supervivientes’ de 1989.

generacional en el estudio de nuestra poesía contemporánea —cabe señalar, por cierto, un menor impacto del método en el resto de géneros literarios— lleva prácticamente medio siglo de pugna y solapamiento con modelos alternativos. Fue, como decimos, con la llegada del postestructuralismo en Europa cuando las voces críticas con el modelo generacional —por otra parte presentes desde el principio— encontraron un medio más propicio. Se produjo en España, sin embargo, más que una quiebra del método, una suerte de matización y solapamiento: abandonado el método para el bautismo de las nuevas hornadas —desde los ya bautizados como ‘novísimos’ ninguna fecha ha logrado capitalizar con verdadero éxito promoción alguna—, marcas como ‘Generación del 27’, ‘Generación del 98’ o, incluso, ‘Generación del 36’ apenas han sido cuestionadas más allá de los especialistas y los teóricos de nuestra literatura contemporánea.

Entre estos, sin embargo, el debate no ha sido menor desde entonces. Ya fuera para abolirlo, mejorarlo o adaptarlo a la hermenéutica de cada cual, los últimos años del franquismo y primeros de nuestra democracia afrontaron aquella ‘crisis’ del método generacional desde muy diversos enfoques. Una ‘crisis’, en todo caso, de antiguo abolengo. No en vano, el romanista argentino Raimundo Lida ya había mostrado sus reservas en «Periodos y generaciones en historia literaria», inserto en su ensayo *Letras hispánicas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958), trabajo que no por casualidad será reimpreso en 1983.

Los esbozos de historia literaria hasta hoy hechos a base de generaciones no autorizan a hablar de las “perspectivas inmensas” (Mentré) de ese método de investigación. Y lo insatisfactorio de tales ensayos proviene las más veces de olvidar que periodos y generaciones son recursos secundarios y provisionales, simples líneas de referencia que ayudan a situar obras y artistas y que deben limitarse a su modesto papel auxiliar. Si en ocasiones parecen adquirir especial importancia y sustantividad, es precisamente cuando el investigador descuida el valor estético de la obra de arte por atender a pormenores de ambiente social o a las vicisitudes biográficas del artista. Clasificaciones y estadísticas valen para lo que en literatura es normalidad, término medio, práctica común y rutinaria, pero no para lo singular y egregio, que es lo que en primer lugar interesa al historiador del arte (Raimundo Lida, «Periodos y generaciones en historia literaria», en *Letras hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 43-44).

El propio José-Carlos Mainer contrastaba en los Setenta el patrón de las generaciones con la historiografía literaria nacional, señalando sus fallas y proponiendo soluciones (Mainer, 1982). Su opción de entonces, tan de su época, fue la apuesta por el enfoque sociológico goldmanniano como la mejor vía para redefinir y ‘rescatar’ cuanto de útil tuviera el cuestionado modelo.

Creo que todo ello va contribuyendo a restringir la validez del término «generación literaria». ¿Dónde está, pues, el rescate de su utilidad que anunciaba al comienzo de mi intervención? La respuesta me parece esta: si lo despojamos de connotaciones literarias y afirmamos su esencial permeabilidad, serviría para designar el ingreso en la historia de grupos de cierta coherencia que durante un plazo más o menos corto dan diferentes testimonios de un mundo común que les rodea. Es decir —empleando una terminología goldmanniana (versión a su vez del estructuralismo genético de Piaget)— nos encontraríamos con un grupo social caracterizado al que correspondería una temática y una cosmovisión determinadas al que podemos seguir llamando “generación” sin excesiva impropiedad (José-Carlos Mainer, «El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. 2, p. 218).

Desbordada la generación en cuanto a catálogo infalible de rasgos puramente literarios, siempre presentes en cada autor nacido en la franja de edad en cuestión; Mainer apelaba a rasgos y condicionantes sociológicos, lo que era muchísimo menos restrictivo, para «rescatar» el cuestionado patrón de las generaciones.

Desde la propia filosofía, y no desde la Historia, Rosa María Martínez de Codes recogía por esas mismas fechas la inevitable crisis del modelo generacional.

Interpretado como unidad de medida del acontecer histórico, la generación se ha convertido en un instrumento o pretexto para ordenar la historia en épocas y periodos convencionales. El mecanismo que regula la serie de las generaciones, lejos de explicar su interacción y conexiones reales, ha degenerado en un procedimiento operatorio sumamente mecánico que falsifica la realidad, estableciendo a priori “esquemas generacionales” tan arbitrarios y artificiales que apenas resisten la primera confrontación con la realidad histórica (Rosa María Martínez de Codes, «Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico», en *Quinto centenario*, n.º 3, 1982, p. 52).

De la misma opinión era también por entonces otro de los más influyentes críticos de nuestra poesía contemporánea: Víctor García de la Concha. No en vano, en su prólogo al séptimo volumen de la monumental *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona, Crítica, 1984) llega a firmar una rotunda condena del método generacional, pese a aplicarlo acto seguido en sus valoraciones sobre la ‘generación de 1914’.²⁶⁰

²⁶⁰ «Dicho esto, sorprenderá que yo mismo inicie el volumen adoptando un concepto generacional poco difundido entre nosotros, bien que perfectamente tipificado, el de “generación de 1914”» (p. 3).

Profeso la convicción de que el método historiográfico de las generaciones, en su concreta aplicación a la literatura española, ha resultado empobrecedor. Por exceso y por defecto. Tanto distorsiona la visión el empeño de encajar una obra de arte en esquemas conceptuales preestablecidos, como la desenfoca y disuelve el empleo de una misma etiqueta generacional para agrupar autores convergentes poco más que en el cultivo de la amistad (Víctor García de la Concha, «Prólogo», en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1984, vol. VII, p. 3).

La última década del siglo XX, en pleno auge de las tesis deconstructivistas y de los ‘estudios culturales’ —que tratarán de derogar la noción generacional como operación propia de las historias ‘nacionales’ que pretendían superar—, nos traerá algunos de los más radicales ataques contra el método de las generaciones literarias; pese a que dichos ataques no trascendieran a los manuales escolares ni a los planes de estudio oficiales. Especialmente molesto con el patrón generacional se mostró, por ejemplo, José Antonio Gabriel y Galán en su demanda de «Una revisión imprescindible», al hilo de los poetas de los Cincuenta, en la revista *El Urogallo* (nº 49, junio de 1990, pp. 26-27).

Ciertamente resulta ya demasiado tedioso el tema de las generaciones y también el de su hermano menor, el grupo. Todo el mundo, o casi todo el mundo, es contrario a la filosofía de la generación literaria, pero no hay que engañarse, estamos ante un muerto que continúa gozando de una excelente salud. Tan óptima es que se sigue apelando a las generaciones de manera continuada, ahora ya con periodicidad decenal. En poesía podemos sentirnos reconfortados: tras el fenómeno de la “poesía social”, contamos con el grupo del 50, una generación del 60, otra del 70 y otra del 80 (José Antonio Gabriel y Galán, «Una revisión imprescindible», en *El Urogallo*, nº 49, junio de 1990, p. 26).

Por ello, el escritor placentino reivindica abiertamente la derogación del método para la comprensión de todo pasado y todo presente literario

con la esperanza mínima de sembrar la duda, y con la esperanza máxima de aportar datos para el destierro definitivo del esquema generacional —en cualquiera de sus formas— como método crítico, habida cuenta de la superficialidad de la óptica que lo instaura y de una arbitrariedad que conduce inevitablemente al dogma (José Antonio Gabriel y Galán, «Una revisión imprescindible», en *El Urogallo*, nº 49, junio de 1990, p. 26).

De la misma opinión, aunque con otra mirada, será Luis García Montero, quien también por esos meses —y también al hilo de los poetas del Cincuenta— observa el sacrificio fragmentario en uso y abuso del patrón generacional.

La costumbre insistente de estudiar el desarrollo de la poesía española contemporánea según una división generacional férrea desvirtúa el conocimiento global de nuestra lírica, presentada de una forma excesivamente fragmentaria. (...) el método generacional está provocando una peligrosa pérdida de conciencia sobre la unidad interna que la poesía contemporánea adquiere como género desde el romanticismo (...). La tarea natural y selectiva del tiempo se sustituye por una impaciencia clasificadora, cómoda para los quebraderos del crítico y vanidades del poeta. Lo más peligroso, a mi modo de ver, es que la pequeña historia biológica de las generaciones encubre la más profunda y radical historicidad del itinerario poético contemporáneo (Luis García Montero, «Los del cincuenta: experiencia y tolerancia», en el suplemento *Culturas* de *Diario 16*, 28 de abril de 1990, p. VII).

Seis años después de estas palabras, Eduardo Mateo Gambarte publicaba su ensayo *El concepto de generación literaria* (Madrid, Síntesis, 1996), con una explícita creencia de salida. «Creemos que hoy es necesario tomar una postura si no de cerrada hostilidad hacia ese concepto cuanto menos de declarada enemistad, y a ello dedicaremos los esfuerzos que siguen» (Mateo Gambarte, 1996: 7), dirá en sus palabras de introducción. Desde este presupuesto de salida, el crítico navarro hace un repaso por la aplicación de la metología generacional a lo largo de nuestra literatura del siglo XX —en la que observa el especial celo con que se ha aplicado precisamente a la lírica—, relacionándolo con otros conceptos sancionadores —presentados como conceptos a derogar— como el carácter ‘normativo’ de la tradición, la noción de nacionalidad o el de los individuos prominentes que defendiera Ortega. Por todo ello, las conclusiones de Mateo Gambarte no podrían ser más tajantes, ni tampoco más paradigmáticas de la corriente que representa:

el término generación, hoy en día, está cargado de un contenido de lo más variopinto: primero, la pretendida utilidad pedagógica encubre una visión *nacionalista* de la historia literaria; segundo (las voces y los ecos), el concepto designa realidades diversas, según sea quien lo usa; tercero (...), su razón de existir se debe a ser la manifestación de una concepción ideológica reaccionaria, pasando por una cierta necesidad de amparo del hombre de hoy y de antesdeayer, hasta un mecanismo de poder cultural y de fuerte contenido publicitario y economicista, pasando por otras consideraciones de corte personal (Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 252-253).

Por todo ello, su rechazo no solo del método estrictamente generacional sino de todas sus variantes y desviaciones —‘promociones’, ‘grupos’— es total. No en vano, su análisis le lleva a imputar, a dicho método generacional, una ideología y unas intenciones absolutamente perversas.

La generación es, concluyendo, la operación ideológica que bajo apariencia de objetividad instaura una visión conservadora y tradicionalista en la configuración de la historia y que, entre otras cosas, realiza la sustitución del yo por un nosotros arbitrario; no es la incardinación de la persona en la historia sino la anulación de la persona y la mixtificación de la historia. El concepto generación es intrínsecamente perverso porque cierra la literatura a las fronteras de lo nacional, de lo regional, de lo local. Impermeabiliza de tal forma que ni siquiera permite hablar ya de una literatura en lengua castellana (Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 290).

No obstante, otras voces, como las de Jaime Siles, propugnarán no tanto la total derogación del concepto ‘generacional’ como su revisión, matización y ensanchamiento más allá de un periodo concreto –generalmente el de su ‘surgimiento’– o de una definición cerrada.

Nuestra historiografía literaria suele considerar a las generaciones más como compartimentos estancos –que es lo que, en principio, parecen– que como vasos comunicantes, que es lo que, en realidad, son. Concentra el análisis en los rasgos distintivos de su primera fase; las define por el nivel de superficie que corresponde a su primer perfil, y las juzga por la sintomatología –a menudo, externa, y, casi siempre, extrema– que presenta el instante primero de su constitución. Pero las generaciones son como las lenguas; tienen sincronía y diacronía y, también, contexto y situación. No están hechas de una vez por todas, sino que experimentan cambios, están expuestas a múltiples influjos (no sólo de lo anterior, sino también de lo siguiente) y su identidad se realiza no sólo cuando se constituyen, sino en todas y cada una de las diversas formas de discurso en que se traduce su experiencia y se objetiva, a la vez, su evolución (Jaime Siles, «Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)», en *ABC Literario*, 12 de noviembre de 1992, p. 15).

No faltarán tampoco defensores de la aplicación tradicional del patrón generacional por aquellos días. Algunos de ellos, como hizo José Luis García Martín en 1986, subrayaron atinadamente la paradoja abierta entre las cada vez más numerosas reservas frente al método generacional y la inercia en su aplicación por parte de algunos de sus detractores.

Un fantasma recorre la historia de la literatura española contemporánea: el de las generaciones. Los reparos o el rotundo rechazo ante el método generacional son lugar común en antologías, artículos, entrevistas con poetas. Y, sin embargo, los mismos que lo rechazan no dudan en utilizarlo –con más o menos rigor– cuando se ven en la necesidad de trazar un panorama de la literatura actual (José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986, p. 9).

Asimismo, habrá quien, como Eugenio de Nora, no defienda la implantación sistemática del patrón generacional, pero tampoco comulgue con el abolicionismo a ultranza de los deconstructivistas.

Ante todo, y en cuanto al tonto y arrogante menosprecio que hoy sufre este concepto, me parece una muestra más de la frivolidad irresponsable de una parte de la crítica, de que antes hablaba. Por supuesto que no creo, ni postulo siquiera como hipótesis, la idea de las generaciones como sujetos del acontecer histórico. Los sujetos de lo que pasa, sea lo que sea, son siempre hombres y mujeres concretos. Lo que ocurre es que esos sujetos proceden de (o se integran en) países, estratos o clases sociales, áreas culturales, generaciones. Y entre todas esas determinaciones, la temporal, la generacional, es tan inesquivable como las otras (Eugenio de Nora, «Entrevista», en *El Urogallo*, n° 43, diciembre de 1989, p. 20).

El siglo XXI parece haber traído, finalmente, cierto apaciguamiento de un tema que ha sido larga e incluso acaloradamente discutido en el XX. Frente al automatismo generacional y el abolicionismo deconstructivista parece espigarse felizmente un empleo ‘en su justa medida’ de las bondades de lo generacional mediante una lectura diacrónica y sincrónica de dichas generaciones, mediante una clara conciencia intergeneracional del devenir literario. Así han obrado, por ejemplo, Jordi Gracia y Domingo Ródenas en la última gran *Historia de la literatura española* publicada (Gracia y Ródenas, 2011).²⁶¹

Sea como fuere, todo este aluvión de reparos, rechazos y defensas del método generacional fueron sin duda espoleadas –todas ellas venían, como hemos visto, de muy atrás– por el progresivo avance del postestructuralismo en todo el ámbito internacional, una llegada que llevó a un cada vez más repetido y sobre todo más sistemático cuestionamiento del método generacional, también en España. De aquellos días son monografías como la del argentino José María Monner Sans *El problema de las generaciones* (Buenos Aires-Barcelona, Emecé, 1970) o traducciones como la publicada en Barcelona del ensayo *Sociologie de la littérature* (París, Presses Universitaires de France, 1958) del sociólogo francés Robert Escarpit –*Sociología de la literatura* (Barcelona, Oikos-Tau, 1971)–. Como consecuencia colateral, el fenómeno generacional pasará por aquellos años, efectivamente, a ser asunto propio de una disciplina por entonces pujante y que, si bien establecerá fecundas relaciones con la historiografía general y la historia cultural desde distintas escuelas y diversos

²⁶¹ «Las obsesiones más tenaces de quienes firmamos este libro han tenido que ver con subrayar la convergencia intergeneracional en tantos tramos de estos últimos setenta años. De ahí que la organización interna de las partes y los capítulos haya aspirado a pautar no tanto los relevos generacionales cuanto la constitución de sistemas literarios complejos en cada una de ellas, donde las edades y los prestigios, las trayectorias y las influencias circulan en direcciones diversas, progresivas o retroactivas, en paralelo o en súbitos bucles y entrecruzamientos» (Gracia y Ródenas, 2011: 9).

enfoques, sabrá reservarse su territorio teórico autónomo: la sociología. Desde la sociología ‘rescata’ el patrón generacional la *Generation Theory* (Johannesburg, McGraw-Hill, 1975) de Nerina Jansen, rápidamente traducida al español por José Luis López Muñoz como *La teoría de las generaciones y el cambio social* (Madrid, Espasa-Calpe, 1977). Desde la sociología, poco después, articula Pablo Lizcano en España su ensayo sobre *La Generación del 56. La Universidad contra Franco* (Barcelona, Grijalbo, 1981).

Un cuestionamiento de lo generacional que, como vemos, completaba un lento pero imparable recorrido desde los primeros compases de la segunda mitad del siglo. Cabe señalar, además, que si hubo una marca generacional que contribuyó al replanteamiento en España del método pergeñado por Ortega, Petersen y compañía, esa fue precisamente la de la discutida ‘Generación de 1936’, como señalará Alexandre. Basta revisitar la ya mencionada encuesta de 1965 realizada por la revista *Ínsula* a propósito del Treintayséis para encontrar respuestas más que elocuentes en este sentido. Un clima de esceptimismo recorre no pocas de sus respuestas. Destaca, para empezar, la respuesta dada por el propio Francisco Ayala, precisamente uno de quienes más había reflexionado y teorizado a propósito del método generacional.

A pesar de haber contribuido bastante a fijar el concepto de generación esforzándome por precisarlo en mi “Tratado de sociología”, cada día que pasa me siento más inclinado a usarlo con cautela suma, quizá porque veo cómo se tiende a abusar de él y a emplearlo un poco sin ton ni son. Se trata de un esquema o categoría mental cuyo valor es siempre aproximativo, y no conviene forzar las cosas para que se adapten a ninguna idea preconcebida. Yo mismo, si se me apura, no sabría decir a qué generación pertenezco, en el caso de que pertenezca a alguna. Ni ello tiene importancia mayor (Francisco Ayala, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 6).

Con un tono muy distinto, pero con un mismo mensaje, Camilo José Cela se cuenta también entre quienes a la altura de 1965 se desmarcan de todo prurito generacional.

No creo demasiado en las generaciones, literarias o no. Tampoco creo, por lo menos a pies juntillas, en las patrias, en las clases sociales o en cualquier otra suerte de agrupación casual. A veces, un tiempo histórico determinado marca a los hombres con su carácter, ya sea con el haz, ya con el envés de los acontecimientos, de sus causas, de sus efectos. Eso es todo. Me imagino que, para los aficionados a los escalafones y entomologías, debe ser tentador el agrupar a un determinado grupo de escritores en torno al año 1936, tan fecundo en sucesos o, si así se prefiere, en historia. Lo que ya dificulto más es que ese agrupamiento de escritores sea sensato y, menos aún, operante. (...) Entre los hombres incorporados entonces, o alrededor de entonces, a la

literatura, es fácil darse con individualidades eminentes al lado de granujas muy conspicuos; querer buscar su denominador común, se me antoja una empresa algo disparatada (Camilo José Cela, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 6).

De la misma opinión es Vicente Aleixandre, para quien el propio cuestionamiento de la ‘Generación del 36’ nos arrastraría, como hemos señalado anteriormente, al cuestionamiento del propio patrón generacional.

El sino histórico de esa generación como tal la destruyó, la diseminó o pulverizó. (No hubo galaxias, sino estrellas.) La sensación que nos da todavía es la de ser su deshacimiento una anticipación, que en ella por la vía trágica se cumple, de lo que vendría después: la rotura de los límites generacionales (Vicente Aleixandre, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 6).

También Aranguren desliza alguna que otra reserva al método, no tanto como modelo para la irrupción de sucesivas hornadas de escritores a lo largo de la historia sino como marco rígido en el que, supuestamente, un escritor ha de desarrollar su obra a lo largo de toda su vida.²⁶² Aduce, para ello, un ejemplo tan notorio como el de Dámaso Alonso:

si relativizamos esta categoría de «generación» no estableceremos separaciones infranqueables entre las generaciones y comprenderemos fenómenos como el de “Hijos de la ira”, que significa una adscripción y aun superación de la actitud de la generación del 36 (José Luis L. Aranguren, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 6).

Cuatro años después, y antes de dar su particular posicionamiento ante el marbete de la ‘Generación de 1936’ —como ya hiciera en los especiales de *Ínsula* y *Symposium*—, Aranguren afirma en sus *Memorias y esperanzas españolas* (Madrid, Taurus, 1969) que «es sabido que no soy ningún entusiasta del llamado “método de las generaciones”, fundamentalmente porque pone el acento en la edad, en unos límites de la edad, en vez de ponerlo en la realidad, en los “acontecimientos decisivos”, en la “situación”» (p. 66). De este clima de distanciamiento con el modelo generacional participan, efectivamente, buena parte de los implicados afectando por cierto, y congruentemente, a todas las promociones. Así lo constata, entre muchos otros, Gerardo Diego, quien en 1964 escribe para *Arriba* sobre «El lío de las generaciones».

Desde hace ya bastante tiempo, el estudio y ordenación de la historia literaria —voy a limitarme a ella— se apoya en la creencia de que existen y han

²⁶² José Luis L. Aranguren ya había ofrecido reservas semejantes, en este sentido, en *La juventud europea y otros ensayos* (Barcelona, Seix-Barral, 1961).

existido siempre unos grupos ideales o reales de escritores que se fijan alrededor de una fecha y que constituyen lo que se llama una generación. Por ejemplo, en España la generación del 98, que se ha convertido ya en una entidad poco menos que mítica y de mírame y no me toques, pedagógicamente hablando. Poco importa a los teorizadores de la historia y de la enseñanza literaria que los mismos integrantes de la generación puedan negarla. La fe doctrinal es tan arraigada que no se hace caso de ninguna objeción y se dictamina dogmáticamente.

Ahora bien, la cosa no es tan clara ni mucho menos. No me refiero a la proclamación precisa de la generación del 98, sino al método generacional en su más amplio sentido y uso. Porque las dificultades que podría suscitar una definición de determinada generación serían menores y casi inexistentes si se limitasen profesores y textos a esa sola generación y dejaran la mayor parte del cauce en su libre fluidez sin intentar represar las aguas a fechas exactas y de intervalo idéntico. En efecto, si se cree que las generaciones existen, entonces hay que aplicar el método a toda la extensión de la historia literaria y una vez fijada la “razón” o longitud de onda en el tiempo, basta con afirmar una fecha reciente y de ella hacia atrás ir restando el número vital de la duración y distancia, la longitud perenne de onda, para ir obteniendo las otras fechas hasta los orígenes. (...)

Admitiendo que las generaciones literarias se sucedan según el tiempo indicado, queda lo más peliagudo. ¿Dónde fijar las fechas límites, las esquinas que marcan el cambio de rumbo? Esto es casi siempre imposible y absolutamente gratuito. (...)

No. Las generaciones no se pueden fijar en fechas rígidas y la mayor parte de los cambios de creencia y gusto se verifican a lo largo de unos pocos años y a distancias distintas, elásticas, que nada tienen que ver con las generaciones biológicas (Gerardo Diego, «El lío de las generaciones», en *Arriba*, 4 de octubre de 1964).²⁶³

Con especial ahinco teórico se ocupará sobre este asunto por aquellas fechas Carlos Bousoño. Una preocupación desde la que acomete su contundente respuesta a la mencionada encuesta de *Ínsula*, en la cual empieza por cuestionar la raíz del método generacional en sí mismo.

Las preguntas que la revista “Ínsula” nos dirige dan por sentada la aceptación de la “teoría de las generaciones” como explicación básica de la historia literaria. Ahora bien: me hallo lejos de creer que tal teoría debe ser tomada como artículo de fe con validez universal. Precisamente hoy la hipótesis de las generaciones se nos aparece como algo altamente cuestionable en cuanto a su radio de acción, que, a mi entender, sólo se extiende a un período relativamente breve de la cultura de Occidente: el que podemos

²⁶³ Citamos desde Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa. Tomo V. Memoria de un poeta (volumen 2)*, Francisco J. Díez de Revenga (ed.) (Madrid, Afaguara, 1997), pp. 772-774.

situar con alguna aproximación entre la liquidación del romanticismo y la liquidación de la estética “contemporánea” que adivino inmediatamente después, estética cuyo fundamento último consistía en un extremado individualismo irracionalista, de tipo más agudo y distinto al anterior romántico. Según creo ver, la literatura española actual (y digo “española”, pues fuera de España no en todas partes se acusa aún claramente el fenómeno), la literatura actual española ha superado ya ampliamente la estética “contemporánea”, y, por tanto, esa forma de exasperado subjetivismo separador que le era propio y que inducía a pensar cada obra de arte como fruto de una especie de “guerra de la independencia” que su autor emprendía contra sus coetáneos (...). Si mi juicio no yerra, es a esa época donde la teoría de las generaciones puede aplicarse sin sacar los hechos de juicio. Pero ni antes ni después de ella la teoría es, supongo, en rigor, aplicable. Opino que el crítico se vería en grave compromiso si se obligase a definir el estilo actual de la generación del 36 como algo distinto de las otras, antecedentes y consiguientes, que escriben por las mismas fechas, a partir de, digamos, 1943. Hay, sí, en la actualidad tendencias diversas dentro de nuestra literatura, pero tendencias que no cabe adscribir sin violencia a grupos cronológicos bien diferenciados, sino a grupos espiritualmente afines, cuyos miembros pueden, en principio, tener cualquier edad. Y es que ya no rige aquella urgencia individualista que llevaba a medir el valor de una persona por su capacidad para eliminar los productos sociales de su yo. Hoy, como nunca antes, se ha popularizado una visión del hombre que consiste en considerarlo como producto de la historia y del contorno (Carlos Bousoño, «Encuesta Generación del 36», en *Ínsula*, julio-agosto de 1965, p. 7).

Bousoño se sitúa ya, y sitúa con él a la «literatura española actual», muy lejos de romanticismos, vanguardismos y neorromanticismos. Con ello, el autor de *Hacia otra luz* se distancia de un prurito generacional-individualista que tan propio había sido para estas corrientes. Nos sitúa con ello Bousoño a las puertas de la posmodernidad y el postestructuralismo en nuestro país, a la altura de 1965. En esta misma línea, reflexionará de manera algo más extensa a propósito de la construcción generacional en la «cuarta edición muy aumentada» de su *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos, 1966),²⁶⁴ en cuyas adiciones se aprecia el tránsito de Bousoño desde la estilística damasiana de la primera edición (Madrid, Gredos, 1952) a un nuevo paradigma cercano a lo postestructural. Así sucede, particularmente, en el apartado dedicado a la «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea» (pp. 533-576), en el que se habla específicamente de la «Desaparición de las

²⁶⁴ Citamos desde el ejemplar personal de Alonzo Zamora Vicente –conservado en la biblioteca homónima– con dedicatoria autógrafa del propio Bousoño.

generaciones» (pp. 566-569). Sus conclusiones, a la altura de 1964 y 1966,²⁶⁵ no podían ser más tajantes.

Desde la altura de 1964 podemos divisar, con una claridad que no deja de pasmarnos, el error de los teóricos que impusieron ese concepto como intemporalmente valedero en la historia del arte. Al hacerlo, a mi juicio cometieron una sinécdoque mental: algo propio de una época lo extendieron, incorrectamente, a todas. Pues la verdad es que la existencia de generaciones literarias constituye una evidencia aproximada en la época expresamente individualista; mas no se corresponde con lo que podemos deducir cuando estudiamos otros períodos. Fuera de los estrictos márgenes contemporáneos, lo visible son siempre estilos cronológicos en que vienen a coincidir, sin discrepancia apreciable, todas las generaciones que no estén, de hecho, muertas para la verdadera creación estética. Viejos, maduros y jóvenes dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico, que traduce la comunidad de intenciones que les mueve (Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 4ª ed, Madrid, Gredos, 1966, p. 567).

La defensa del regreso al patrón intergeneracional es en el Bousoño de 1966, pues, evidente. Lo interesante es, a su vez, cómo sitúa precisamente hacia 1940 — esto es, momento de arranque para nuestra década de análisis— el fin del prurito individualista que Bousoño identifica con la «poesía contemporánea». Sería pues la vuelta al ‘hombre social’ de la literatura de la posguerra civil española y segunda posguerra mundial, la «literatura poscontemporánea», el comienzo de una nueva etapa deslindada ya del fenómeno generacional como tal, tildado significativamente como «estilístico». Después del Treintayséis, en consecuencia, no habría más generaciones literarias ciertas en nuestra historia nacional.

Por tanto, esa tan traída y llevada ley de las generaciones se nos aparece como un mero rasgo estilístico que añadiríamos a la lista de los que aquí y allá hemos ido registrando como propios del arte posbaudelariano. La pérdida o, mejor aún, enmascaramiento del vigor individualista en España hacia 1940 hizo desaparecer ese rasgo junto a otros fraternos. Y así, notamos que a partir de esa fecha los poetas, sea cual fuera su edad, entran en la nueva posición que hemos descrito. Y lo hacen incluso quienes se habían caracterizado más por la exaltación del individualismo: Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Rafael Alberti. Y también, naturalmente, los que

²⁶⁵ En realidad, aquel apartado consistía en una ligera reelaboración de afirmaciones ya vertidas en el artículo «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea» publicado en la revista *Papeles de Son Armadans*, nº CI, agosto de 1964, pp. 121-149.

como Dámaso Alonso, se habían mantenido con anterioridad un poco al margen en el instante de la culminación de esa tendencia. Todos ellos evolucionan con su tiempo, lo que nos permitiría citarles junto a los más jóvenes, al describir las peculiaridades de la poesía de posguerra. Si esto les ocurre a los miembros de la generación del 25, ¿qué podemos esperar de los poetas que tienen menos años? Todos ellos, los que hoy dan por la cincuentena, los que rondan o sobrepasan los cuarenta, los treinta, los veinticinco, coincidirán en el realismo que hemos venido describiendo, sin adscripción a grupo cronológico alguno (Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 4ª ed, Madrid, Gredos, 1966, pp. 567-568).

Reivindica con ello Bousoño un Veintisiete —que él, siguiendo a Cernuda, prefiere denominar «Generación del 25»— y un Treintayséis activos después de 1925 y 1936 respectivamente, capaces de participar de las nuevas estéticas lejos ya de los pruritos generacionales de su pasada juventud. Es de nuevo el patrón intergeneracional el que define el ‘espíritu del tiempo’ —y, con él, el de su literatura— así como su capacidad de cambio.

Valverde, por ejemplo, se aproximará más a Panero o Rosales que a sus coetáneos Hidalgo o Vicente Gaos; Francisco Brines, más al último Cernuda (nacido en 1902) que a Ángel Crespo o Eladio Cabañero, de edad más parecida a la suya. Podríamos confeccionar una lista larguísima de “incongruencias cronológicas” semejantes a las mencionadas, que dejan de aparecer como tales en cuanto las pensamos fuera de la teoría de las generaciones, a todas luces inadecuada para explicar el momento poético actual. (...) los hechos parecen demostrar que no siempre son los más jóvenes los encargados de iniciar la misión rectificadora. El peruano César Vallejo, de la generación del 25, encontró, con antelación a todos los jóvenes de posguerra, el tema del prójimo, la dicción coloquial y el sentimiento de angustia; Luis Cernuda, de la misma generación, concibió el poema como relato antes que esto se convirtiese en un hábito expresivo de la nueva poética; (...) y Vicente Aleixandre entendió el verso como preocupación por el vivir del hombre y sus problemas metafísicos en toda la última parte de *Sombra del Paraíso*, cronológicamente anterior a la fecha en que ello se generalizó en la poesía de España. A mi entender, las cosas ocurren como si la edad de cada poeta no tuviese mucha importancia para la aparición en su obra de la novedad significativa. En principio, ni los viejos influyen en los jóvenes, ni los jóvenes en los viejos. Las novedades surgen como espontáneas reacciones de cada individuo, mozo o maduro, a un estado previo de literatura y sociedad (Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 4ª ed, Madrid, Gredos, 1966, pp. 568-569).

Todo este cuestionamiento,²⁶⁶ sin embargo, no era sino el heredero de una sospecha algo anterior. Y si el surgimiento del método había venido ligado, al comienzo del siglo, a la construcción generacional de un Noventayocho y su declive al debate en torno a la existencia de un Treintayséis literario, el regreso a aquella primera ‘marca’ de 1898 para someter a prueba dicho patrón parecía más que conveniente. Ya en 1958 la filóloga tinerfeña María Rosa Alonso planteaba serias dudas en un artículo para la venezolana *Revista Nacional de Cultura* titulado interrogativamente «¿Es el método de las generaciones un método comprobado?» (nº 128, mayo-junio de 1958, pp. 92-113). Para responder a tal pregunta, María Rosa Alonso se centra, no por casualidad, en aquella misma ‘Generación del 98’ que, como hemos dicho, había servido de modelo y base para la importación del método en nuestro país a principios del siglo. Se apunta en este poco citado artículo la oposición, posteriormente muy repetida, entre ‘Modernismo’ y ‘Noventayocho’ como elementos no solo distinguibles –que lo son– sino, más allá, opuestos. Detrás de semejante dicotomía se escondía, al cabo, una distinción tajante entre ‘generación literaria’ –el Noventayocho– y ‘movimiento literario’ –el modernismo–. Distinción que, según denuncia la filóloga canaria, los extremos del método generacional habían desdibujado.

Porque en literatura el movimiento, o sea el cambio de temas, gustos y formas expresivas no corre parejo a la unidad generación, tal y como la entiende Ortega, o sea como concepto o categoría histórica.

Un movimiento literario, que puede cristalizarse y ser fijado en una escuela, según surja o no el o los teorizantes doctrinales del mismo, se produce no sólo abarcando a más de una generación histórica, sino que puede o no comprender a la misma en su totalidad (María Rosa Alonso, «¿Es el método de las generaciones un método comprobado?», en *Revista Nacional de Cultura*, nº 128, mayo-junio de 1958, pp. 94-95).

Las palabras María Rosa Alonso suponían, al cabo, un cuestionamiento desde la base del método generacional como patrón infalible para explicar y clasificar las distintas etapas del devenir literario de un país. No niega la existencia de generaciones, ni su influencia como revulsivo en «el cambio de temas, gustos y formas expresivas», pero sí su validez como patrón cronológico, ambición última, como hemos comprobado, del método generacional tradicional.

Tampoco los dos críticos que mejor fijaron los límites y coordenadas de nuestra ‘Generación del 36’, Guillermo de Torre y Ricardo Gullón, dejaron de replantearse por aquellos años de soterrado cambio el viejo esquema de una historia

²⁶⁶ Bousoño volverá a reflexionar sobre los límites, excesos y aciertos del método generacional, desde planteamientos algo más conciliadores, en su *Épocas literarias y evolución* (Madrid, Gredos, 1981), pp. 194-203.

literaria en base a la sucesión de generaciones. Lo harán, por cierto, en términos semejantes a los de María Rosa Alonso y volviendo, igualmente, su mirada hacia aquel Noventayochó. No en vano, cuando el autor de *Hélices* vuelve a escribir sobre «La generación de 1936... por segunda vez» en el célebre especial de *Ínsula* (nº 224-225, julio-agosto de 1965, pp. 1 y 26) no se resiste a distanciarse de sí mismo por un momento reflejando el momento de exageración y cuestionamiento en torno al propio método generacional en que aquel 'segundo' acercamiento se produce.

¿Por qué tanto empeño en agrupar a los escritores del presente en generaciones? ¿Por qué, desde hace algunos años, hasta el más pequeño ser plumado no quiere quedarse sin aparecer inscrito en algún departamento generacional? Este método parece llegar ahora a ciertos confines abusivos. ¿No seremos culpables de tal hiperbolismo quienes, en los últimos lustros, hemos intentado aplicarlo literariamente, guardando empero ciertas normas? Si antes, al menos, tenía en cuenta los naturales lapsos de espaciamento — quince, treinta y cuarenta y cinco años como respectivos períodos de la vigencia, duración y relevo de las generaciones—, cuidando de no considerar como tales más que aquéllas que ofrecieran una fisonomía completa —es decir, las que aportaran cambios de innegable trascendencia—, ahora se inventan en cuanto al humor de cualquier grupo —especialmente de poetas—, tanto en España como en América, experimenta tal ocurrencia (Guillermo de Torre, «La generación de 1936... por segunda vez», en *Ínsula*, nº 224-225, julio-agosto de 1965, p. 1).

Sobre ello reflexionará poco después, de hecho, en su artículo «Generaciones y movimientos literarios», publicado en los veteranos *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 194, febrero 1966, pp. 193-211) y recogido al cabo en los volúmenes misceláneos *Al pie de las letras* (Buenos Aires, Losada, 1967) —desde donde citamos— y *Doctrina estética y literaria* (Madrid, Guadarrama, 1970). Para De Torre, que no rechazaba ni derogaba la noción generacional sino que aspiraba a matizarla y calibrarla frente a excesos o negaciones, las únicas «generaciones válidas» en la historia de la literatura serían aquellas que se definen por poseer una entidad histórica o estética relativamente homogénea y distinguible, y no por cubrir un recambio meramente biológico o demográfico.

Las generaciones existen, son particularmente comprobables en la historia literaria, mas para que exista de hecho una generación con fisonomía claramente definida, es menester mucho más que una simple coincidencia cronológica entre sus miembros. No todas las agrupaciones de espíritus brotadas cada quince, cada treinta o cada cuarenta y cinco años son —como pretende, entre otros, Julián Marías—, propiamente hablando, generaciones históricas, sino meramente biológicas. Es decir, no todas ellas se aglutinan como tales generaciones, realizando una tarea netamente definida y dejando su huella singular en la historia, puesto que hay generaciones vacías,

meramente nominales, diríamos (Guillermo de Torre, «Generaciones y movimientos literarios», en *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 75-76).

A estas «generaciones literarias» Guillermo de Torre las concibe, por ello, como correlato de los «movimientos literarios», en un intento por flexibilizar el concepto generacional, aclimatándolo al devenir histórico y haciéndolo más ágil — «relativizar estos sistemas, hacerlos lo menos sistemáticos posible, será el modo más cuerdo de extraer de ellos el mejor rendimiento» (p. 86)— frente al desafío postestructuralista que se le venía encima.

Este concepto mío de las generaciones habrá de resultar —presumo— bastante heterodoxo para quienes teorizan sobre su ser con rigores matemático-fanáticos. En cambio, resulta muy próximo a la idea de los movimientos literarios y estéticos, concebidos éstos como expresión unívoca de las generaciones genuinas, de aquellas caracterizadas por la homogeneidad, la voluntad de estilo y el espíritu de innovación. (...) Los movimientos no suponen ninguna rigidez matemáticas en las fechas de aparición; brotan cuando deben brotar, como expresión a su vez del factor más inalienable: las personalidades. Personalidades que, por su parte, son determinantes de los estilos. Movimientos, personalidades y estilos son, así, elementos estrechamente asociados en la historia literaria. Y si la existencia de generaciones no es siempre comprobable, por el contrario, la existencia de los movimientos literarios es irrefutable (Guillermo de Torre, «Generaciones y movimientos literarios», en *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 82-83).

Por todo ello, más que a una estratificación generacional en un tiempo dado —a la manera de Marías— el autor de *Hélices* prefiere atender al «espíritu del tiempo», al espíritu de cada tiempo, y a su distinta impregnación entre jóvenes y no tan jóvenes. Una óptica que nos devolvería, de manera muy incipiente todavía, a la comprensión intergeneracional del ámbito literario:

por mi parte, antes que con cualquiera de los supuestos particulares de ambos métodos, antes que con las siete condiciones famosas de Petersen para el reconocimiento de una generación, antes que con la articulación en ismos propios de los movimientos, yo contaré siempre con otro elemento más general y dominante; el *Zeitgeist*, el espíritu, el aire del tiempo, la atmósfera epocal que cada momento posee, del que nadie se libra, pero que sólo son capaces de captar en su plenitud de impregnación los más jóvenes (Guillermo de Torre, «Generaciones y movimientos literarios», en *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 86-87).

Por su parte, Ricardo Gullón también trató de asumir este desmoronamiento de la hegemonía crítica del método generacional, pero sin que ello supusiera la

renuncia total de algunas de sus mejores aportaciones como crítico, como la definición misma de aquella ‘Generación de 1936’ que tanto debe a Gullón. Así lo habíamos percibido en su regreso a dicho marbete en el especial de 1965 de *Ínsula*.

En varias ocasiones he precisado con cuánta cautela debe manejarse el concepto de generación literaria. El tal concepto no es clave para resolver problemas de historiografía literaria, sino un mero instrumento (no muy preciso) útil para fijar posiciones y establecer relaciones entre los escritores de una época. Sin perder de vista esta limitación podremos hablar de una generación española de 1936 (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Ínsula*, n° 224-225, julio-agosto de 1965, p. 1).

Reparos semejantes se habían deslizado por las reflexiones de Gullón diez años antes, efectivamente, a propósito de lo que él denomina —con Cernuda, Cano o Bousoño— «Generación de 1925», también al comienzo de su respectivo artículo.

¿Hay una generación de 1925? ¿Hubo una generación poética de 1925? Y todavía más: ¿conserva vigencia hoy el concepto de generación literaria? ¿No despidе esa idea el tufillo rancio de las doctrinas que un día intentaron sujetar la multiforme y contradictoria realidad en esquemas demasiado rígidos? (Ricardo Gullón, «La generación poética de 1925», en *Ínsula*, n° 117, septiembre de 1955).²⁶⁷

Con todo, y pese a sus reparos, Gullón aplica allí, «aceptando por el momento la vigencia del dudosísimo concepto», los célebres requitos de Petersen, punto por punto y pormenorizadamente, a la susodicha generación de 1925. Será más de una década después y al hilo ya del Noventayocho, precisamente del Noventayocho, cuando Ricardo Gullón decida aplicar no ya el reparo sino el cuestionamiento directo de nuestro marbete generacional más repetido. Fue en 1969 cuando, con este trabajo a la cabeza, Gullón publicó con enorme impacto crítico *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, Gredos).²⁶⁸ Así, quien mejor había definido una década atrás nuestra última marca generacional consensuada, la ‘Generación del 36’, iniciaba entonces una larga pugna sobre la validez y alcance de la primera de estas marcas, la de la ‘Generación del 98’. Las afirmaciones de Gullón aquel año de 1969 no podrían haber sido más rotundas. No en vano, podrían considerarse, en cierto sentido, el acta de defunción del propio método generacional entre la historiografía literaria más activa y crítica de nuestro país.

²⁶⁷ El artículo fue recogido después en el volumen misceláneo de Ricardo Gullón *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, Gredos, 1969), pp. 126-161. Desde dicho volumen citamos nosotros (p. 126).

²⁶⁸ Para su impacto crítico véanse las reseñas de José-Carlos Mainer en *Ínsula* (n° 277, 1969), Eugenio Frutos en *Sin Nombre* (n° 1, 1970), Fernando Ibarra en *Hispania* (n° 53, 1970), Marcelino C. Peñuelas en *Hispanic Review* (n° 39, 1971), Dámaso Santos en el diario *Pueblo* (30 de julio de 1969), Andrés Amorós en *Madrid* (26 de octubre de 1969) o Pedro Rocamora en *ABC* (02 de mayo de 1970).

La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo. Perturbadora, porque escindió la unidad de la literatura de lengua española, embarcada desde 1880 en ardua aventura renovadora (...). Regresivo, porque al mezclar historia y crítica fomentó la confusión en ambos campos, trazando para la crítica una avenida jalonada de lugares comunes ajenos a lo esencial del procesor creador (Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p.7).

Los reparos de Gullón a la ‘invención’ de Azorín tendrían una larga descendencia crítica, y no solo en el ámbito del estudio de aquella literatura finisecular.²⁶⁹ Como pronto señaló José-Carlos Mainer en su prólogo al volumen *Modernismo y 98 de la Historia y crítica de la Literatura española* (Barcelona, Crítica, 1980) coordinada por Francisco Rico:

La crisis del concepto “generación del 98” fue desde entonces la crisis de la idea de “generación” como fórmula de periodización literaria. Resulta difícil, en efecto, aplicar un marbete procedente de la sociología a la dinámica de las formas literarias, ya que si, en cierta medida, podía explicar satisfactoriamente un momento inicial –de enfrentamiento con unas formas caducas de expresión–, era muy problemático que pudiera abarcar la totalidad de experiencias artísticas muy diferenciadas a lo largo de una extensa trayectoria temporal (José-Carlos Mainer, «Prólogo», en *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 6, t. 1, pp. 4-5).

Recientes correlatos de aquella otra ‘invención’ de Gullón, y muestra patente de la reproducción crítica del método generacional primero y del ‘contramétodo’ generacional después, son algunos ensayos sobre construcción y recepción críticas como *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española* (Madrid, Gredos, 2005) de Andrew Anderson o, más explícitamente, trabajos como *La invención de la Generación del 27. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario del 27* (Córdoba, Berenice, 2011) de Manuel Bernal Romero y «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual» (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013) de Jordi Amat.²⁷⁰ El revisionismo historiográfico, y con ello el distanciamiento metodológico frente al patrón generacional, es evidente en ambos. En el caso de Amat, su repaso por la

²⁶⁹ Véase, particularmente, las consideraciones de Antonio Ramos-Gascón en «Historiología e invención historiográfica: el caso del 98» en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad* (Madrid, El Arquero, 1989).

²⁷⁰ Jordi Amat, «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual», en Manuel Hernández Martínez (coord.), *Sobre una generación de escritores (1936-1960). En el centenario de Ildefonso Manuel Gil* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Excma. Diputación de Zaragoza, 2013), pp. 15-32.

historia crítica del marbete «Generación del 36» —particularmente desde el núcleo de Ridruejo al mediar el siglo— puede servirnos aquí como la referencia óptima para calibrar la asimilación actual que de dicha construcción encontramos entre la crítica. En este sentido, y abolido ya el método generacional —al menos en el ámbito más teórico y especializado— a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX, en Jordi Amat ya no se procura ni defender, ni perfeccionar ni negar el método generacional *per se*, sino que, por haber sido una construcción crítica presente e incluso omnipresente en aquellas décadas en que sí estuvo en vigor, debemos conocer en su dimensión histórica y trascendencia literaria.

No pretendo dar por buena o cuestionar la existencia de una hipotética *generación del 36*. Las generaciones literarias son, para decirlo rápido, plantillas que esquematizan lo que es complejo, útiles por simplificadoras. Los historiadores de la literatura —no todos, pero sí muchos— las emplean como una cómoda coartada porque ofrecen una imagen unívoca de lo que a la fuerza es plural y porque fosilizan tan sólo un segundo, con suerte, imposibilitando la comprensión cabal de trayectorias que se desarrollan siempre en períodos de tiempo extensos. Pero estas plantillas, cuando no se usan como una herramienta mecanicista de la historiografía sino que se estudian como categorías que en su día fueron operativas (y la plantilla *generación del 36* lo fue, como mínimo, durante veinte años), pueden revelarse como receptáculos sobrecargados de significación: ese tipo de relato esquemático del pasado descubre cómo ideólogos y hombres de letras, en un momento determinado, proyectaron en el ayer sus ambiciones, sus ideas, los prejuicios que condicionaban su interpretación y su actuación en su presente (Jordi Amat, «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual», en *Sobre una generación de escritores (1936-1960)*. En el centenario de Ildelfonso Manuel Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 16).

Por ello, el magnífico capítulo de Amat reconstruye el devenir crítico del marbete con el único fin de conocerlo mejor para comprenderlo mejor. Esta es su síntesis:

En un primer momento la *generación del 36* se inventó para perpetuar en el campo literario el clima de guerra, de enfrentamiento civil entre españoles. Sirvió después para ensayar una regeneración de la conciencia de los poetas de la victoria que se sentían culpables. Luego fue concebida como una generación que se debía sacrificar a sí misma para poder rehabilitar el legado intelectual masacrado durante la guerra. Lo contrario, pues, de lo que significaba cuando se inventó la etiqueta. Esa metamorfosis diría que ayuda a explicar desde dentro el desarrollo de la cultura española durante los años más oscuros de nuestra historia contemporánea. El círculo, a mediados de los sesenta, con la *generación del 36* ya en la reserva, pareció definitivamente cerrado (Jordi Amat, «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual», en *Sobre una*

generación de escritores (1936-1960). En el centenario de Ildefonso Manuel Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 32).

Es también en esta senda de consciente conocimiento histórico de las construcciones críticas que han ido conformando nuestro devenir literario donde el método generacional cobra todavía hoy sentido, como señalara Bousño en los Sesenta o asume Amat en los comienzos del siglo XXI. Pero existe, todavía, otra posibilidad. Una posibilidad que no es exactamente incompatible con las conclusiones de Bousño, Gullón o Amat. Una posibilidad en la que aquellos devaluados referentes generacionales o ‘intrageneracionales’ —el Noventayocho, el Catorce, el Veintisiete, el Treintayséis— pasan a convertirse, más allá, en referencias ‘intergeneracionales’; en estadios de evolución y convivencia común a lo largo de la serie histórica. Algo así como marbetes para las distintas corrientes de opinión más o menos colectivas por las que ha ido pasando nuestro ámbito literario. Algo cercano al ‘espíritu del tiempo’ que defendiera recientemente —el concepto romántico de *Zeitgeist* al fondo— Guillermo de Torre.

Es esta una hipótesis de trabajo relativamente propia que, modestamente, trataremos de levantar en seguida. Porque es ciertamente la labor intergeneracional, y no la intrageneracional, la que determina, conforma y explica cualquier corte sincrónico que hagamos en nuestra Historia de la literatura. Situémonos, por ilustrar este aserto, en el epicentro de nuestra década de análisis. En 1944 una voz tan autorizada como la de Ángel Valbuena Prat escribía para una cabecera no menos autorizada sobre «El momento actual de la poesía española» (*La Estafeta Literaria*, n.º 15, 01/11/1944, p. 29). En sus palabras, la vigencia del método generacional por aquellas fechas queda patente. La labor intergeneracional del momento, no obstante, también.

Han pasado diez y ocho años. Vivía España en los años felices de la dictadura, en que los españoles, niños mal contentadizos, se quejaban de vicio, en su paraíso terrenal, en donde, entre muchos árboles, florecía el de la poesía lírica también. García Lorca había publicado el “Romancero gitano”, y granaban su obra de maestros Gerardo Diego, Guillén, Alberti y Salinas.

Hoy, han pasado tantas cosas, que me produce una cierta emoción hablar de este tema en el brillante, agudo y pintoresco quincenario, nuevo cartel del cuarenta y cuatro, que me llena de recuerdos y nostalgias. ¿Qué ha pasado desde entonces, qué queda, qué madura o qué asoma en la lírica nacional?

La lección de los grandes maestros, que ya así podemos llamarles, de la poesía pura, no ha sido pronunciada en balde. La renovación de la metáfora, la estilización de la sensibilidad poética, los juegos barrocos del creacionismo, y el torrente turbio, pero poderoso hasta lo genial, del surrealismo, han quedado como adquisiciones plenas de nuestra mejor literatura.

Desde la guerra de España hasta ahora puede advertirse este doble fenómeno: tendencia hacia las formas más serenas en lo exterior, y penetración de los poetas hacia el mundo de un temblor abismal. Es curioso que el signo de los poetas del año 27, fuera el de Góngora, el barroco, coincidiendo con su centenario; mientras que en los últimos años de la decena treinta empiezan a componer los líricos a la luz sin cambiantes de Garcilaso. Baste para esto comparar la maestría técnica de un Gerardo Diego con la de un Ridruejo, el más literal y sabio de nuestros garcilasistas. En las formas clásicas de Diego queda siempre el temblor abultado del poeta creacionista; en los sonetos de amor de Ridruejo domina un aire suave de égloga virgiliana, como en nuestro poeta de aurora imperial (Ángel Valbuena Prat, «El momento actual de la poesía española», en *La Estafeta Literaria*, n.º 15, 1 de noviembre de 1944, p. 29).

No cabe ninguna duda de que en las palabras de Valbuena Prat hay una confrontación, o mejor dicho una distinción, entre dos generaciones sucesivas. Hay también, sin embargo, un evidente relato de continuidad, en el que «la renovación de la metáfora, la estilización de la sensibilidad poética, los juegos barrocos del creacionismo, y el torrente turbio, pero poderoso hasta lo genial, del surrealismo, han quedado como adquisiciones plenas de nuestra mejor literatura». Por ello, más allá de la oposición entre un Veintisiete-de-Góngora y un Treintayséis-de-Garcilaso, conviene subrayar el permanente devenir colectivo —intergeneracional— de la comunidad literaria de un país, de todos aquellos autores —Manuel Machado, Jorge Guillén o Luis Felipe Vivanco— que, en 1944, mentaba Valbuena. Ya lo ha señalado Bousño un poco más arriba. Conviene tener muy presente, por ello, que a finales de los años Veinte y principios de los Treinta hubo un Luis Felipe Vivanco y un Leopoldo Panero creacionistas como hubo en los Cuarenta —con algunos de tales poemas escritos en los Treinta— un Gerardo Diego y un Dámaso Alonso garcilasistas. La todavía empecinada perspectiva intrageneracional de no pocos manuales y antologías no da, al respecto, la debida cuenta de ello.

Conviene por ello matizar mucho la célebre oposición entre una ‘Generación del 36’ adscrita puntualmente al patrón garcilasiano frente a una ‘Generación del 27’ irremediabilmente gongorina. Esto es, conviene despojar ambos momentos de nuestra literatura como sucesos exclusivamente intrageneracionales. Porque deslindar el nuevo signo de ‘temblor humano’, ‘serenidad garcilasiana’ o de ‘inquietud existencial’ de los años Cuarenta de la generación de los entonces ya ‘maestros’ del Veintisiete supone dar la espalda a todo lo que en aquella década publicaron, desde los *Hijos de la ira* de Dámaso al *Ocnos* cernudianiano. Se debería tal vez por ello incidir más en los nexos de continuidad intergeneracional que en la presunta ‘dificultad’ de solapamiento entre el Veintisiete y el Treintayséis.

Poco más de veinte años después del citado panorama de Valbuena Prat para *La Estafeta Literaria*, José Olivio Jiménez echaba la vista atrás en su «Medio siglo de poesía española (1917-1967)», publicado con motivo del cincuentenario de la revista norteamericana *Hispania* (nº 50-4, diciembre de 1967, pp. 931-946). En sus magníficas líneas domina la sensación de continuidad generacional a lo largo de esos cincuenta años y, sin embargo, no deja de aparecer la presunta dificultad de solapamiento.

Lo más sobresaliente, en lo formal, es el cambio estilístico que podríamos llamar magisterial: de Góngora, norte circunstancial de los del 27, a Garcilaso, el dolorido poeta del sentimiento, cuyo centenario vino justamente a coincidir con el año de 1936. La nueva sombra protectora indica, de entrada, que estos poetas no se revelaban contra la forma, sino que se acogían a ella pero aliándola, como en Garcilaso, a un temblor limpiamente humano. Más significativo que esta desviación de maestros es observar los nuevos matices que estos jóvenes traen a la poesía, o que a lo largo de los años van a desarrollar: expresión de la intimidad amorosa, de la experiencia cotidiana, de un arraigado sentimiento religioso, del tema de la patria, de una aguda conciencia temporalista o existencial con su consecuente gusto por el poema de evocación autobiográfica (José Olivio Jiménez, «Medio siglo de poesía española (1917-1967)», en *Hispania*, nº 50-4, diciembre de 1967, p. 937).

Señalada sin embargo esta ‘frontera’ entre el Veintisiete y el Treintayséis, el propio Olivio Jiménez indica la común integración en una sola labor no solo de estas dos generaciones, sino de las promociones sucesivas. Una labor común que implicaría, según el crítico cubano, «la desaparición de las fronteras generacionales» al final de la década de los Cuarenta.

Pero estas direcciones vendrían a perfilarse con nitidez mucho después del 36, casi hacia los finales de la década siguiente, cuando este grupo está ya coexistiendo en fecunda actividad con las voces surgidas estrictamente después de la guerra y con las otras anteriores del 27 que se integrarán al panorama general. Y vamos así adelantando un fenómeno que será característico de la situación actual de la lírica española: la desaparición de las fronteras generacionales (José Olivio Jiménez, «Medio siglo de poesía española (1917-1967)», en *Hispania*, nº 50-4, diciembre de 1967, p. 938).

Desde esta perspectiva, subraya Olivio Jiménez la trascendencia de los miembros del Veintisiete, precisamente, en la nueva deriva poética posterior a la Guerra Civil. Juicio este último que —este sí— ha encontrado eco en numerosos manuales y antologías pero que sin embargo casi nunca se ha traducido —pensemos en las propias antologías— en la asimilación de todas sus consecuencias.

El de más inmediata repercusión fue el de Aleixandre; los *Hijos de la ira* la lograrán hacia 1950; y el de Cernuda, casi totalmente desconocido en España, no se hará sentir sino hasta mucho después, y de un modo más sobresaliente en la joven promoción actual de poetas.

Es significativo que fueran miembros de la generación “deshumanizada” del 27 quienes, a su hora, propicien e instauren el clima historicista que ha de regir en la poesía española de las últimas décadas. No puede olvidarse, en esta sumarisima memoria, a Jorge Guillén, quien, aunque con un prolongado retraso, acaba por incorporarse también al nuevo espíritu con su *Clamor. Tiempo de historia* (...). Ni aun a Salinas, que escribe ocasionalmente poemas tan cargados de actualísima preocupación como “Cero”, inspirado en los terrores apocalípticos de la era atómica. El propio Aleixandre enriquecerá posteriormente la nueva dirección con libros de tan abierta conciencia temporal como *Historia del corazón* (1954) y *En un vasto dominio* (1962); y lo mismo ha de decirse de todas las colecciones y libros siguientes de Cernuda, reunidos en las ediciones tercera y cuarta (póstuma) de *La realidad y el deseo*. Y de Rafael Alberti ya recordamos cómo desde mucho antes había practicado una poesía directamente empeñada en la salvación del hombre en su inaplazable circunstancia histórica (José Olivio Jiménez, «Medio siglo de poesía española (1917-1967)», en *Hispania*, n.º 50-4, diciembre de 1967, p. 939).

Todo esto, lejos de ser obviado por la crítica, ha sido abundantemente repetido y estudiado antes y después de estas palabras de Olivio Jiménez. Y pese a ello, y hete aquí la razón de nuestra insistencia en este punto, no se ha tenido plenamente en cuenta en la denominación última, en su periodización –generacional o no–, de nuestra poesía de posguerra, exilio y franquismo. Porque es sin duda la sincronía intergeneracional el signo de este y otros periodos de nuestra poesía. Una sincronía que alcanza hasta la misma muerte en palabras como las que Gerardo Diego reserva en su primera edición del *Panorama Poético Español* (n.º 1, 1946) que semanalmente emitía Radio Nacional de España y en las que se lamenta de los recientes fallecimientos –unos naturales y apacibles, otros trágicos y prematuros– de Eduardo Marquina, Manuel Machado, Federico García Lorca, Juan Panero, Miguel Hernández o José Luis Hidalgo.²⁷¹ Más positiva es la panorámica ofrecida por el propio Diego en «La última poesía española» (*Arbor*, n.º 24, noviembre-diciembre de 1947). Señala allí el autor de *Manual de espumas* la necesidad de acudir, expresamente, a la perspectiva intergeneracional como único medio posible para comprender en toda su magnitud aquella «última poesía española».

Si tomamos un lapso breve de tiempo, por ejemplo, los nueve años a partir del 39, el año de la Paz, tendremos sobrada materia para apreciar los nuevos

²⁷¹ Véase en Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa. Tomo VIII*, José Luis Bernal (ed.) (Madrid, Alfabeta, 2000), p. 666.

rumbos que la poesía española ha emprendido. Una década aproximada, o sea, un tercio del camino vital de una generación, plazo que hoy tantas veces se quiere nerviosamente amputar concediendo a cada generación apenas unos años de respiro y pidiendo sitio urgente para la otra y para la de más allá que ya apunta en el horizonte. De cualquier modo, llamémoslas generaciones o más adecuadamente promociones de década o lustro, el panorama completo de la poesía en un momento se extiende a la simultaneidad de dos y aun tres generaciones auténticas. Al mismo tiempo que Manuel Machado escribía aún no hace un año sus últimos espirituales versos, un poeta que pudiera cronológicamente ser nieto suyo, por ejemplo, Eugenio de Nora, nacido medio siglo después, publicaba ya el tercero de sus libros (Gerardo Diego, «La última poesía española», en *Arbor*, n° 24, noviembre-diciembre de 1947).²⁷²

Efectivamente, Diego, que parte de la afirmación de que «hoy se escribe poesía mejor que nunca», traza un recorrido con fecha de 1947 que arranca con Juan Ramón Jiménez —«ejemplo magnífico de tal constancia y anhelo de perpetua juventud»— y se detiene en los hombres del Veintisiete que «publican nuevos libros o amplían los anteriores» —Salinas, Guillén, Alberti, Cernuda, Larrea, Prados y, junto a ellos, Miguel Hernández—, con especial atención a un Dámaso Alonso que «resucita» para la poesía²⁷³ y un Vicente Aleixandre que se define como «el mayor de los poetas españoles de la hora presente». Señala igualmente la ‘revalorización’ de poetas maduros como Ramón de Basterra y Adriano del Valle, de quienes dice que «han venido a convertirse en precursores de una de las direcciones, la llamada un poco inexactamente neoclásica (...), de la poesía de los últimos doce años». Como «promoción intermedia» Diego menciona a los Panero, Rosales, Vivanco y Ridruejo, «cobijados bajo la enseñanza de Garcilaso». Vienen después los nombres de García Nieto, Crémer, Bousoño, De Nora, Valverde y —en algunos casos fugazmente mencionados— los de Morales, Muñoz Rojas, Suárez Carreño, Azcoaga, Gaos, Laffón, Cano, Conde, Gil, Pérez-Clotet, Romero Murube, Zardoya, Ruiz Peña, Montesinos, Maruri, Hidalgo, el suyo propio —discretamente citado como «G.D.»— y, finalmente, José Hierro, a juicio de Diego «uno de nuestros poetas de más seguro porvenir y de más rico presente».

Por ello, si asumimos la trascendencia que el método generacional tuvo en aquellas fechas pero, al mismo tiempo, no caemos nosotros mismos en su trampa; si tomamos la perspectiva ‘intergeneracional’ como único enfoque posible para

²⁷² Citamos desde Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa. Tomo VIII*, José Luis Bernal (ed.) (Madrid, Alfaguara, 2000), p. 672.

²⁷³ «El poeta juvenil parecía definitivamente enterrado por el filólogo, el crítico, el profesor insigne. Yo, sin embargo, seguía creyendo en él y hasta en una famosa epístola en verso intenté zarandearle para ver si despertaba de su letargo. Y, dichosamente, despertó». Tomado de Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa. Tomo VIII*, José Luis Bernal (ed.) (Madrid, Alfaguara, 2000), p. 675.

comprender todo el ámbito poético de —en este caso— los años Cuarenta, y con ello comprender mejor cada uno de sus autores y poemarios; si logramos dicho equilibrio, tal vez consigamos erigir una ‘construcción crítica’ de nuestra poesía de posguerra lo menos alejada posible de la siempre inaprensible ‘realidad histórica’. Ahora bien, logrado esto, ¿qué hacemos con la ‘Generación del 36’? ¿Y qué hacer, a su vez, con el concepto ‘de posguerra’? Creemos, modestamente, que el patrón intergeneracional —y no el intrageneracional— es la respuesta. Proponemos pasar, como ya hemos hecho, de la ‘Generación del 36’ a un ‘Treintayséis’ literario en el que nombres como Altolaguirre, Cernuda o Alberti no tienen menor peso que Herrera Petere, Vivanco, Serrano Plaja o García Nieto. Entender el ‘Treintayséis’ como un estadio, como una fase coherente y distinguible proyectada sobre dos décadas de nuestro panorama poético nacional. No como marca registrada de un grupo de poetas condicionados por su fecha de nacimiento. Se trata, al cabo, de acudir a las propias obras —a sus fechas de publicación— en lugar de limitarnos al trazo biográfico de sus autores —a sus fechas de nacimiento—.

¿Cómo combinar entonces este marco generacional o intergeneracional con el continente histórico y social de la posguerra? Tal vez la respuesta se pueda reducir a un juego de preposiciones, matizando desde ahora aquella noción que antes denominamos como ‘híbrida’: las ‘generaciones de posguerra’. Matizar esta última construcción en tanto en cuanto tales ‘generaciones’ apenas admiten como miembros a aquellos poetas que en 1939 mantenían en la práctica su condición de inéditos. Tal presupuesto implica, al cabo, que la posguerra ha de pertenecer en exclusividad a quienes no lograron un hueco en el canon de la preguerra. Presupone incluso, aunque luego se matice, que la posguerra —y su envés del exilio— no encarna un suceso tan cardinal en la poética de Luis Cernuda, Dámaso Alonso o León Felipe como lo hace en un Blas de Otero o un José Hierro. Por todo ello, proponemos aquí como alternativa de aquel confuso marbete de las «generaciones *de* posguerra», el mucho más riguroso y amplio de «generaciones *en* posguerra». Más riguroso, primero, porque ajusta la errada preposición de pertenencia «de» por la circunstancial de tiempo y lugar «en». Más amplio, en segundo lugar, porque con ello ni limitamos la posguerra a unas promociones muy determinadas de escritores, ni limitamos a dichas promociones al tiempo y la dialéctica de la posguerra.

II.3. RUPTURA Y CONTINUIDAD

Hemos podido comprobar, después de este largo repaso por la historia crítica de conceptos-marco como el de una literatura española ‘de posguerra’ y el de la llamada ‘generación del 36’ –conceptos en la práctica más complementarios que opuestos–, que el encuadramiento cronológico y moral de la poesía escrita en nuestro país en torno a la década de los Cuarenta dista mucho de ser sencillo e inequívoco. Bien es cierto, sin embargo, que mientras la noción ‘de posguerra’ implica una ruptura más o menos abrupta con el ámbito literario anterior a la guerra –desde Ayala a Mainer–, la noción de un ‘Treintayséis literario’ describe una ruta de enlace, de continuidad, entre el panorama anterior y posterior a la contienda –desde Gullón o Ridruejo a Carnero y Ruiz Soriano–. No por casualidad algunos de los más reacios a hablar de una ‘Generación de 1936’ han sido quienes más han cargado las tintas en el carácter rupturista de nuestra posguerra literaria. Uno de los principales defensores de la existencia de una ‘Generación del 36’ definida e indiscutible, Luis Jiménez Martos, ya lo supo resumir en 1976.

¿Por qué esa resistencia frente a algo tan indudable? ¿Por qué algunos prefieren que exista una especie de vacío, dándose circunstancias históricas y literarias de acusado relieve?

Adelantemos que una de las razones de esa negativa a aceptar el hecho de la generación del 36, se debe a que quedó truncada, separados sus miembros tras la guerra civil, y después de ella, al aparecer nuevos valores, hubo una clara tendencia a olvidar a quienes la integraban.

La línea fronteriza que, en todos los órdenes, se estableció en 1939 contribuiría a esa actitud, en definitiva injusta. Después de todo se trataba de cosas de antes de la guerra, y por si fuera poco, en relación con la política (Luis Jiménez Martos, *Informe sobre poesía española*, Madrid, Magisterio Español y Prensa Española, 1976, p. 31).

Ciertamente, fueron —y continúan siendo— tantas las lecturas sobre el asunto que podríamos empezar o terminar por cualquiera de ellas. No en vano, la disyuntiva entre ‘ruptura’ y ‘continuidad’, debate casi nunca objetivo ni desinteresado, se remonta a la propia fecha de 1939. En este sentido, fue fundamentalmente desde el exilio, primero, y desde la historiografía cada vez menos cohibida del Tardofranquismo, después, desde donde la teoría rupturista cobró mayor prestigio académico. Al cabo, buena parte de sus postulados cuajaron, directa o indirectamente, bajo la fórmula de una ‘Edad de Plata’ definitivamente expresada por José-Carlos Mainer en la prehistoria de nuestra democracia. Por su parte, la posición de los vencedores tras su ‘III Año Triunfal’ fue doble: la de quienes proclamaron un ‘nuevo’ —en realidad bien viejo— discurso cultural, y la de quienes aspiraron a integrar lo mejor del pasado reciente en aquella España ‘victoriosa’. Así, si entre los voceros de la ruptura franquista hubo quien quiso tratar de aprovechar el ‘Nuevo Estado’ para refundar una supuesta y consecuente ‘Nueva Literatura’ —el ideal falangista como argumento, Giménez Caballero como uno de los más programáticos defensores de esta vía—; también hubo quien quiso, sencillamente, hacer tabla rasa para dejar la palestra literaria en manos de sus jóvenes más ambiciosos —no es otro el primer impulso vital de la ‘Juventud Creadora’ proyectada por Pedro de Lorenzo—. Asimismo, también encontraremos, junto a ellos, a quienes disfrazaron de ‘nuevo’ lo viejo, queriendo apelar a las ‘esencias nacionales’, desde el sector más reaccionario de la intelectualidad franquista, con el único fin de derogar y abolir el signo de modernidad de la literatura española en las tres primeras décadas del siglo —tal parece la misión asumida, al menos de salida, por los círculos opusdeístas próximos al Consejo Superior de Investigaciones Científicas desde publicaciones como *Arbor* o los *Cuadernos de Literatura Contemporánea*—.

También ‘vencedores’, mas declaradamente contrarios al mensaje rupturista de estos últimos, hubo quienes, efectivamente, trataron de demostrar que el nuevo régimen no era incompatible con la bulliciosa pujanza intelectual practicada en la preguerra —tal fue la actitud de la órbita de *Escorial* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, con Laín y Ridruejo entre sus principales referentes—. Son precisamente estos últimos, la órbita de *Escorial* en su sentido más amplio, quienes antes tratarán de mantener en pie la teoría de la continuidad, su visión de la vida cultural española, fronteras adentro, como *continuum* de la desarrollada en las tres décadas anteriores. Tal vez los ‘Laínes y Ridruejos’ eran conscientes —de ello hablarán en sus memorias unos años más tarde— de lo tramposo de su empresa, y algo de *excusatio non petita* hay en sus editoriales y artículos de aquellas fechas. Con todo, cabe reconocer que su labor logró su propósito —si no por completo, parcialmente— introduciendo —y aquí radica su éxito— un matiz fundamental en el relato cultural del oficialismo franquista. No obstante —aunque en parte gracias a ellos—, serán otros, los dispersos miembros de la ‘Tercera España’, quienes realmente mantendrán el genuino pulso de

continuidad desde plataformas —ambas fundadas en 1946— como *Ínsula*, fronteras adentro, o *Las Españas*, desde el exilio.

Por todo ello, la larga disyuntiva entre ‘ruptura’ y ‘continuidad’ no pudo ni podrá encontrar, pese a la convicción mostrada por las distintas posturas, una respuesta tajante. Al menos a nuestro juicio. Motivaciones morales o políticas, pero también metodológicas, se inmiscuyen además en nuestro dilema. En el ámbito metodológico, cabe reconocer además la oportunidad de establecer líneas divisorias tajantes que separen y comprendan la literatura escrita bajo las cuatro décadas del franquismo. Como resultado obtendremos un esquema tripartito que, como en la teórica aristotélica, además de ‘bueno’ parece ‘bello’. Así, se ha dibujado un siglo XX dividido en tres fases sociales, históricas y culturales: hasta la Guerra Civil (1900-1936/1939), el franquismo (1939-1975), y la posterior democracia (1975-2000). Por simetría y reproducción, a su vez, se han subdividido en tres fases y sus consecuentes ‘promociones’ cada una de estas etapas. Es fácilmente comprobable, en este sentido, cómo hasta el estallido de la Guerra Civil se han dibujado tres grandes movimientos internos: el vinculado al ‘Noventayocho’, el relacionado con los ‘novecentistas’ del ‘Catorce’ y el vanguardismo capitalizado por la noción de un ‘Veintisiete’. Por su parte —recordemos, por ejemplo, la claridad en la periodización propuesta por Payeras Grau (1986: 11-13)— el franquismo también se ha subdividido frecuentemente en tres periodos internos: la llamada ‘inmediata’ posguerra de los años Cuarenta, vinculada en literatura al Treintayséis²⁷⁴ y a una ‘primera’ promoción de posguerra; el periodo de consolidación interior y exterior del régimen franquista y su ‘Mediosiglo’ literario para la década de los Cincuenta; y el conocido por la historiografía como ‘Tardofranquismo’, que en el ámbito literario se vinculó con los poetas ‘novísimos’ y la novela experimental de la década de los Sesenta. Más por mimesis que por convicción, algo semejante parece haber ocurrido con los veinticinco años restantes —como ya denunciaba José Antonio Gabriel y Galán en 1990—, repartiéndose la literatura escrita en democracia entre las tres décadas en que se ha desarrollado: la de los Setenta, Ochenta y Noventa. Al cabo, obtenemos tres ‘periodos’ y nueve ‘etapas’ para las diez décadas del siglo, justificándose la década ‘perdida’, precisamente, en las dos grandes divisorias internas dibujadas, en las dos décadas de inflexión del siglo: los años Treinta —con su rubicón de 1936— y Setenta —con su hito central en 1975—. En cuanto al marbete ‘aglutinador’ de estos tres grandes ‘periodos’ descritos, la última de ellas todavía espera un nombre que logre verdadera fortuna —la cercanía cronológica juega en esto aún un papel

²⁷⁴ En realidad, la incardinación de la ‘Generación del 36’ en este esquema metodológico ha sido, como sabemos, muy polémica. De hecho, su vinculación con la ‘gran divisoria’ de 1936 es lo que ha llevado a una parte mayoritaria de la crítica a apedillar a dicha generación como ‘escindida’ o ‘destruida’. La idea de un Treintayséis, como venimos defendiendo y supo ver muy pronto Ridruejo, colabora mejor con la idea de ‘continuidad’ que con la de ‘ruptura’.

importante—. En el caso del franquismo, ya hemos analizado por extenso cómo la noción ‘de posguerra’ ha logrado enseñorearse en el ámbito literario de todo el periodo. En el caso de las tres décadas y media que precedieron al estallido de la Guerra Civil, será José-Carlos Mainer quien acabe por cerrar en 1974 la definición final de una ‘Edad de plata’ que la comprende.²⁷⁵

Este modelo acumulativo, esta conciencia de unidad o ciclo literario común había sido formulado antes por Gonzalo Torrente Ballester en 1949, en un ensayo titulado no por casualidad *Literatura española contemporánea (1898-1936)* (Madrid, Afrodisio Aguado). Efectivamente, en aquel periodo comprendido entre el año del ‘Desastre’ y el de la sublevación franquista el autor de *Los gozos y las sombras* aprecia «una unidad superior» reconocible.

Tres generaciones o equipos se reparten, entre la última década del siglo XIX y el comienzo de la Guerra civil, el quehacer literario, y a ellas corresponde, en toda su integridad, el renacimiento de las letras españolas y su reciente medio siglo de esplendor y altura. (...)

Estas tres generaciones o grupos constituyen, indudablemente, una unidad superior, cuyos miembros, coincidentes un momento en el tiempo, actúan sobre un temario planteado, en su forma más general, por la primera, en el orden cronológico, de las tres generaciones, a la que deben las otras dos las líneas fundamentales de su caracterización histórica. Existen entre ellas múltiples lazos, entre otros los de continuidad y contemporaneidad, así como el común impulso que las mueve. Las tres se sienten violentamente torcidas en su desarrollo orgánico por un acontecimiento extracultural —la Guerra civil—, al cual, sin embargo, no son ajenas (Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea (1898-1936)*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949, pp. 143-144).

El ensayista gallego apunta así a los elementos caracterizadores de aquella unidad histórica sobre la que insistirá la crítica: su sinergia común en un ciclo abierto por el Noventay ocho —en un esquema tripartito completado por sus ‘hijos’ y ‘nietos’, si bien Torrente rechazaba hablar de ‘hijos del 98’ para la generación

²⁷⁵ Su trabajo tuvo una amplia difusión en su segunda edición: José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Madrid, Cátedra, 1981). Precedentes de Mainer fueron, como él mismo indica, José María Jover —para quien la ‘Edad de Plata’ comprendería de 1875 a 1936— en *Introducción a la Historia de España* (Barcelona, Teide, 1963); y Miguel Martínez Cuadrado en su *Historia de España Alfaguara. Vol. VI* (Madrid, Alianza-Alfaguara, 1973), para quien también comprendería todo el periodo de la ‘Restauración’ borbónica. Para un empleo reciente del término véase el volumen de Esteban Vázquez Cano *La Edad de Plata 1898-1936* (Madrid, Lecturalia, 2008).

intermedia—;²⁷⁶ su excelencia —Torrente habla literalmente de «medio siglo de esplendor y altura»—; y el cierre abrupto del periodo con el estallido de la Guerra Civil. Un cierre abrupto que en la definitiva formulación de Mainer se matiza con particular honradez.

En abril de 1939 no nació otro país ni la contienda que acabó entonces fue una suerte de fatalidad inevitable para la que se anduvo conspirando desde 1700, 1808 o 1492, como llegan a afirmar los creyentes en las dualidades metafísicas de España. La guerra (...) hizo nacer un tiempo nuevo al que caracterizaron la violencia y la represión, primero; años después, el desarrollo medio silvestre de una sociedad industrial, edificada sobre la especulación, las corruptelas y la explotación. La censura no ayudó a la búsqueda de nuevas expresiones; la brusca mutación del país invalidó bastante de la tradición inmediata en lo literario, sin que surgieran otros caminos. El problema de la comunicación estética que encontraba soluciones en una sociedad aún semirural y de vida más parsimoniosa se reveló casi insoluble en la postguerra, aunque no por eso dejó de preocupar obsesivamente a nuevas promociones de escritores españoles.

Pero el zanjón no fue tan grande como para que el historiador olvide los hilos de continuidad. El «garcilasismo» de los años 40 fue una tardía conmemoración del centenario de 1935 y continuó un neopetrarquismo ya existente; (...) los poetas que, como Rosales, Vivanco, Panero, Ridruejo, Ildefonso M. Gil, Germán Bleiberg, reanudaron el oficio de la poesía habían empezado a publicar hacia 1934, y en 1948 una revista como la cordobesa *Cántico* fue un explícito homenaje a la generación del 27, cuyos miembros publicaron después de 1939 algunos de sus mejores libros (José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 2ª ed, Madrid, Cátedra, 1981, p. 339).

En cualquier caso, estas ‘unidades superiores’ —en términos de Torrente Ballester— han posibilitado una serie de estructuras suprageneracionales —en realidad más apegadas al contexto sociológico y político que al literario— sobre las que periodizar aseadamente el continuo histórico de nuestra literatura a lo largo del siglo XX. Sintetizando tal esquema en una tabla, y combinando las divisiones de la historiografía general —en cursiva— con las de la crítica literaria predominante —en redonda—, obtendríamos la siguiente solución aproximada. Una tabla, por definición, extremadamente simplificadora, inexacta e ‘injusta’.

²⁷⁶ Jaime Vicens Vives, historiador de síntesis fecundas, también se aperció de ese nexo de unión y habló de una «generación acumulativa del 98» en *Historia social de España y América* (Barcelona, Teide, 1959), vol. V, pp. 409-410.

LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX								
<i>Monarquía y República</i>			<i>Franquismo</i>			<i>Democracia</i>		
'EDAD DE PLATA'			'POSGUERRA'			(¿?)		
<i>Restauración</i>	<i>Dictadura Primo de Rivera</i>	<i>Segunda República</i>	<i>Primera Posguerra</i>	<i>Consolidación franquista</i>	<i>Tardofranquismo</i>	<i>Transición</i>	<i>Primer gobierno socialista</i>	<i>Primer gobierno conservador</i>
Generación del 98	Generación del 14 [y del 27]	Generación del 27 y del 36	Generación del 36 y de posguerra	Generación del medio siglo	Novísimos	Novísimos y Los Setenta	Los Ochenta	Los Noventa

Todavía en el terreno de lo metodológico —y descendiendo ahora al detalle de aquellas grandes líneas trazadas sobre los años de 1936 ó 1939 y 1975— de la disyuntiva crítica entre ruptura y continuidad planteada se desprende otra diatriba que afecta directamente a nuestra manera de concebir la trascendencia literaria de los tres años de contienda civil. Así, si apostamos por la continuidad, la poesía escrita —y más concretamente la publicada y propagada— entre 1936 y 1939 deberá entenderse como un ‘paréntesis’.²⁷⁷ En cambio, si creemos en la ruptura, serían precisamente estos largos meses de fratricidio el punto exacto de fractura. Por extensión, lo mismo sucede con aquella ‘generación del 36’ que en el cuadro anterior ha de repartirse, ‘escindida’, entre el antes y el después de la primera gran divisoria del siglo. La misma suerte de ‘limbo’ crítico han padecido aquellos autores surgidos en torno al año de la muerte del dictador Francisco Franco, arrastrados por la difusa corriente que los lleva del ‘Tardofranquismo’ —cuando no, lo que resulta aún más confuso, de la ‘posguerra’—, a la ‘Transición’ y, finalmente, la ‘Democracia’. Por todo ello, cabe concluir que el esquema que acabamos de sintetizar muy groseramente puede resultar, efectivamente, ‘bello’ en su simetría tripartita. Más problemática, sin embargo, es la ‘bondad’ de sus conclusiones.

Decimos esto, además, porque tampoco conviene ignorar que, junto a las distintas posturas y ‘oportunidades’ estrictamente metodológicas, la crítica y la historiografía literarias difícilmente pueden sublimarse, ante un siglo tan convulso como el estudiado, ante la influencia de lo moral y lo político. En este sentido, hacer hincapié en todos los lazos rotos, en el grado sumo de destrucción intelectual —como correlato de la evidente destrucción material y moral— en la que España se sumió al cabo de tres años de guerra civil, ha sido entendido desde el mismo exilio en 1939 hasta nuestro presente democrático como la más rotunda e inapelable condena contra la dictadura autoritaria que durante cuarenta años ‘administró’ toda aquella destrucción en su propio beneficio. Esta justa y bienintencionada condena, sin

²⁷⁷ Véase, por ejemplo, cómo lo que para Torrente empieza en 1898 y acaba en 1936, para Mainer arranca en 1902 y finaliza en 1939.

embargo, puede convertirse —y así ha sido en no pocas ocasiones— en un pesado lastre hermenéutico; particularmente cuando más allá de su encomiable intención moral pasa a ser un irrefutable axioma apriorístico.

Desde las postrimerías de la propia dictadura y hasta nuestra actualidad democrática han abundado, efectivamente, aquellas lecturas que, como muy pronto resumía Santos Sanz Villanueva, databan en el año de 1939 «el inicio de una nueva etapa de la historia del pensamiento español» (1984: 16). Curiosamente, una de las voces que más había abogado —en el periodo ahora convertido en objeto de estudio— por la ‘continuidad’ se encontrará, en las postrimerías del régimen, partiendo desde una noción de ‘ruptura’. Nos referimos al Dionisio Ridruejo de los años Setenta —entonces ya sobresaliente miembro de la oposición democrática al moribundo régimen franquista—, quien en su artículo «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra» para el número especial sobre *La cultura en la España del siglo XX* de la revista *Triunfo* (nº 507, junio de 1972, pp. 71-80), señalaba la necesidad de subrayar las distancias entre el ‘antes’ y el ‘después’ a la fatídica fecha de 1939.

La etapa o fracción temporal que me corresponde reseñar se caracteriza por tener su arranque en una conmoción de vastas proporciones, destructora y dispersiva que, en su primer momento, no deja sobre el solar español sino residuos de la etapa precedente y éstos sometidos a condiciones muy limitativas. Hay también, naturalmente, alumbramientos y promociones. Pero sin la comparación entre el “antes” y el “después”, nada de lo que tenemos que interpretar sería comprensible (Dionisio Ridruejo, «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», en *Triunfo*, nº 507 (extra), junio de 1972, p. 71).

En este sentido, la comparativa ofrecida por Ridruejo arroja, desde luego, un incuestionable signo de cambio y ruptura.

Es indudable que, con lagunas considerables, la cultura española estaba en creciente, manteniendo el ritmo de acumulación exigente que se aceleró en el 98. La creación literaria iba en cabeza. La Universidad era brillante: en Derecho y en Medicina había grandes maestros. En Filosofía y Letras (...) se daba una de las densidades de calidad más altas de Europa. La segunda enseñanza era aún muy minoritaria, ciertamente. Pero el esfuerzo de renovación pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza había sido notable y fecundo. Como en el orden de la investigación, la Junta de Ampliación de Estudios, dominada por la misma Institución, había acabado con las angosturas de la autarquía cultural dogmática. La escolarización básica era insuficiente. La República española puso en su ampliación un empeño formidable. (...) No hay que decir que si en una situación como ésta venía a incidir el cataclismo que reduciría a menos de un tercio el personal productor de cultura e

impondría barreras de comunicación entre éste y la masa receptora, el resultado sería desolador.

La vida intelectual española debía partir, pues, en 1939, de una situación enormemente pobre y además recelada y recelosa. Este es el hecho. (...) En orden a nuestro tema, durante casi toda la década las notas características serían éstas: la investigación y la enseñanza se convierten en empresas oficiales de un Estado dogmático que con frecuencia las delega a una Iglesia de cruzada. Sin duda se emplea un considerable arsenal de aportaciones materiales para restaurarlas, pero su vida interior es enteca, confinada, censurada y dirigida a sus fines por algo muy distinto de impulso libre sin el que toda vida intelectual tiende a hacerse rústica o de mero oficio. La especulación teórica (...) se hace penosa por sus condicionamientos doctrinales y la presión de una censura de inspiración predominantemente eclesiástica (...). Las mismas limitaciones se daban para la literatura. (...) Por lo que se refiere a los órganos de difusión, los que no eran oficiales estaban oficializados de hecho, como lo estaban las escuelas, los colegios y la Universidad (Dionisio Ridruejo, «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», en *Triunfo*, n.º 507 (extra), junio de 1972, pp. 71-72).

Así pues, las diferencias abismales —como efectivamente lo fueron en todos los aspectos apuntados por Ridruejo— llevan al poeta soriano a la lógica irremediable de la ‘ruptura’ como signo inequívoco sobre el que construir su relato de la vida intelectual española durante los años Cuarenta. Ciertamente, atendiendo a tales parámetros parece inapelable el relato de la ruptura.

Muerto el dictador y nacida la democracia, no pocos críticos abundarán en este relato tan descarnadamente presentado por Ridruejo. Así la propia *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* publicada con gran éxito en Castalia en 1978 —y ampliada en 1981— por Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas. Recordemos nuevamente cómo en su «Explicación previa» sus autores declaraban programáticamente que

sólo la conciencia lúcida de la función de la ideología puede salvar al productor y al lector de la presunción de inmutabilidad y validez universal de su obra y de sus juicios. Sólo desde el pensamiento marxista, un pensamiento que se piensa a sí mismo críticamente, puede empezarse a desmitificar las pretensiones ideológicas de la producción superestructural, cuyas dos peculiaridades principales son: creer en su independencia absoluta y creer, por lo tanto, que no es determinada por la Historia (sino, si acaso y paradójicamente, que ella determina la Historia) (Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, 1978, Vol. 1, pp. 27-28).

Desde esta «conciencia lúcida» de la ideología marxista, la *Historia social de la literatura española* quiso cargar las tintas de lo absoluto sobre toda una década marcada, efectivamente, por una dictadura enemiga y perseguidora de cualquier tipo de disidencia.

En cuanto a la realidad cultural, se rompió oficialmente todo contacto con el liberalismo europeo, siempre en defensa de una ortodoxia ideológicamente uniforme —religiosa y política, inextricablemente unidas—, en busca de las raíces casticistas de la España eterna. (...) La ideología clerical-autoritaria brilla así cegadoramente en la España de los cuarenta, que asiste a espectaculares despliegues de remembranzas histórico-traditionalistas (...). Por lo que se refiere a la estricta producción literaria, se hace preciso señalar el abandono de todo contenido crítico, el vuelco hacia formas tradicionales — como el soneto en poesía— y una temática al margen de la Historia, rigurosamente escapista. Por otro lado, si bien no muy abundantes, no faltan tampoco las muestras de literatura triunfalista por parte de los vencedores (Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, 1978, Vol. 3, pp. 78-81).

Un desolador panorama que en su caso llevó a la emisión de juicios críticos bastante duros sobre toda la creación literaria del periodo. Solo aquellas obras de implícita o explícita —pero obvia en todo caso— oposición al régimen merecieron su misericordia crítica. Sin cumplir esta norma, eran alegremente despachados proyectos como la academia *Musa Musae*, las revistas *Escorial* y *Garcilaso* o la obra poética de quienes no fueran Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gabriel Celaya o José Hierro.

Las primeras voces poéticas que se escucharon en la España de 1940 fueron, naturalmente, las de los vencedores (...). En la capital, también redimida, se reunía en enero de ese mismo año por primera vez el grupo *Musa Musae*, integrado por falangistas y asimilados (...).

Juventud Creadora es otra derivación literaria de los vencedores, creadora en todo caso de una seudoboheemia para andar por casa, es decir, por el Madrid hambreado y ensombrecido. (...)

Bajo el signo de *Garcilaso*, signo retórico, estetizante, formalista, arcaizante, se vive una época de diluvio de sonetos (...) Se habla de «la poesía heroica del Imperio», se resucitaban los Juegos Florales; se estetizaba por doquier; se hablaba de Dios, Amor, Belleza, todo con mayúscula, todo como absoluto, todo como escapismo de una triste realidad. Se ha dicho, en fin, que se trataba de una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo fascista, con rememoranzas del pasado glorioso, puro ejercicio formal sin contenido alguno, que cuando puede tenerlo, cuando intenta narrar o descubrir un mundo pretendidamente objetivo, la artificiosidad misma de la

descripción revela el cartón-piedra del decorado (Carlos Blanco Aguinaga, Iris Milagros Zavala y Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, 1978, Vol. 3, pp. 82-84).

Así, los autores de la *Historia social de la literatura española* no dudaron en ‘extender’ o asimilar —y tras ellos muchos otros críticos que les siguieron— el negativo balance político, social y cultural al panorama estrictamente poético. No hubo para ellos, por lo tanto, ‘excepcionalidad literaria’ alguna. Porque para Blanco, Rodríguez y Zavala la correspondencia entre la ‘superestructura’ política y la ‘infraestructura’ social había de verse inexorablemente plasmada en la estructura literaria. Así, cualquier ejercicio de ‘clasicismo’ durante los años Cuarenta no podía ser relacionado con la praxis literaria de la preguerra, sino siempre y en todo caso con «una mística de tipo fascista» al servicio del nuevo régimen. Todo había de ser sinónimo de ruptura. También la ‘nueva’ poesía social y contestataria que advierten a finales de la década en Celaya, Hierro o Blas de Otero. Porque estas, a su vez, no representarían continuidad de la poesía social de los años Treinta, sino que encarnarían la ruptura antifranquista sobre la ruptura franquista.

Aunque matizada y razonada —sobre sus matices hablaremos un poco más adelante—, la construcción crítica erigida recientemente por Jordi Gracia y Domingo Ródenas en su *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)* también parte, inconfundiblemente, del signo de la ‘ruptura’, aquí formulada desde el mismo título como «derrota» (Gracia y Ródenas, 2011). Arranca su relato desde un año 1939 entendido como debacle cultural de la que el país irá restituyéndose lenta pero inexorablemente a lo largo de todo el periodo estudiado, en un movimiento ascensional que hacen comenzar en torno a 1954-1959 y que se prolonga hasta el mismo 2010. Rehúsan así un análisis estrictamente intraliterario apelando —sin hacerlo— al peso de lo social y lo sociológico en el devenir de la vida —y por lo tanto también de la creación— literaria de un país.

Contar la vida de las letras desde los años cuarenta es contar con la guerra como fenómeno crucial de una nueva realidad política y sociocultural en sentido absoluto. Demasiadas circunstancias nuevas se entrecruzan desde la derrota de abril de 1939 como para mantener la ilusión de un relato atento únicamente a los fenómenos literarios (Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 15).

Ahora bien, este relato de ruptura ‘generalizada’ —digamos— en el ámbito de la cultura, encontró necesarias matizaciones entre aquellos historiadores que decidieron asumir, pero no exacerbar, disfrazar o sortear, su posicionamiento moral —o político— en contra de una dictadura inmoral. Así, entre otros, un José-Carlos Mainer que, madurando más allá de militancias con la publicación de su *Historia*,

literatura, sociedad (Madrid, Espasa-Calpe, 1988), observará la profundidad de un ámbito cultural —el de la posguerra— difícilmente reducible al blanco o al negro, complejo y paradójico en las sombras de un sistema político represor y uniformante y en las luces de un ámbito cultural poliédrico que procuró en buena medida mantener la sintonía trazada durante los años que precedieron a la guerra. Estaríamos pues ante una aparente disfunción entre la ‘superestructura’ y la ‘infraestructura’ histórica marxiana, entre un estado franquista coercitivo con ínfulas adánicas o redentoras y un ámbito cultural con voluntad ‘epigonal’ e, incluso, relativamente pujante en territorios como el de la poesía. Tal disfunción ha sido nuevamente resumida por el propio Mainer hace poco tiempo:

aqueel pasado que quiso tacharse surgía más a menudo de lo conveniente. Se ha citado más arriba la paradoja de que la más importante colección de poesía, Adonáis, fuera impresa por cuenta de la editorial del Opus Dei; en rigor, la serie había sido fundada por un poeta *rojo* represaliado, José Luis Cano, y por sus amigos, y fue amparada por un íntimo de Juan Ramón Jiménez (y alto funcionario del Ministerio de Gobernación), Juan Guerrero Ruiz, que era el contacto siempre imprescindible. Sus promotores, al invocar el título del poema de Shelley, quisieron prolongar una bonita colección de libros anterior a la guerra, «Héroe», que había editado, con su buen gusto proverbial, Manuel Altolaguirre. También la revista *Escorial*, que ya se ha mencionado, imitó las formas tipográficas y la disposición de la republicana *Cruz y Raya*, de José Bergamín, y se imprimió en los mismos talleres de Silverio Aguirre. (...) *Destino* —que, con el subtítulo «Política de Unidad», había sido la revista de los falangistas catalanes que se refugiaron en Burgos y Salamanca— empezó a parecerse, cada vez más, a la revista catalana de preguerra *Mirador* (...). Incluso *La Estafeta Literaria*, en 1944, fue un renuevo abigarrado y poco selectivo de cuanto había significado —entre 1927 y 1932— *La Gaceta Literaria*, de Ernesto Giménez Caballero, donde había iniciado su carrera el promotor de la nueva publicación, Juan Aparicio (José-Carlos Mainer, «Letras e ideas bajo (y contra) el franquismo», en *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 237).

No en vano, en el eje contrario tampoco ha faltado quien —cierto que apenas en lo que atañe a la creación literaria, y particularmente poética— ha querido inclinar la discusión crítica hacia el lado de la ‘continuidad’. Entre sus defensores más recientes, Carmelo Guillén Acosta nos revela a las claras, desde el mismo título de su antología *Poesía española 1935-2000*, la concepción metodológica de su estudio. Siguiendo a Luis Felipe Vivanco, considera la publicación de *Abril* en 1935 como la «frontera entre las dos generaciones» (Guillén Acosta, 2000: 14) y concluye que «hemos de apuntar una vez más que la guerra no supuso una ruptura en la creación poética de estos poetas (aunque muchos tomaran partido por un sector político definido), sino un esclarecimiento del cambio de rumbo que asumieron respecto a

la poesía vanguardista anterior» (Guillén Acosta, 2000: 15).²⁷⁸ Según esta perspectiva, los traumáticos acontecimientos de la segunda mitad de la década de los Treinta lejos de truncar la evolución interna de la literatura española la ‘esclarece’; es decir, la reafirma en su deriva neorromántica, neoclásica y rehumanizadora.

Efectivamente, si bien es cierto que una certera mirada sobre el contexto social y cultural impuesto en España a partir de 1939 acumula sobrados argumentos para hablar de ‘ruptura’, tampoco son pocos los elementos de ‘continuidad’ si nos detenemos en el contenido de las disputas, propuestas y contrapropuestas éticas o estéticas, particularmente en el ámbito de la creación poética. Por ello, el correcto acercamiento a los foros de discusión y creación poéticas de los años que precedieron a la contienda –los años de nuestra Segunda República– nos ayudará a reconocer no pocos elementos en desarrollo. Un ámbito poético de preguerra que, en ese sentido, supo entender y exponer como nadie hasta entonces Juan Cano Ballesta en *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid, Gredos, 1972). La publicación de su ensayo al filo del Tardofranquismo abrió nuevas perspectivas, efectivamente, sobre un ámbito literario, el de los años Treinta, donde «cuatro generaciones de talentos trabajan y crean» (Cano Ballesta, 1972: 259) y cuyo perfil se distinguía señaladamente de la década precedente.

Han abundado hasta ahora los juicios precipitados y las generalizaciones más simplificadoras sobre estos años, que casi son presentados como una mera prolongación en lo artístico de los gustos de la década anterior. Se ha creído que hasta el estallido de la guerra civil la poesía española se había movido por el monótono cauce de la estética simbolista. (...) Aunque tímidamente al principio, el compromiso ha ido abriéndose paso lentamente en la poesía española, pero llega a un momento de intenso cultivo en 1933, en que se publican varios libros de protesta y denuncia entre ellos dos de Alberti. (...) En la primavera de 1936, tras el triunfo del Frente Popular, sube de grado la fiebre revolucionaria en círculos de escritores. Se multiplican las publicaciones de este tono y se intensifica su ardor. Resultan pues superadas definitivamente opiniones que pretenden que el compromiso en la poesía española se manifiesta a partir de 1939 (...). Toda la llamada poesía social de décadas posteriores tuvo allá su planteamiento y su germen. Si tardó mucho en brotar y dar su fruto, recordemos las extraordinarias circunstancias históricas que impidieron su inmediata floración, además de tener que enfrentarse con toda la tradición poética, clásica y moderna, forjada en un tipo de inspiración individualista (Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 260-261).

²⁷⁸ De la misma opinión es José-Carlos Mainer en su última *Historia de la literatura* al indicar que «el año de 1930 trazó una clara frontera entre una vanguardia desinhibida y una posvanguardia inquieta y comprometida» (Mainer, 2010: 180).

Según este relato, la literatura del sexenio anterior a la guerra no solo no se entiende desconectada de su evolución posterior sino que se presenta como lugar de germinación de todos aquellos factores que, para muchos críticos, definirían el signo literario ‘de posguerra’: compromiso político o moral, regreso al intimismo como exploración de lo eminentemente humano frente a la fascinación por el entorno y tendencia a la voz colectiva frente al individualismo de la lírica simbolista, entre otros rasgos. En una palabra: ‘rehumanización’. Un ambiente en el que se inician y en el que participan activamente —como hemos recordado por extenso— jóvenes escritores como Gullón, Vivanco, Rosales, Gil, Hernández, Bleiberg, Serrano Plaja, Celaya o los Panero.²⁷⁹ Aquellos sobre los que se construirá años después la ‘Generación del 36’. Así las cosas, para Cano Ballesta el punto de inflexión no estaría ni en 1936 ni en 1939, sino en el año de 1933.

A partir de 1933 nos asomamos a lo que podríamos llamar la nueva gran vertiente de la poesía española del siglo XX, en que la estética simbolista se encuentra en retirada. La amenaza de la guerra cuelga sobre Europa como una espada de Damocles y sobre España de modo aún más amenazador, acelerando el hundimiento definitivo del esteticismo y el triunfo de concepciones poéticas más atentas a la realidad circundante, a los afanes y desvelos del hombre en su dimensión personal y social (Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 263).

Semejante evolución no se desarrollaría, desde luego, sin contrapropuestas y tensiones, como el propio Cano Ballesta señala. No en vano, muchas de las sinergias y dicotomías imperantes en la década de los Cuarenta heredaban —y desarrollaban— aquellas discusiones y propuestas en liza durante el decenio anterior. Un periodo dominado por dos tensiones contrapuestas en un entramado de dicotomías no siempre alineables. Así, la mencionada ‘pureza’ frente a la ‘revolución’, pero también la continuidad de las ‘vanguardias’ frente a la ‘rehumanización’ —algo de ello hemos visto al señalar un ‘Treintayséis antes de 1936’— o la correosa confusión entre la politización de la estética —más propicia al signo comunista— y la estetización de la política —más constatable en los fascismos europeos—.²⁸⁰

²⁷⁹ «Incluso los más jóvenes como Vivanco, los Panero, Celaya, que arrancan de la tradición poética clásica o contemporánea y no buscan una espectacular ruptura con ella, aportan las novedades del tema religioso, la acentuación consciente y metódica del sentimiento y un humanismo más integral que abarca incluso lo histórico» (Cano Ballesta, 1972: 263).

²⁸⁰ El profesor Ángel del Río resumía así el panorama artístico-político de la primera posguerra mundial —la preguerra civil española— en su magistral *Historia de la literatura española* editada en Nueva York desde su exilio: «Uno de los resultados del vanguardismo fue la derivación de muchos de los jóvenes en él formados hacia campos políticos extremos e irreconciliables. Escritores que daban la impresión de ser demasiado ajenos a los problemas del hombre y de la sociedad, hasta el punto de poder ser definidos por su arte deshumanizado, pronto fueron absorbidos por el torbellino de los totalitarismos. El fenómeno tuvo carácter universal. Marinetti fue uno de los corifeos del fascismo.

En este clima de cambio y disputa entre paradigmas se desarrollarán algunas propuestas particulares especialmente planeadas para su momento de irrupción. Así la muy estudiada y difundida publicación de *Caballo verde para la poesía*, cabecera preconizada por Neruda, impresa por Altolaguirre y Concha Méndez y en cuyas páginas publicaron sus poemas Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja o Leopoldo Panero junto a Federico García Lorca y Vicente Aleixandre. Así lo hicieron todos ellos en el primer número de octubre de 1935, el mismo en cuyo editorial «Sobre una poesía sin pureza» se buscaba polemizar frente a la ‘pureza’ de otros. Mientras, todos –tanto los ‘unos’ como los ‘otros’– pugnaban por encarnar genuinamente el proclamado ‘nuevo romanticismo’ ora de ‘vanguardia’, ora netamente ‘clásico’. Por ello, en este clima de hibridaciones y polémicas, tal vez resulte más elocuente detenerse en la dicotomía dieguina entre ‘Literatura’ y ‘Poesía’ que en el premeditado lanzamiento de una poesía ‘impura’ con la que Neruda pretendió capitalizar la labor que diez años antes había cumplido Juan Ramón Jiménez –entendido ahora como el pontífice de la ‘pureza’– entre los poetas entonces en ascenso y por aquellos años Treinta ya plenamente consagrados –Guillén, Salinas, Alberti–. No en vano, en la estela de la dicotomía dieguina se levantará otra cabecera no menos sugerente que *Caballo verde para la poesía*: la revista que Ricardo Gullón e Ildelfonso-Manuel Gil lanzarían en enero de 1934 bajo el calculado título de *Literatura*.²⁸¹ Había nacido aquella plataforma, según recordará años después Gil, para «reivindicar la literatura frente de la descalificación a la que la habían aparentado rebajar los poetas de la generación del 27». ²⁸² Los recuerdos de Gullón –que reseñó la *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego en la revista *Brújula* (nº 4, abril de 1932)– fueron si cabe más explícitos en el especial de *Ínsula* sobre la ‘Generación del 36’.

El título implicaba una toma de posición frente a ciertas ideas de la generación precedente. Gerardo Diego, portavoz de ella, había extremado la oposición entre poesía y literatura, y condenaba cuanto apareciera contaminado de esta última. Bajo pretexto de pureza podía situarse “en el campo raso, mezclado, turbio, de la literatura”, nada menos que la ambigua, revuelta e impura mezcolanza que es la vida (Ricardo Gullón, «La generación española de 1936», en *Ínsula*, nº 224-225, julio-agosto de 1965, p. 24).

El grupo surrealista francés se puso casi en bloque al servicio del comunismo. (...) En España, un escritor de origen revolucionario como Giménez Caballero pasa a ser de la noche a la mañana inspirador del fascismo o falangismo español y, en contraste, un poeta puro como Rafael Alberti se hace simpatizante del comunismo» (Del Río, 1948: 267-268).

²⁸¹ A finales del siglo la revista se reeditó en *Literatura. Edición facsímil 1934*, Ildelfonso-Manuel Gil (ed.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

²⁸² Tomado de Hiriart (1981: 165).

La intencionalidad del título —el novelista Jarnés entre bastidores— revelaba un claro prurito ‘generacional’ de réplica contestataria a las consideraciones que el autor de *Manual de espumas* vertiera en su discurso sobre «La nueva arte poética española» pronunciado en Buenos Aires en 1929 —recogidos en las revistas bonaerenses *Verbum* (nº 72, pp. 21-33) y *Síntesis* (nº 20, pp. 183-199)— y, particularmente, en el prólogo a su determinante *Poesía Española. Antología 1915-1931* (Madrid, Signo, 1932).²⁸³ Sin embargo, muy lejos de la polémica y el enfrentamiento —no hubo editorial fundacional que lo proclamara—, en sus entregas se recogieron junto a colaboraciones de Enrique Azcoaga, los Panero, José María Alfaro, Ramón J. Sender o Arturo Serrano Plaja otras de Pedro Pérez-Clotet, Francisco Valdés, Tomás Seral Casas o Ángel Sánchez Rivero pero, sobre todo, de referencias de aquella ‘Poesía’ entendida a la manera de Diego como Jorge Guillén (nº 2, marzo-abril de 1934, pp. 37-38) o el propio Gerardo Diego (nº 1, enero-febrero de 1934, pp. 14-15).²⁸⁴ No faltó tampoco el explícito homenaje al ‘pontífice’ de la ‘pureza’, un Juan Ramón Jiménez a quien Gil dedicó en calidad de «maestro» sus versos (nº 1, enero-febrero de 1934, pp. 22-24) y a quien Azcoaga consagraba un ensayo reproducido en *Literatura* parcialmente (nº 1, enero-febrero de 1934, pp. 16-21). El espíritu de aquella revista era, por lo tanto, muy distinto al de ser órgano de expresión para un grupo cerrado y contestatario. Muy al contrario, su signo era opuesto: abrir a todos los géneros —ensayo, novela, y también ‘poesía’ entendida o no a la manera de Diego— en un foro de encuentro en el que el signo de lo ‘humano’ y de la ‘Historia’ reconducía el discurso literario. El propio Diego, como el resto del Veintisiete, lejos de permanecer estático participa de esta dinámica al tiempo que desarrolla una profunda y duradera amistad con Gil y Gullón.²⁸⁵

²⁸³ En el primero de los discursos, reproducidos en la revista *Verbum*, leemos: «El equívoco poesía-literatura ha dañado incalculablemente las posibilidades poéticas de la humanidad. Por fortuna, parece llegada la época de la diferenciación ya inconfundible, y cada día se irá comprendiendo mejor que el poeta y el literato son vocaciones opuestas, aunque todo poeta, en cierto sentido, lleve dentro un literato reprimido o superado. Todo poeta, por el hecho de serlo, entiende de literatura. El literato parece incapacitado para juzgar poesía. La razón es muy sencilla. La literatura es el resultado de aplicar una técnica expresiva, retórica, a los varios fines del lenguaje humano; entretener, contar, predicar, convencer, enseñar, pensar... La poesía exige esa misma técnica, infinitamente más delicada y precisa y puesta al servicio del más noble de los anhelos humanos: el de crear» (*Verbum*, nº 72, pp. 24-25).

²⁸⁴ Lo hizo con un muy sugerente «Charada. Homenaje al poeta de *Manual de Espumas*», poema metapoético en el que leemos: «Fábula cotidiana/ Toda la noche en duermevela/ mientras dormía pura mi ventana// A la una era de aluminio el metal de mi mano/ y las losas del patio/ de un ritmo casi humano// A las dos el paisaje se volvía de espaldas/ Sabe Dios cómo sería/ el prohibido sueño de la primavera/ que entre el embozo sonreía// Y quién me podrá decir/ ayudadme vosotros ángeles desprendidos/ del humo rosa del oriente exprés/ mi colección de sellos qué rumor era el suyo/ al filo de las tres// Sí/ No hay más que dos verdades (...)».

²⁸⁵ Para el propio Gullón, los hermanos Panero y Luis Alonso Luengo, construyó Diego en 1948 la noción de una «Escuela de Astorga». Lo hizo en la ‘tercera’ de *ABC* del 3 de marzo de ese año. La construcción del marbete y la relación entre Diego y dicha ‘escuela’ ha sido recientemente estudiada

Este nuevo perfil otorgado al panorama literario de la Segunda República – particularmente desde las investigaciones de Cano Ballesta en los Setenta– supone, *de facto*, mucho más que una salvedad marginal al esquema de ‘ruptura’ desde el que en ocasiones se ha querido entender nuestra literatura posbélica. Por todo ello, parece más sensato pensar que en esta compleja dualidad de dualidades, en este término que media entre la ‘ruptura’ y la ‘continuidad’ se halle la mejor comprensión de la siempre inaprensible ‘realidad histórica’.²⁸⁶ Conviene recordar, en este punto, lo que el propio José-Carlos Mainer entendió como «la tentación de considerar [la posguerra] como un paréntesis que, tras el óbito de Franco, permitía reanudar la normalidad en el punto mismo donde había sido suspendida» (1981: 5). Una consideración de paréntesis que, como el crítico aragonés señala muy oportunamente, cuenta en su haber con tantos argumentos a favor como salvedades en contra. Y no solo en lo estrictamente –esto es, estéticamente– intraliterario, sino también en lo que a la ‘sociología de la literatura’ se refiere.

No faltan razones tampoco para postular en la vida cultural la ya conocida teoría del «paréntesis». Por un lado, una censura implacable –que se mitigó algo en los años sesenta– fue un verdadero cordón sanitario que impidió la recepción general del pensamiento extranjero y encorsetó la evolución del propio (...), y que además se ejerció con una fuerte influencia eclesial y en nombre de un regreso a esencias tridentinas y arcaizantes, visibles en la primera posguerra (...).

Pero, a la vez que era fácil comprobar la realidad de estas novedades, la vida cultural española se complacía en un declarado epigonismo con respecto a la época anterior: si *Escorial*, revista del grupo falangista más crítico, era una aceptable réplica de *Cruz y Raya* –la revista de Bergamín concluida en 1936–, el periódico cultural oficial *La Estafeta Literaria* –de Juan Aparicio– remedaba sin fortuna *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, e incluso se reanudaban las tertulias sabatinas de Pombo, creadas por Gómez de la Serna y hogaño presididas por el jefe legionario Antonio Maciá Serrano (José-Carlos Mainer, «La vida cultural (1939-1980)», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 6-8).

Así las cosas, concluye Mainer, «la vida cultural de la España de la posguerra ha oscilado, en suma, entre el complejo de inferioridad y la voluntad de ruptura con

en la monografía de Javier Huerta Calvo *Gerardo Diego y la Escuela de Astorga* (Santander, Fundación Gerardo Diego y Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2015).

²⁸⁶ Por ello han optado, asimismo, monografías sobre otros ámbitos de la época como Víctor García Ruiz, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra* (Pamplona, Eunsa, 1999); o Carolina Rodríguez López, *La Universidad de Madrid en el primer franquismo. Ruptura y continuidad (1939-1951)* (Madrid, Dykinson, 2002).

el pasado inmediato (...); entre el espíritu de continuidad y epigonismo y la voluntad de hacer tabla rasa ante las nuevas coyunturas» (Mainer, 1981: 8).

Ahora bien, ¿cómo resolver semejante ‘oscilación’? ¿Acaso resulta imposible ofrecer una sola noción que sea capaz de comprender ambas direcciones? Retomemos la reciente *Historia de la literatura española* de la editorial Crítica en el volumen a cargo de Jordi Gracia y Domingo Ródenas. En ella, se encomienda el primer epígrafe a «la continuidad asimétrica» (Gracia y Ródenas, 2011: 15-40), radicando dicha asimetría no en el ‘antes’ y el ‘después’ de dicha continuidad, sino entre el exilio y el interior. Parten así sus autores de la presunta superioridad de las letras exiliadas sobre las que permanecieron en la Península para entender la ‘continuidad’ como un patrimonio solo compatible con las libertades políticas de los países de acogida. Así, Gracia y Ródenas hablan en otro punto de la literatura de posguerra como una literatura «en la imposible continuidad». No en vano, reconocen, efectivamente, elementos de continuidad en el ensayo universitario y en la poesía.²⁸⁷ Así, por ejemplo, cuando emparentan la colección Adonais no solo con la Héroe de Altolaguirre, sino con la aún más vinculada al Veintisiete colección Litoral.²⁸⁸ Sin embargo, en la metodología de Gracia y Ródenas el peso de lo sociológico como gran condicionante de la vida literaria inclina la balanza hacia la sensación de ruptura. Queda la ‘continuidad’, al cabo, apedillada como ‘asimétrica’ e ‘imposible’.

Por nuestra parte, sin embargo, quisiéramos equilibrar dicha balanza ante el indudable peso de toda una serie de continuidades estrictamente ‘intraliterarias’. A pesar de que el resultado se presente paradójico. Efectivamente, si atendemos únicamente a una serie de parámetros estéticos y temáticos propios de la literatura –particularmente en poesía, con la continuidad del soneto y el metro clásico, la pretensión rehumanizadora así como el impulso neoclásico y neorromántico bajo la advocación de Garcilaso y Bécquer–, si reducimos nuestro discurso a dichos elementos de continuidad, levantaremos una construcción absolutamente inexacta que ignoraría la insoslayable y traumática situación histórica en que nos desenvolvemos. Ahora bien, minimizando dichas continuidades, limitando la literatura a mero producto de época, privando a la creación poética de su autonomía formal y moral, caeremos en el extremo contrario llegando incluso al caso de no querer leer los textos salvo en aquello que convenga para nuestra construcción crítica. Por ello, dándole la vuelta a aquel concepto de ‘continuidad asimétrica’

²⁸⁷ «El ensayo universitario fue, con la poesía, quizá el espacio más visible de la continuidad cultural a pesar de las identidades ideológicas que exudan muchos de sus autores y en cierto modo era un indicio indirecto de la soterrada pervivencia del tronco liberal» (Gracia y Ródenas, 2011: 69).

²⁸⁸ «El antecedente inmediato sólo podía ser la colección Héroe, pero lo que valía la pena anotar era la continuidad con la mejor y más duradera colección de poesía joven y nueva, que había sido Litoral, entre 1927 y 1928» (Gracia y Ródenas, 2011: 55-56).

debemos efectivamente recoger la inconmensurable labor de continuidad tenazmente asumida por tantos y tantos autores al margen de una dictadura —y no pocos en oposición o, incluso, alineados con ella— que quebró, desde luego, la dinámica social y por tanto cultural de nuestro país. Por ello, la continuidad entre el ‘antes’ y el ‘después’ existe, aunque resulta asimétrica. El ‘garcilasismo’ de 1943, efectivamente, es distinto del ‘garcilasismo’ de 1936. Por ello hablamos páginas atrás de un ‘Treintayséis antes de 1936’ y un ‘Treintayséis después de 1936’. La continuidad de preocupaciones e intenciones literarias entre 1935 y 1945 se mantiene, pero no ha pasado incólume por el trauma de una guerra civil y la instauración de una dictadura militar. Soslayar en nuestro relato el peso de la guerra y la situación política imperante sería encerrar la poesía en una torre de marfil que por aquellos días no eran sino escombros. Pero negar la evidencia, obviar la patente continuidad moral y formal entre la poesía de los años Treinta y la de los Cuarenta sería menospreciar la capacidad creadora de la literatura.

Más allá de consideraciones personales, más allá de los extremos de una dicotomía que encierra en su punto medio —como casi siempre— lo más cercano a la verdad, el actual estado de discusión entre quienes entienden la poesía española escrita durante la década de los Cuarenta como un nuevo punto de partida —generalmente de ‘retroceso’— y quienes no la entienden sino como inconfundible producto y continuación de lo anterior hereda irremediamente —heredamos irremediamente— una serie de ‘construcciones críticas’ que ocuparon la propia etapa estudiada desde el mismo año de 1939 y que se han desarrollado a lo largo de toda la dictadura, con su envés del exilio. Todas ellas han pretendido esclarecer y dirigir a un tiempo, desde motivaciones literarias o extraliterarias, tan controvertible asunto.

II.3.1. Los lazos rotos. Lecturas del exilio

Lejos de la univocidad que ciertas construcciones han querido otorgarle, lo cierto es que el signo de las distintas voces y lecturas ofrecidas desde el exilio —como sucede, por cierto, con las del ‘interior’— no podrían ser más plurales, aun sin llegar a ser dispares. Tomemos por azar un texto bastante sintético, personal y significativo a un tiempo. Nos referimos al prólogo de Francisco Ayala a su volumen de relatos *La cabeza del cordero* (Buenos Aires, Losada, 1949), en el que desde la distancia que le daba todo el Océano Atlántico y una década cumplida, el extraordinario narrador granadino confía en haber alcanzado la perspectiva suficiente.

Cuando, como en nuestro caso, se produce una súbita y descomunal mutación histórica, uno puede captar su propio pasado personal como algo desprendido y ajeno, y pronunciarse acerca de la suerte, no ya de generaciones inmediatamente anteriores, sino también de su propia generación, con notable objetividad y hasta —por eso mismo— con un cierto aire de impudicia. A la altura de hoy ¡qué lejano se ve el ayer! (Francisco Ayala, *La cabeza de cordero*, Buenos Aires, Losada, 1949, pp. 9-10).

Sin embargo, la ilusión de «notable objetividad» de Ayala se nos antoja sencillamente irrealizable. Como testimonio subjetivo —en el mejor y más valioso sentido de la palabra— traemos aquí el prólogo bonaerense del novelista andaluz. El destierro pesa en sus palabras, ciertamente, pero es capaz de ofrecer un relato mesurado y acertado, en esencia, de un asunto que nos servirá para acercarnos al punto de partida de la historiografía literaria exiliada. Todo el prólogo podría resumirse en el siguiente párrafo:

Cuando yo asomé a ellas, la situación de las letras españolas era espléndida. En fresca madurez, dominaba la constelación del 98; Ortega y Gasset, con sus coetáneos, alcanzaba la plenitud; y una nueva muchedumbre de escritores, indefinidos todavía —y no, precisamente, por falta de autodefiniciones—, bullía, asumiendo ya, algunos, perfiles positivos que luego confirmarían. ¡Cuánta variedad, cuánta riqueza, dentro de este sumario esquema! Y ¡qué contraste con la actual desolación! (Francisco Ayala, *La cabeza de cordero*, Buenos Aires, Losada, 1949, p. 10).

Básicamente, en estas pocas líneas se encierra la tesis rupturista de los creadores y críticos literarios del exilio. Lo que llega tras 'el 39' a las letras peninsulares se define con un término tajante: «desolación». No niega la continuación de una «vida cultural», pero la juzga trunca por naturaleza.

Vino, pues, la guerra civil y, para las letras, la dispersión o el aplastamiento; vino la guerra civil y sorprendió a mi generación en la treintena de su edad. Los más viejos habían cumplido ya —y ¡cómo!— su obra, ejerciendo mediante ella una descomunal influencia sobre el país (...) La guerra civil clausuró, para todos ellos, una actuación que, en lo sustancial, estaba completa. Unos han muerto; otros, sobreviven y callan; y los que continúan escribiendo, escriben también como supervivientes. No es que hagan labor inferior, no; pero lo que a la fecha escribe Azorín, lo que Baroja escribe, retrocede, por así decirlo, hasta unirse e incorporarse a su obra pasada, a redondearla (...). Hasta hombres más jóvenes, como Gómez de la Serna, engruesan en vano, incansablemente, su producción de 1920 a 1930.

En cambio, la generación subsiguiente, la mía, que sólo había alcanzado a manifestarse en su fase juvenil, fue sorprendida ahí por la conflagración, y quedó en suspenso, cortada. (...) Las obras juveniles de varios pasarán a los manuales y antologías como maravilla de una precoz y felicísima floración

(...). Mas, para el resto de esa generación, ¡qué cementerio de promesas! (Francisco Ayala, *La cabeza de cordero*, Buenos Aires, Losada, 1949, pp. 10-12).

Dibuja así Ayala la imagen de ‘una generación’ –identificable con el Treintayséis pero de límites difusos con el Veintisiete– definida por estar ‘escindida’ o truncada, en una lectura que conocemos bien. En cuanto a los mayores, el signo que los define es el del ‘retroceso’, el regreso y engrose de «su producción de 1920 a 1930». La literatura española habría quedado así congelada en una foto fija tomada en 1939: los mayores por haber retrocedido a tiempos mejores de su producción, los menores por su incapacidad para avanzar más allá de ese punto. Finalmente, y enlazando con la presentación de los relatos prologados, Ayala comenta el tratamiento recibido por la propia guerra en las letras españolas de posguerra. Son interesantes sus palabras, que no apuntan tanto a los «poetas del régimen», sino sobre todo a los mismos exiliados: «más bien parecieran tratar de soslayarla, reanudando, como si tal cosa, el hilo anterior de su producción» (p. 13). Aquellas reflexiones de Ayala no desentonaban del estado general de opinión entre el exilio intelectual español. Y sin embargo será precisamente él, desde su revista bonaerense *Realidad* o la mexicana *Cuadernos Americanos*, uno de quienes por aquellas fechas empiecen a tender puentes de entendimiento con el panorama literario del interior, contribuyendo así al paulatino «desgajamiento del síndrome nostálgico y paralizante del exilio» (Gracia y Ródenas, 2011: 85).

Junto a los canales de estricta actualidad literaria, patente en sus revistas, tampoco faltaron ensayos de interpretación volcados en monografías e historias de la literatura de mayor calado. Unos meses antes de la publicación de *La cabeza de cordero* en Buenos Aires, la historiografía literaria del exilio daba a la luz, en el extremo opuesto del continente americano, una de sus obras más solventes. El propio Ayala la tomará como referencia para el prólogo citado. Firmaba así el profesor de la Universidad de Columbia Ángel del Río –que ejercía la docencia en los Estados Unidos desde 1926 y que se aleja, por lo tanto, del paradigma del exiliado de posguerra– aquella *Historia de la literatura española* (Nueva York, The Dryden Press, 1948). Cerraba entonces el profesor soriano el segundo tomo de su magistral trabajo con el sexto capítulo del volumen –apéndices aparte–, titulado «La literatura contemporánea: novecentismo, postmodernismo, nueva literatura». En el quinto y último epígrafe de dicho capítulo –es decir, con el que se cierra su narración historiográfica de la literatura nacional– hace explícita su materia: «La guerra civil y sus consecuencias».

La *Historia de la literatura española* de Ángel del Río es un ejemplo de buen hacer filológico a lo largo de todas sus páginas,²⁸⁹ pero es siempre en lo más próximo a su momento de redacción, en lo emergente y coetáneo, donde la finura del crítico se pone a prueba. Del Río supera el reto con solvencia, ofreciendo un panorama libre de prejuicios y en ocasiones más certero que los análisis de las décadas venideras. Escrita primordialmente para el estudiante norteamericano de literatura española, en sus últimas páginas ofrece un resumen honesto del panorama entonces actual de la literatura patria, distinguiendo inevitablemente —pero dedicando un espacio e importancia idénticos— entre la literatura de la «España peregrina» y la hecha «en España». La división es obvia e incuestionable, y su manera de sintetizarla no se aleja de la realidad predominante.

Tras los años de guerra, la literatura tiene necesariamente que resentirse de la dramática ruptura de la unidad nacional. Los que voluntaria o forzosamente se quedaron en España escriben bajo la presión de un ambiente totalitario. Los que salieron viven en el destierro con la nostalgia de la patria lejana, la amargura de la derrota y separados de las fuentes primarias de toda creación literaria, el suelo y la lengua del escritor (Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, Nueva York, The Dryden Press, 1948, p. 269).

La palabra clave de su tesis está clara: «ruptura». Y el resultado es la dicotomía abierta entre «los que se quedaron» y «los que salieron». Del Río no hace sino presentar los dos subepígrafes siguientes en su discurso: la «España peregrina» y la «Literatura actual en España». Para ambas «Españas» —que sin embargo aquí son una sola «literatura»— presenta sendos lastres. Para los que se quedaron pesa el freno de un régimen autoritario, para los que salieron la nostalgia y el desarraigo.

No obstante, si en las tesis de Del Río predomina la «ruptura» en lo que a las «Españas» se refiere —es decir, en lo que afecta a los escritores—, no concluye lo mismo en lo que a la «literatura» toca, sea en lo estético o en lo temático —es decir, en lo que atañe a lo que se está escribiendo—. Con todo, la «continuidad» expuesta por Del Río se basa, fundamentalmente, en el quehacer literario de los autores ya maduros, quienes habían alcanzado renombre antes de la guerra, entregados a continuar su obra por donde la habían dejado. Así habría sucedido tanto entre los exiliados: «En América los españoles ya conocidos han continuado su obra y han publicado algunos libros importantes pero que en nada modifican su trayectoria

²⁸⁹ Prueba de ello son las múltiples reediciones fuera y dentro de España, fundamentalmente a partir de la edición revisada de 1963, publicada un año después de su muerte (Nueva York, Holt, Rinehart and Windston). La versión anterior había sido reimpressa hasta cuatro veces en 1956. Esta revisión póstuma se vio lógicamente interrumpida por el fallecimiento del profesor español, quien no había tenido tiempo de modificar lo escrito para la etapa que nos ocupa. Su viuda, Amelia Agostini, con la colaboración de Ricardo Gullón, se encargaron de revisarla. Se optó por añadir un nuevo subcapítulo titulado “Los últimos veinticinco años: de 1936 a 1960” (p. 356).

anterior (...) la tendencia general ha sido la de volver cada autor a reanudar el hilo de su obra eludiendo en lo posible el tema [de la guerra]» (Del Río, 1948: 270); como entre los afectos y tolerados del nuevo régimen: «En España, como en la emigración, lo sobresaliente de la vida literaria es aún lo que siguen produciendo los escritores ya conocidos» (Del Río, 1948: 271). La continuidad no sería aquí, por lo tanto, un motivo de orgullo. Del mismo modo lo entenderá Ayala en su prólogo; también Luis Cernuda, Juan Chabás o Max Aub poco después, cada cual con sus matices.

En todo caso, resulta evidente que la resolución del dilema entre la ‘ruptura’ y la ‘continuidad’ no fue sencilla ni para los más avisados. Con acertada finura, el entonces profesor de la Universidad de Columbia no deja de señalar ambas sinergias contrapuestas. Con todo, cabe subrayar de nuevo cómo la «continuidad» expuesta por Del Río no es la misma continuidad positiva, vital, que tratarán de levantar los teóricos de *Escorial*, sino que se presenta, más bien, como una continuidad que deriva en decadencia, por cuanto de epigonal tenía.²⁹⁰ «En conjunto el panorama es poco alentador» (Del Río, 1948: 272), concluye definitivo el profesor castellano. Y sin embargo, añade inmediatamente que

la poesía lírica, gracias probablemente al impulso recibido de las generaciones anteriores, mantiene un nivel bastante digno y hay un grupo de poetas jóvenes en torno a la revista *Ínsula* y a la colección «Adonais» que continúan la lección de sus maestros, Juan Ramón, Guillén, Lorca, o más de cerca, Aleixandre. A dicho grupo pertenecen Leopoldo Panero, Carlos Bousoño, Vicente y Alejandro Gaos, José Luis Cano, Rafael Morales, José Luis Hidalgo y J. Suárez Carreño (Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, Nueva York, The Dryden Press, 1948, p. 272).

Del Río recoge así de una pieza la excepcionalidad de la lírica —frente a la decadencia del teatro que a continuación comentará, por ejemplo—, la inercia continuista «digna» de lo anterior y mantenida en toda la década gracias al «impulso» y modelo de los ambientes poéticos prebélicos, la preponderancia de *Ínsula* y *Adonais* como testigos de continuidad y, finalmente, la curiosa «reunión» de nuevas firmas que propone precisamente en torno a estas dos plataformas editoriales, nuevos nombres que la mayor parte de la crítica se empeñará en aislar entre sí, confinándolos a grupúsculos y revistas presuntamente incomunicadas. Empezaba así a historiarse, también desde el exilio, la ‘nueva’ vida literaria del ‘interior’ sin que con ello hubiese el más mínimo asomo de legitimación del régimen franquista ni de sus políticas culturales.

²⁹⁰ Lecturas semejantes ofrecerá desde el tardofranquismo José-Carlos Mainer, según hemos comprobado.

Pero para llegar a los matices de Ayala o Del Río, sin embargo, se había tenido que cumplir una década en que reconocer la más mínima continuidad —o siquiera actividad— cultural en la Península equivalía a minimizar o suavizar la unánime condena del exilio contra la dictadura del general Franco. Los mejores testimonios de este sentir fueron encarnados en el comienzo de la posguerra por dos revistas editadas en México en 1940: *Romance. Revista popular hispanoamericana* capitaneada por Juan Rejano y *España peregrina*, bajo la dirección de José Bergamín.²⁹¹ Fue esta última la que, con su afortunado título —del que se hacen eco el propio Ángel del Río o, precozmente, Gonzalo Torrente Ballester en el semanario madrileño de Alfredo Marqueríe *Tajo*—, supo simbolizar mejor el sentir de la comunidad intelectual española asilada en México. Dependiente de la Junta de Cultura Española en México —con Juan Larrea, José Carner y el propio Bergamín en la presidencia, además de con Corpus Barga, Pablo Picasso o Tomás Navarro Tomás entre sus vocales—, *España peregrina* asumió desde el primer número, en febrero de 1940, una doble vocación: política y literaria. Y ambas en un mismo sentido, reunir y dar altavoz a las voces del exilio, voces que habían sido expulsadas a la fuerza de la propia España.

Consumada la tragedia que ha padecido el pueblo español, aventados por el mundo en buena parte sus defensores, perseguidos, encarcelados, condenados a muerte muchos otros, ultrajados todos por haber defendido hasta el fin la sagrada voluntad de España, cumple a quienes podemos levantar la voz libremente dar expresión al contenido profundo de la causa por la que libremente se inmolaron tantos miles de compatriotas, manifestar nuestra actitud en este angustioso trance en que los fundamentos de la civilización conocen las más graves conmociones. (...)

Por eso nosotros, intelectuales españoles, herederos en el espíritu de los afanes de nuestro pueblo, participantes de la voluntad española de alzarse hasta un mundo en que luzca en todo su esplendor la dignidad del ser humano, proclamamos públicamente nuestra decisión de no perdonar esfuerzo ni sacrificio que pueda conducir al triunfo de la causa universalizada de España en su territorio y en el orbe. (...) Pretendemos, en suma, que nuestra alma sea la voz de la sangre de nuestro pueblo, que por nosotros se condene cuanto el clamor de esa sangre condena y que por nuestras palabras y por nuestros actos se vivifique cuanto la transcendente fecundidad de esa sangre vivifica.

Aquí está España, descubridora de nuevos mundos, fuera de sí, en busca de la verdad material y espiritual del Hombre. Aquí está sola, en su esencia colectiva, dispuesta a comunicarse con lo que de universal existe en la entraña

²⁹¹ Para un acercamiento mayor a ambas revistas véase las sendas monografías de Francisco Caudet, *Romance (1940-1941). Una revista en el exilio* (Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975); y de Teresa Ferriz Roure, *Estudio de España Peregrina (1940). Una revista para la continuación de la cultura española en el exilio mexicano* (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002).

recóndita de cada ser humano. Aquí está quebrantada como la simiente al nacer de los tallos que han de otorgar con el tiempo maravillosos frutos («España peregrina», *España peregrina*, n° 1, febrero de 1940, pp. 3-6).

Desde esta conciencia de reunir no solo a la España ‘peregrina’ sino de encarnar con ella a la única España ‘legítima’, se refugiaron en sus páginas los primeros homenajes a García Lorca (n° 1, febrero de 1940, pp. 6-8; n° 4, mayo de 1940, p. 153) y Antonio Machado (n° 2, marzo de 1940, pp. 64-77), así como diversos textos poéticos del calibre de «España, aparta de mí este cáliz» de César Vallejo (n° 1, febrero de 1940, pp. 19-20), «La voz cautiva» de Emilio Prados (n° 2, marzo de 1940, pp. 58-60) o la «Elegía española» de Luis Cernuda (n° 4, mayo de 1940, p. 171). No en vano, la larga sombra de la reciente Guerra Civil planea casi omnipresente en los diez números de *España peregrina*, impregnando toda la publicación de un patente espíritu de denuncia y legitimidad republicanas. Por ello, el discurso de una de sus secciones fijas, «Memorias de ultratumba», dedicada a recoger noticias tomada por agencias²⁹² sobre la actualidad política y cultural de la propia España, no podría ser más sombrío. Se sucedieron así lacónicas notas sobre lo que la oficialidad franquista permitía trascender a la prensa extranjera. En el ámbito cultural se agavillaron novedades poco alentadoras sobre diversos actos e iniciativas del SEU, datos oficiales sobre la matriculación en las facultades universitarias, estrenos teatrales de inspiración jesuítica, nuevos nombramientos para las arrasadas cátedras universitarias madrileñas —bajo el elocuente rótulo de «La cultura en el desierto»— y otras informaciones del estilo. Con bastante retranca, por ejemplo, se recoge bajo el título «Musa Musae. El canto de los novísimos» una nota de *ABC* (08/06/1940) sobre «el excelente poeta, don Nazario González de los Hermanos de la Doctrina Cristiana» (*España peregrina*, n°8-9, octubre de 1940, p. 93), reproduciéndose a la sazón uno de sus pésimos poemas «Al Corazón de Jesús».

Se reproducían también en estas «Memorias de ultratumba» diversos artículos de la prensa internacional sobre la dictadura franquista. Así el artículo «La verdad sobre la España de Franco» de A. V. Phillips tomado del londinense *News Chronicle* (n° 2, marzo de 1940, pp. 89-90). Tampoco faltaron jugosos ecos sobre algunas pequeñas ‘perlas’ de la prensa oficial franquista —también la editada en México—²⁹³ con las que probar el escaso vuelo de esta.

²⁹² Desde la cuarta entrega se empieza también a recoger notas de prensa procedentes de algunos periódicos españoles como *Arriba* y *ABC*.

²⁹³ En 1940 apareció en México el *Boletín de Unidad para la Colonia Española*, dirigido por José Castedo y pensado en buena medida para contrarrestar la influencia del exilio republicano y publicaciones como *Romance* o la propia *España peregrina*. En 1942 pasó a titularse *Hispanidad. Voz de España en América*. Para acercarse al espíritu de esta y otras publicaciones semejantes véase de Beatriz Urías Horcasitas «Una pasión antirrevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920–1960)» en *Revista Mexicana de Sociología*, vol.72, n° 4, octubre-diciembre de 2010; así como «‘Méjico’ visto

Apenas cabe imaginar confesión más alucinante que esta que se escapa al *Boletín de Unidad* en el aniversario de la subversión (México, 18 de julio de 1940): “*Nuestro escudo huele a garrote*”. A garrote vil, exactamente. ¡Desventurada, hedionda España!

Efluvios de triconio y bayoneta calada en las mañanas puras de Castilla; hontanares de llanto que, incontenible, la desesperación retuerce; triunfo de la rigidez cadavérica en la carne del pueblo que oscila, con un palmo de lengua afuera, arriba, entre un revolver de cuervos. ¡Arriba España, en efecto!

Ríen los moros afilando sus brillantes dentaduras. Jubilan toscanos y tudescos repartiéndose a cara de Franco y cruz gammada algunas auténticas heredades.

Nuestro escudo huele a garrote. Y nuestro lema es *exterminación*, pudieran añadir sin reparo.

Ciertamente, el falangismo es un estilo (*España peregrina*, n° 7, agosto de 1940, p. 41).

Pero si hubo un texto tomado del exterior —esto es, del ‘interior’— particularmente celebrado por la redacción de *España peregrina*, ese fue el artículo titulado «Presencia en América de la España fugitiva» publicado por el falangista Gonzalo Torrente Ballester en el madrileño *Tajo. Semanario de política, letras, arte, economía, deporte y humor* (n° 10, 03/08/1940, p. 5).²⁹⁴ Un artículo que en *España peregrina* se reprodujo con gran regocijo, en la mentada sección y pocos días después, bajo el dicotómico título de «Falange y España peregrina» (agosto de 1940, pp. 29-30). El texto de presentación firmado por *España peregrina* no podría ser más elocuente a propósito de la visión que de la cultura del ‘interior’ se tenía, una visión que las palabras de uno de esos falangistas, Torrente Ballester, vendrían a corroborar.

Muchas y muy expresivas son las cartas y testimonios de adhesión que recibimos de todos los países hispanoamericanos. Pero quizá ninguna nos haya producido satisfacción comparable a la que nos proporciona la lectura del artículo que a continuación reproducimos de la revista madrileña y falangista *Tajo*. A la península han llegado los primeros números de *España Peregrina*, nuestro manifiesto inicial, el nombre y los trabajos de los escritores y poetas que nos encontramos fuera de España formando un apretado bloque espiritual contra el que nada pueden las armas automáticas. El autor del artículo al tener

por el conservadurismo hispanófilo: el debate en torno al indigenismo (1948-1955)», en *Historia y Política*, n° 24, julio-diciembre de 2010, pp. 189-211.

²⁹⁴ El semanario, dirigido por Marquerie, combinaba una marcada dirección falangista de permanentes muestras de simpatía hacia el nazismo y de anglofobia, con una indiscutible calidad en sus contenidos literarios. En sus páginas colaboraron nombres como Azorín, Adriano del Valle, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo, Manuel Machado, Laín Entralgo, Álvaro Cunqueiro, Samuel Ros, Antonio Tovar, Luis Rosales o el propio Torrente Ballester, entre otros. La revista contaba además con la célebre sección «La ametralladora» a cargo de humoristas como Tono y Miguel Mihura.

conciencia de ello ha sentido un escalofrío prorrumpiendo en un grito de alarma. Para nada se refiere ya a la monserga desvitalizada de “los rojos” asesinos. Contempla el panorama peninsular, su terrible carencia de verdaderos valores, la tontería de solemnidad que reina en aquellas vociferadoras latitudes con sus liras de telarañas y sus pensadores aherrumbrados. Le asustan las “fórmulas admirables de universal valor” de nuestra *España Peregrina* aunque como buen falangista crea en la “misión política principalmente, con la condición indispensable de prepotencia y poder”. Las atropelladas confesiones que se le escapan, son la mejor prueba de lo certeramente que *España Peregrina* ha dado en el blanco. Cunde la inquietud. Desarmados culturalmente, ven los franquistas que América se les escapa. Se han engañado unos a otros, a fin de cuentas, como a hijos del celeste Imperio («Falange y España peregrina», en *España peregrina*, n° 7, agosto de 1940, p. 29).

El artículo de Torrente Ballester en cuestión venía a exponer, efectivamente, la pujanza intelectual del exilio republicano. Su mensaje, en buena medida, venía a adelantarse en cuatro meses al editorial fundacional de *Escorial* y supone una muestra patente de la precoz preocupación de los círculos más ‘ilustrados’ del falangismo por no excluir a los grandes valores intelectuales del país. Todo ello, sin embargo, a la altura de 1940, presentado bajo el imperativo político de los fascismos europeos.

Por esos mundos de Dios, desgarrada y amarga, anda la España peregrina, con todas las maldiciones del destierro sobre su cabeza. Dios les quitó a sus hombres el sosiego, como a casta maldita, pero no la inteligencia, que conservan más despierta y sensible por el dolor. Y como aquellos judíos fugitivos, similares suyos en la suerte, al fin y al cabo unos y otros miembros de razas elegidas, pondrán la desdicha y lejanía en sus palabras y acentos profundos, aunque resentidos, acaso fórmulas admirables de universal valor (Gonzalo Torrente Ballester, «Presencia en América de la España fugitiva» en *Tajo*, n° 10, 3 de agosto de 1940, p. 5).

No en vano, por aquellas alturas el interés del ‘grupo *Escorial*’ no era otro que ‘contrarrestar’ la patente influencia cultural que el exilio cultural republicano estaba ejerciendo sobre América. Una buena muestra de ello es el editorial «Aviso fraterno a los jóvenes americanos» publicado ya en *Escorial* (n° 14, diciembre de 1941, pp. 315-320). Iba tal «aviso» dirigido «a los mozos americanos de uno y otro hemisferio que hayan sido fieles al mandato de su lengua española y de su fe católica; o, por lo menos, no hayan renegado de entrambas» (p. 315).²⁹⁵ En cuanto al propio aviso, se ejercía desde una supuesta ‘mayoría’ histórica del continente europeo ante la más

²⁹⁵ «Nos une a ellos, con atadura urgente y alentado amor, doble vínculo: el latín, litúrgico verbo universo de nuestra misma fe, y el español, heroico verbo cuasiuniverso de nuestra misma sangre» (p. 315).

‘joven’ América.²⁹⁶ Un aviso, en suma, ‘contra’ las veleidades filantrópicas de aquella intelectualidad católica hispanoamericana que pudiera verse tentada a simpatizar con posiciones manifiestamente opuestas al proyecto falangista. Se trataba, en suma, de ‘advertir’ contra el propio Bergamín, cuya ‘peligrosa’ influencia se procuraba contrarrestar.

Por huir de los extremos pluscuamcatólicos a que puede conducir una interpretación grosera del *compelle eos intrare*, por imposibilidad absoluta de aplicarle o por desvío ante la concepción “derechista” del Catolicismo, tan odiosa, se da en proclamar una utópica convivencia de cuño liberal, en la que los católicos vendrían a ser como una aristocracia de la finura y de la mansedumbre. (...)

El resultado es una peligrosa y quieta “compresión”, hasta una expresa simpatía por los grupos políticos que más resuelta y eficazmente parecen combatir la desigualdad social, esto es, por el comunismo. A ello se une la actitud antinacional del comunismo, tan próxima a la anacional de estos “purísimos” católicos. Pueden surgir así grupos católicos como el de “Sept”, políticas como la de *la main tendue*, jóvenes “católicos” colgados del brazo protector de las juventudes comunistas (nuestra zona roja fué testigo de tales monstruosidades), alianzas Ossorio-Bergamín-Negrín, etc. («Aviso fraterno a los jóvenes americanos», en *Escorial*, n° 14, diciembre de 1941, pp. 318-319).

De intenciones completamente distintas fueron las protestas, ya en 1948, del director de la revista alicantina *Verbo*, nacida en 1946 con la misión de hacerse «eco en sus páginas de la actividad internacional, intelectual y artística, tan vedada por las circunstancias actuales» (n° 6, octubre de 1947, contracubierta). Por ello, José Albi lamenta las acusaciones extendidas desde buena parte del exilio contra ‘todo’ el panorama poético del ‘interior’ diez años después del final de la guerra.

Acabamos de leer en una revista americana —para qué citar el nombre—, entre otras incongruencias, que el actual movimiento poético español es intensamente “reaccionario”. Pero empleando la palabra “reaccionario” en el más despectivo sentido de retrógrado, empantanado y opuesto a toda intención renovadora. Es algo tan falso y tan ridículo que ni siquiera merece nuestro comentario. (...) ¿Quiénes serán los reaccionarios? Acaso Gerardo Diego, de quien dice Pedro Salinas que es elemento peligroso y agitador (...). Tampoco será Aleixandre, creador de mundos genesíacos, rastreador de lo subconsciente (...). Ni tampoco Dámaso Alonso, clamando airado (...). Y no serán tampoco, los reaccionarios, los poetas jóvenes de nuestra última y magnífica generación, agitada por las trágicas preocupaciones de la época, culminando en esa tendencia que hemos dado en llamar “Tremendismo” con

²⁹⁶ «Ved cómo os comprendemos, hermanos de la otra ribera. Pero nuestra comprensión no es platónica, sino hispana y cristianamente obradora, y esto nos mueve a contaros nuestra experiencia en son de aviso» (p. 316).

Crémer y Nora y Pérez Valiente; ni los otros sacudidos por un temblor místico o religioso —por ejemplo Valverde y Bousoño—, elevando hasta Dios el dolor y la desolación de los hombres ([José Albi], «¿Poesía reaccionaria?», en *Verbo. Cuadernos literarios*, n° 8, abril de 1948, contracubierta).

Otro punto de expresión del exilio intelectual español en México fue *Romance. Revista popular hispanoamericana*. La revista nació también en 1940 con el afán de ser «el símbolo de una cultura popular que enriquece la tradición más pura de la cultura humana» (n° 1, 01/02/1940, p. 2) y con un comité de redacción próximo a la órbita del Partido Comunista en el que aparecen nombres como Antonio Sánchez Barbudo, José Herrera Petere, Enrique Díez Canedo, Pablo Neruda y Juan Rejano.²⁹⁷ También en ella se trabaja desde una conciencia de legitimidad y continuidad particularmente expresada en uno de sus editoriales, titulado «América, depositaria de la cultura» (n° 16, 15/09/1940, p. 7), en el que se atiende no ya a una dimensión meramente española sino, ante el entonces imparable avance del Eje, europea.

Con frecuencia, hasta con machaconería tal vez, recogemos en estas páginas las terribles vicisitudes que la cultura y los hombres que la enriquecen y difunden atraviesan en Europa, ensombrecida y ensangrentada por la guerra. Hemos registrado la llegada de ilustres escritores, profesores, artistas, hombres de ciencia, los cuales buscan en estas tierras el amparo que les niega la barbarie de las ideologías totalitarias y el medio de continuar sus trabajos. Pero a ello hay que agregar también el arribo constante de eminentes personalidades de la música, compositores y directores de orquesta, de artistas escénicos, incluso de conjuntos teatrales completos que han visto sus actividades paralizadas y buscan la ocasión y el lugar para seguir las desarrollando. El continente americano va acogiendo poco a poco toda esta infortunada resaca del viejo mundo y con ello no sólo realiza una generosa labor profundamente humanitaria, sino que contrae ante el mundo una gran responsabilidad: la de conservar y estimular aquella representación de la cultura que por sus puertas se entra.

El espíritu, lo que esta palabra significa en función creadora, abandona Europa, se refugia en suelo americano, no sólo por rehuir el peligro y la muerte; también por disconformidad con una guerra en la que sólo se ventilan ambiciones que le son totalmente ajenas («América, depositaria de la cultura», en *Romance*, n° 16, 15 de septiembre de 1940, p. 7).²⁹⁸

²⁹⁷ La nómina de colaboradores fue, por su parte, sobresaliente y realmente «Hispanoamericana» con José María Arguedas, José Bergamín, Juan José Domenchina, Francisco Giner de los Ríos, José Moreno Villa, Benjamín Jarnés, Octavio Paz, Alfonso Reyes, César M. Arconada, Juan Ramón Jiménez, Juan Marinello, Rafael Alberti, Ernestina de Champourcin, León Felipe, Pedro Garfias, Vicente Huidobro, Carlos Peciller o Emilio Prados, entre otros.

²⁹⁸ La nota editorial se cierra con un merecido tributo de agradecimiento al presidente Lázaro Cárdenas: «En América cada día es más amplio el movimiento de solidaridad hacia los hombres

En este contexto, motivado igualmente por una forzosa desconexión con la España franquista, apenas se reseñan noticias muy breves sobre la actualidad cultural española en las páginas finales de algunos números y en la misma dimensión tipográfica en que se informa sobre México, Argentina, Estados Unidos, Portugal, Checoslovaquia, Francia o la URSS. Así se da noticia, por ejemplo, de la recuperación de una grave enfermedad de Azorín (nº 17, 22/10/1940, p. 20) o del regreso a España de Pío Baroja (nº 24, 31/05/1941, p. 20).

En cambio, un texto muy elocuente dentro de este debate fue el artículo de Arturo Serrano Plaja publicado en febrero de 1943 en la revista bonaerense *De mar a mar* y titulado «Un concurso, un símbolo». Partiendo de la declaración del Premio Nacional de Poesía de aquel año como desierto por Gerardo Diego, en calidad de presidente del jurado, el autor de *El hombre y el trabajo* desarrolla una lectura ‘simbólica’ de aquel hecho. Frente a los problemas para elegir un ganador, por exceso de calidad, en los tiempos anteriores al franquismo, Serrano Plaja contrapone y presupone ahora la imposibilidad de nombrar a ninguno por todo lo contrario – «lo que resultaba difícil de puro fácil, se hace ahora imposible» (p. 151)–. Simbólico encuentra también Serrano Plaja que sea precisamente Gerardo Diego, autor de la celeberrima antología de 1931, quien se vea ahora obligado a declarar desierto el Premio Nacional –«¿Qué ha sucedido, pues, en España, para que la misma persona que se decide a seleccionar una gran colección de poesías no pueda encontrar, al cabo de los años, un solo nombre a quien poder referirse?» (p. 151)–. Como respuesta, al hilo de este ‘simbólico’ hecho –y al hilo de la publicación de la infame antología *Musa redimida* de Sánchez de Muniain que pasará a glosar–, Serrano Plaja no duda en hacer extensivo aquel veredicto –«desierto»– a todo el panorama poético del ‘interior’. Como aquel mismo premio, la España franquista habría quedado ‘desierta’ de poetas. Desierta, al cabo, no por azar; sino por el asesinato, muerte, encarcelamiento o exilio de tales poeta.

Porque a la luz desnuda de ese desierto, nadie ya podrá, honestamente, ver casualidad o accidentalidad incontrolada en la muerte de Federico García Lorca, Antonio Machado o Miguel Hernández. Junto a esos nombres y frente

dispersados por la guerra en Europa. Y no sólo por lo que atañe a los intelectuales, sino también a los que defendieron su patria, con las armas en la mano, de la agresión extranjera. Citemos dos casos recientes, los dos correspondientes a México, merced a la generosidad y a la alta comprensión liberal del Presidente Cárdenas. Uno, la autorización de entrada en este país a un numeroso grupo de ilustres escritores y hombres de ciencia alemanes. Otros la protección, bajo el pabellón mexicano, de los ochenta mil españoles republicanos que aún permanecen en territorio francés. Ambos casos, por su profundo sentido humano, han de despertar en toda América nuevos latidos cordiales en favor de este dramático problema. Y han de determinar también el que se comprenda más claramente esa responsabilidad de que antes hablábamos, contraída por el nuevo continente. América, en esta terrible época de desintegración de los valores más entrañables, está llamada a cumplir una de las misiones más generosas y fecundas de su historia» (*Romance*, nº 16, 15/09/1940, p. 7).

a Gerardo Diego, como miembro jurado del concurso desierto, podemos situar a todos aquellos que el mismo Gerardo Diego incluyó en su antología y que hoy no permanecen en España: Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Juan Ramón Jiménez, Larrea, Prados, Salinas, etc., más los nombres de León Felipe, Dieste, Gil Albert, Aparicio, Varela, etc., que todos están fuera de España. O el nombre de Germán Bleiberg, que está en España, pero en la cárcel. (...)

¿Se comprende ahora el desierto poético de España? ¿Se comprende el significado atroz de ese concurso literario? ¿Se comprende ahora por qué todos los poetas españoles están fuera de España, en la cárcel o muertos? (Arturo Serrano Plaja, «Un concurso, un símbolo», en *De mar a mar*, nº 3, febrero de 1943, pp. 151-153).²⁹⁹

Más allá, la visión minimizada e incluso catastrófica de la literatura del ‘interior’ frente a un exilio convertido en el legítimo ‘portador’ de su legado no se limitó a artículos polémicos y notas de prensa dispersas por revistas editadas a lo largo y ancho de América, sino que también se incorporó al relato de algunas de sus principales historias de la literatura. Así la de Juan Chabás, que ya había publicado durante los años republicanos su muy difundida e influyente *Historia de la literatura española* (Madrid, Ediciones populares Iberia, 1933).³⁰⁰ Casi veinte años después, Chabás edita un extenso y meditado volumen sobre la *Literatura española contemporánea 1989-1950* (La Habana, Cultural, 1952) en el que el paso de la Guerra Civil y el posterior destierro pesan particularmente en sus últimos capítulos.³⁰¹ Bajo el elocuente título de «Literatura enterrada, exiliada y peregrina» realiza una panorámica de la literatura española que cubriría aquellos últimos años de 1936 a 1950. La visión de una absoluta preponderancia de las letras exiliadas sobre las del ‘interior’, en la estela de Bergamín, queda patente desde el principio. Un hecho que Chabás presenta, con bastante tino, como marcadamente excepcional en la historia de nuestras letras.

²⁹⁹ Al hilo de Gerardo Diego y vinculación a distintos premios a lo largo del devenir literario español, véase de Julio Neira «De la edad de plata a los años de penuria. Gerardo Diego y los premios literarios», en Gabriele Morelli y Margherita Bernard (coords.), *Nel segno di Picasso: linguaggio della modernità: dal mito di Guernica agli epistolari dell'Avanguardia spagnola* (Milán, Vienneperre Edizioni, 2005), pp. 57-83.

³⁰⁰ Aquel manual, con afán divulgativo pero riguroso, conoció varias versiones y reediciones en poco tiempo, como la *Breve historia de la literatura española* (Barcelona, Joaquín Gil editor, 1933) y el *Manual de historia de la literatura española* (Barcelona, Joaquín Gil, 1936). Ya en su exilio cubano, Chabás revisó y amplió su obra en *Nueva y manual historia de la literatura española* (La Habana, Cultural, 1944) y en *Historia de la literatura española* (La Habana, Cultural, 1952). Desgajo de esta última fue su *Literatura española contemporánea*.

³⁰¹ El volumen ha sido editado recientemente en España, acompañado de un estudio introductorio de Javier Pérez Bazo, en la madrileña editorial Verbum en 2001.

El *profundo hoy mismo* de nuestra literatura [está] caracterizado por un hecho de importancia excepcional: el mayor caudal de nuestra producción brota fuera de la tierra patria. Sin establecer desde ahora diferencias cualitativas he ahí el dato por demás anómalo: una literatura que principalmente se halla desterrada —peregrina ha dicho con acierto Bergamín— y [que] en parte menor se produce en el suelo nacional. ¿Puede decirse de alguna otra literatura contemporánea que se divide en *enterrada* y *desterrada*? (Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural, 1952).³⁰²

En consecuencia, Chabás teoriza la excepcionalidad de este fenómeno en base a la idea de legitimidad republicana para investir de genuino carácter «nacional» a toda la literatura exiliada —dotándola así de unidad de conjunto— frente a una literatura escrita por una España, la ‘vencedora’, que representaría la «minoría».

La principal diferencia que se advierte entre este exilio y anteriores destierros de escritores, es que hasta aquí los emigrados contaban como casos individuales o constituían minorías selectas que, ya de modo forzoso o de grado, abandonaban sucesiva, individual y colectivamente su patria. Los escritores de la emigración actual no partieron solos (...) todos ellos forman parte de la gran masa que cruzó la frontera en éxodo popular de centenares de miles de ciudadanos que, huyendo a la dominación falangista, abandonaron hogar y bienes para seguir en su retirada al Ejército de la República.

Esta circunstancia posee especial valor para determinar el carácter nacional de la literatura exiliada o peregrina. Porque el motivo del éxodo al cual acabamos de referirnos, el triunfo militar de la insurrección armada, no fue el alzamiento de un pueblo frente a una dictadura, sino, por el contrario, de unas minorías frente a una nación.

Puede afirmarse consecuentemente que los escritores que emigraron tras conquistar Falange el poder por la fuerza, representaban al pueblo y al espíritu nacional. Tanto más, cuanto que el triunfo de las minorías falangistas se debió al apoyo militar de dos naciones extranjeras, que las auxiliaron con sus tropas y con la fuerza política internacional del fascismo. Contrariamente, los escritores que hoy en España continúan o emprenden su vida literaria, acordando su expresión con cuanto significa el Estado impuesto y mantenido *manu militari*, no pueden representar a aquel pueblo y a ese espíritu.

Por eso reafirmamos que la expresión nacional de la literatura española no nace hoy en suelo español, sino en tierra extranjera (Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural, 1952).³⁰³

Niega así el escritor alicantino, tajantemente, cualquier posible legitimidad en la literatura escrita en el ‘interior’. La verdadera literatura ‘nacional’ radicaría, en

³⁰² Tomado de la edición de Pérez Bazo (Chabás, 2001: 659).

³⁰³ (Chabás, 2001: 659-660).

consecuencia, fuera de España. Partiendo de este esquema asimétrico, Chabás se detiene a esbozar algunos rasgos y protagonistas de la literatura escrita durante la última década «En España» (2001: 661-668) para hablar a continuación de la «Literatura exiliada» (2001: 668-672). Entre los primeros, para Chabás, la identificación entre literatura y régimen político es total. En consecuencia, la lectura ‘rupturista’ con el ámbito literario anterior a la guerra es manifiesta. Según sus conclusiones, lo escrito en España en los últimos quince años no solo era literatura ‘ilegítima’ sino que presentaba una calidad más que cuestionable. Una baja calidad apenas disimulada por cierto «virtuosismo formal irreprochable».

Los escritores que han permanecido en España, los menos tanto por su número como por su producción, constituyen hoy lo que yo llamaría nómina franquista de la literatura. Si ya maduros en el año 1936, han ido perdiendo su mejor calidad; si tan jóvenes que se han formado dentro del nuevo Estado y en el ámbito oficial de la falange de las letras, no han logrado alcanzar acento verdaderamente nacional ni a poseer un bagaje, renovado y propio, de ideas y temas.

Los poetas más jóvenes consiguen, sí, a veces, un virtuosismo formal irreprochable, merced al cual, con escolar habilidad retórica y disciplinada aplicación, remedan el Barroco culterano y conceptista. He ahí el signo más delatador de su decadencia. El ensayo se reduce a la erudición más formalista, o a la teorización del fascismo, imitada de la *literatura* análoga alemana o italiana (Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural, 1952).³⁰⁴

En esta línea de mediocridad oficialista y epigonal comprende Chabás los nombres de Víctor de la Serna, Murlane Michelena, Sánchez Mazas, Eugenio Montes y Luys Santa Marina. Por ello, Chabás habla siempre de una «literatura enterrada», y ello «a pesar de las varias revistas que, como *Escorial*, *Isla*, *Tajo* y otras semejantes, se esfuerzan por ofrecer la imagen de un renacimiento poético» (Chabás, 2001: 662). Al cabo, el panorama literario del ‘interior’ no podría ser más sombrío para Chabás.

Todos estos testimonios son lo suficientemente explícitos para que sobre ellos pueda afirmarse que nuestra literatura, dentro de España, se encuentra en plena decadencia. Podría asegurarse también que es una literatura en liquidación, sin nuevas fuentes de donde mane otro caudal vivo y hondo (Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural, 1952).³⁰⁵

³⁰⁴ (Chabás, 2001: 661).

³⁰⁵ (Chabás, 2001: 663).

En aras de su tesis, el autor de esta historia de la literatura llega en ocasiones a consideraciones asombrosas, como la que vierte sobre Dámaso Alonso, Alexandre o Diego.

Tres poetas excelentes, que habían desarrollado ya su personalidad antes de 1937: Diego, Alexandre y Dámaso Alonso, ahora nombrados académicos, han cumplido ya los cincuenta años y no han añadido a las obras conocidas ninguna de igual mérito (Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural, 1952, p. 670).³⁰⁶

Con la misma intención, el escritor de Denia dirige su análisis a poetas como José María Pemán —«su fama sonora, ya muy extendida con anterioridad a 1936, débese más que a la calidad poética de sus obras a la propaganda sostenida por los mismos intereses a los cuales él sirve como escritor» (Chabás, 2001: 664)— y el consabido cuarteto de *Escorial*: Ridruejo —«orfebrería esmerada, sin más mérito -¿lo es?- que el de la reproducción hábil» (Chabás, 2001: 666)—, Vivanco —«a pesar de ser arquitecto, construye sus poemas sin sólida estructura íntima para sostener el revoco habilidoso» (Chabás, 2001: 666)—, Rosales —«otro de los poetas ensalzados hoy oficialmente como uno de los primeros líricos de la lengua española» (Chabás, 2001: 666)— y Panero —«tiene el mismo amaneramiento neoclásico de sus compañeros de promoción» (Chabás, 2001: 667)—. No dejaba de sospechar Chabás, como hacía Aub por esas mismas fechas, la existencia de una literatura de disidencia clandestina. Una literatura en todo caso difícil de rastrear, «dada la escasez de noticias que pueden filtrarse hasta nosotros desde España» (Chabás, 2001: 664). En cualquier caso, de un modo u otro, la poesía que llegaba hasta Chabás desde España era igualmente entendida como «literatura enterrada».

Hubo sin embargo quien desde el exilio elaboró lecturas lúcidas que subrayaron la continuidad, en el ámbito poético, entre los poetas del Veintisiete antes de la guerra —entendidos como la referencia ‘activa’ del panorama literario— y una generación sucesiva tras ella que prolongaría los hallazgos técnicos de la anterior. Recordemos, por ejemplo, las consideraciones introducidas por Ángel del Río en fecha tan temprana como 1948. Así lo expone también Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957), recurriendo en su caso al ‘modelo generacional’ en detrimento de las categorías de ‘preguerra’ y ‘posguerra’.

En 1936, al empezar la guerra civil, coexistían en nuestras letras tres generaciones poéticas: la vieja del 98, vivos aún los poetas principales, con su obra acabada; la del 25, cuyos componentes llegaban a ese momento difícil, del que pocos poetas se recuperan, cuando entrados en la edad madura deben acomodar su sensibilidad e inteligencia según una percepción diferente de la

³⁰⁶ (Chabás, 2001: 663).

realidad, y una tercera que, sin tiempo aún para afirmarse, había comenzado a surgir poco antes de la fecha arriba indicada. Esta generación última, a la cual, que yo sepa, no se ha dado denominación, estaba compuesta por Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José A. Muñoz Rojas, Germán Bleiberg, Luis F. Vivanco y algún otro. (...)

En cuanto a la generación tercera, estando demasiado cercana de la segunda en el tiempo, no parece que su novedad pudiera cambiar bruscamente el curso de nuestra poesía (Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 223-224).

Precisa el autor de *La realidad y el deseo*, sin embargo, que el epigonismo de la «generación tercera» consiste en la repetición de las mismas trazas métricas y formales que sus predecesores, frente a un efectivo cambio en los contenidos y las actitudes reflejadas:

en cuanto a la posición que frente a la sociedad tomaba este grupo tercero sí supone un cambio, porque dicha posición era más bien de tendencia conservadora, salvando alguna excepción importante (...), mientras que los del 25 habían sido de tendencia liberal, también con alguna excepción. Eso explicaría literalmente lo estático del grupo tercero: desde el punto de vista técnico, pocas novedades llegan con él a nuestra lírica. (...)

Me parece que la mutación representada por esta generación es más bien de temas que de técnica (...). El escepticismo de los del 25, que en algunos llega a veces hasta la blasfemia, contrasta en cambio con la religiosidad de la generación siguiente (...) Unamuno y también Machado han sido sus inspiradores (...). Resumiendo: la generación tercera, acaso más que una novedad, represente una variación con respecto a las dos anteriores (Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 224-225).

Cernuda relaciona así este continuismo formal, frente a la ruptura en los contenidos, precisamente con la tendencia «conservadora» de dicha generación, oponiéndola al progresismo de la suya propia. Una interpretación sutil que tendrá sin embargo el más amplio eco crítico entre los partidarios de dibujar un ‘Garcilasismo’ de posguerra –o, peor aún, toda una ‘Generación del 36’– de signo rancio y conformista. En cualquier caso, para el poeta sevillano es el continuismo, desde la simple «variación» de lo anterior, lo que resume y define a los jóvenes poetas que habrían de hacerse cargo del predominio poético tras la contienda civil iniciada en 1936.

De manera más extensa, Max Aub abordó en su magnífico ensayo *La poesía española contemporánea* (México, Imprenta Universitaria, 1954), una ‘poesía contemporánea’ que abarcaba desde «El Modernismo» hasta el mismo presente de la monografía. En ella, antes de ofrecer una ‘periodización’ más o menos académica

indica la necesidad de apoyarse en el contexto histórico,³⁰⁷ ofreciendo a continuación una interesantísima reflexión sobre la estratificación temporal:³⁰⁸

Para estudiar la poesía española contemporánea y si nos dejáramos llevar por un gusto, muy mío, de dividir a plomada las diferentes épocas que en ella se pueden advertir, podría hacerse, más o menos, así:

1. El modernismo como reacción contra el naturalismo y el realismo.
2. El surrealismo como reacción contra el modernismo.
3. El realismo como reacción contra el surrealismo.

Sería claro y sencillo, pero falso, porque lo mejor de la poesía española de este medio siglo quedaría fuera de esa nomenclatura. Y, sin embargo, algo hay de eso, pero se queda como una desvaída falsilla, al fondo.

Otra manera podría ser considerando la idea que de la vida tienen nuestros poetas y el paso del pesimismo de la generación del 98 al optimismo de las generaciones que le siguen, para volver a la desesperanza del éxodo y del llanto bien combinada con la influencia del existencialismo. Pero tampoco sería cierto.

También podría subdividirse este estudio bajo la nomenclatura de las revistas, y tendríamos la generación de “España”, a la que seguiría, sin solución de continuidad, la de la “Revista de Occidente”, siguiendo también a ésta sin interrupción la de “Hora de España”, que revertería en la de “Romance” en el destierro, y en la de “Adonais” en la España de Franco. No es revista esta última, sino mero pie de imprenta, porque no puede haber órgano vivo bajo una dictadura (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 24-25).

Al margen del comentario sobre Adonais y la supuesta imposibilidad de la existencia de revistas literarias en la España franquista —lo que muestra las dificultades de comunicación entre exilio e interior todavía en 1954—, interesa igualmente la noción de continuidad y evolución en todo ese conjunto denominado como «Poesía española contemporánea», desde los tiempos de *España* a los de *Romance* y Adonais. Expuestas sus salvedades, Aub explica la selección de aquellos autores que estudiará, subrayando entre ellos la importancia de Juan Ramón

³⁰⁷ «El 18 de julio empezaba la guerra civil que no había de acabar hasta el 1º de abril de 1939, con la derrota de la República, gracias a la ayuda material de las distintas dictaduras italiana y alemana. De entonces acá reina en España el terror y la opresión, idénticos a los de los peores años de Fernando VII» (Aub, 1954: 11-12)

³⁰⁸ Una estratificación que no es necesariamente generacional, como el propio Aub señala: «En este panorama no entra en consideración la edad, porque, aunque por lo general el poeta suele ser primigenio y dar en los albores de su vida muestras acabadas de lo que puede, hay otros que sólo han dado su verdadera medida, o su mejor expresión, en su madurez o en las marchas de la vejez. Así se dará el caso de que la poesía de León Felipe, la gran poesía de León Felipe, es posterior a la de Federico García Lorca, nacido veinte años después» (Aub, 1954: 30).

Jiménez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Junto a ellos, establece la siguiente parcelación más o menos ‘generacional’:

Teniendo esta prodigiosa tela de fondo, los demás se organizan sin mayor dificultad a su amparo: Hasta la guerra europea: Manuel Machado, Ramón Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Ramón del Valle-Inclán.

De la guerra a la dictadura de Primo de Rivera: José Moreno Villa, León Felipe, Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina.

Arriba luego la generación de la dictadura: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Pedro Garfias, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Juan Larrea.

Luego, con la República y la guerra, Miguel Hernández.

Y desterrados y enterrados, el desesperado revivir de León Felipe, de Juan José Domenchina, de José María Quiroga Plá, de Pedro Garfias, el surgir de Juan Rejano, de Francisco Giner de los Ríos, y el oscuro destino de Dámaso Alonso, de Luis Rosales, de Leopoldo Panero (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 29).

Estos serán, efectivamente, los autores de quienes se ocupe Aub en su monografía desde una concepción apegada a lo generacional –inevitable por aquellas fechas– pero que la trasciende en la muy interesante ‘colocación’ de Dámaso Alonso después de la guerra, entre otras consideraciones. Llegada *La poesía española contemporánea* de Aub a su capítulo sobre «La poesía en la España de hoy» (1954: 188-205), su autor establece sus preferencias, y se muestra relativamente informado sobre las tendencias ‘garcilasistas’, a las que despacha sin mayor interés.

Impuesta de nuevo la oligarquía en el poder, como era de esperar, la primera reacción acontecida en la España de Franco fué un intento de vuelta al clasicismo; los garcilasistas se cansaron de hacer sonetos, de los que nadie se acordará. Aleixandre seguía con lo suyo, que aprovecharon algunos sin mayor gloria. Nada hay que señalar en esas barracas hasta la aparición de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso.

Nadie puede olvidar que la España de Franco, tan firme en sus convicciones, es la del “¡Muera la inteligencia y viva la muerte!” gritado a la faz descompuesta de Miguel de Unamuno, muerto arrepentido de su fugacísima adhesión a la rebeldía. Siguen mandando sin trabas; eso basta para explicar la incuria de la actual literatura oficial española, el silencio a que han de estar atenidos cuantos no respeten un poder de esa calaña (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 188).

Para Aub, toda aquella literatura que no se rebele siquiera soterradamente – como sí sucede con *Hijos de la ira*– cae inevitablemente en la consideración de

«literatura oficial», de la que no se salva ni el propio Aleixandre —con algunos matices— ni autores de prestigio en la República como Gerardo Diego. De todo ello colige Aub una ruptura en la dinámica de libertad y, sin embargo, en coincidencia con Cernuda, una continuidad epigonal de fondo —también a nivel europeo— de las tendencias inmediatamente anteriores a las guerras española y mundial.

¿Qué son todos estos poetas semiacadémicos o semiexistenciales, que han reemplazado la idea del progreso por la del fracaso, inseguros, con el sentimiento de la culpa, del pecado original, metido entre pecho y espalda, con la muerte como horizonte; si católicos con la única esperanza triste, en esta vida, de una otra con premios y castigos; si agnósticos sin el menor asomo de salvación terrena? En estas condiciones lo único que puede crecer en algunos de ellos, planta maldita, es el orgullo: remedo de su desesperación. (...)

Esta postguerra —la última— no ha traído escuelas nuevas. La filosofía “existencialista”, si no en su vulgarización francesa, estaba vigente antes de la conflagración. Ni la pintura, ni la música, ni la escultura, ni la poesía han visto nacer modos de expresión distintos. Al contrario. Lo que fué forma de lo artístico entre las dos guerras no conoce más que prolongaciones sin interés verdadero. (...) Todo ello estaba ya digerido antes de la guerra; lo único que ofrecen hoy son regüeldos de maneras que ya hieden (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 188-189).

En cambio, para Aub la poesía de verdadero valor se reserva para la protesta social, frente al existencialismo individual de esas otras corrientes —inevitable pensar en Luis Felipe Vivanco o Pedro de Lorenzo, por ejemplo—.

Sin Dios, no puede haber literatura sin libertad. En una sociedad como la actual española, el poeta tiene que estar en contra del poder. El poder, para mantenerse, no puede permitir expresiones desfavorables; entonces el país aparece cubierto de ceniza. Únicamente apunta a su través lo que el no darse cuenta de la censura deja pasar, o lo que el ingenio es capaz de desenvolver por las rendijas de la idiotez oficial. (...)

El existencialismo destierra de sí el sentido de lo ‘social’ que corre a lo largo de toda la historia del pensamiento del siglo XIX, desde el historicismo idealista al materialismo histórico, desde la sociología positivista a la sociología fenomenológica. Ahora bien, el sentido de lo social es lo que nos suministra la base para la reconstrucción de nuevas ideas y de nuevas obras, desde donde los hombres miran hacia la redención que será expiación de la crisis, y en las que vamos purgándonos del veneno decadentista (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 188-190).

Por ello, la apuesta de Aub por la ‘poesía social’, a la altura de 1954, es más que evidente. «Lo único verdaderamente importante estos últimos años, en español, ha sido la publicación del *Canto general* de Pablo Neruda, de cuya influencia no nos

librará nadie, como no hubo quien lo hiciera del *Romancero gitano* de Federico García Lorca», llega a aseverar (Aub, 1954: 192). Por ello, el autor de *La gallina ciega* no puede mostrarse conforme con lo que considera «la actual literatura oficial española».

¿Qué es España desde hace diez y ocho años? ¿Dónde está España desde hace quince años? España reventó como una granada —como una fruta, como un artefacto guerrero— y tiñó de sangre el mundo. Quisiéranlo o no, todos tomaron parte directa o indirectamente. De los treinta y un poetas que formaban en la segunda edición de la *Antología* de Gerardo Diego, en 1934, cinco años más tarde sólo quedaban vivos, en tierra española, cuatro. Los demás, estaban enterrados o en el destierro. Y, con el paso de los años, desterrados siguen o enterrados (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 192).³⁰⁹

Así se aprecia en su análisis posterior. Salvado Miguel Hernández, en cuyo elogio se detiene,³¹⁰ también alinea a Dámaso Alonso, «tal vez a pesar suyo», entre las voces de la disidencia y, por ello mismo, entre las voces estimables de la poesía entonces actual.

Al lado de Miguel Hernández, tal vez a pesar suyo, Dámaso Alonso enfrente de León Felipe; y digo enfrente por las riberas, que en el fondo, dicen casi lo mismo. Panteístas, blasfemadores ambos como pocos, furiosos, frenéticos, tomados de la cólera, hijos de su ira, escupiendo a la cara de la injusticia. (...)

Su poema “A la Virgen María”, que se publicó por vez primera en la segunda edición de *Hijos de la ira*, es un canto a la tierra, según confesión propia. Pero, publicado en el gran reino de la mentira, algo había que hacer. Porque Dámaso Alonso, con todo su derecho de hombre, prefiere la tranquilidad, lo que poco empece para su condición de gran poeta. Curioso Dámaso, que se pasa el tiempo ensalzando una poesía —la de Aleixandre, la de

³⁰⁹ También en su recuento ‘comparativo’ entre exilio e interior sale ostensiblemente ‘ganador’ el primero, incluso en lo que a una ‘segunda generación’ se refiere. Así, tras ofrecer una extensa y granada lista de exiliados o desaparecidos ‘mayores’ de nuestra literatura comenta que «En España, [queda] con su paraíso perdido a cuestras, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, y, a lo que parece a gusto, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Luis Rosales, y una pléyade de jóvenes poetas tal vez no tan numerosos como los que han crecido —hijos de refugiados— por el mundo» (Aub, 1954: 193).

³¹⁰ «Fué católico, y si a su llegada a Madrid lo hubiese recogido alguna orden religiosa o “la buena prensa”, tendríamos otro Gabriel y Galán o, posiblemente, una segunda edición de Pemán. Pero tuvo la suerte —y con él la poesía española— de conocer a José María de Cossío, a Aleixandre y a Neruda. El centenario de Góngora había marcado su primer libro; el de Lope le impulsará a escribir *El labrador de más aire*; su gran admiración por San Juan de la Cruz y el centenario —otra vez— de Garcilaso, le llevan por sus caminos en *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*. Pero la amistad de Neruda va a ser decisiva» (Aub, 1954: 194).

Gerardo Diego— de la que está a cien leguas (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 199).

Por el contrario, Leopoldo Panero —y con él Rosales, Ridruejo y Vivanco— será objeto de duras críticas por la publicación de su *Canto personal*, «infortunada réplica», en expresión de Aub, de aquel admirado *Canto general* de Neruda.

De otro libro quiero hablar; es de Leopoldo Panero (Panero, con Vivanco y con Rosales, eran los poetas jóvenes que más prometían en 1936. La presencia de Garcilaso —siempre la ocasión— les llevó de la mano a ser sus imitadores. *Abril* de Luis Rosales, publicado en 1935, era un buen libro).

Leopoldo Panero acaba de publicar, hace unos meses, un libro; su título: *Canto personal*, su subtítulo: *Carta perdida a Pablo Neruda*. Con el título bastaba. Es un largo poema en tercetos arcaizantes ni muy buenos ni muy malos, extraordinariamente interesante para el historiador. Panero era amigo de Neruda, había colaborado en “Caballo verde para la poesía”, su revista, en la que Miguel Hernández apuntó quién sería. *Canto personal* lleva un prólogo de Dionisio Ridruejo, al que antecede una nota que dice: “Asocio a la firma de este prólogo los nombres de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, de quienes hay en él no pocas ideas y expresiones...”. Es decir que se trata de un libro representativo, ya que los cuatro son poetas a los que en Madrid, hoy, se tiene en mucho (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 203-204).

Con evidente intención polémica, Aub elige este poemario, el más político del ‘grupo Rosales’, como muestra negativa de aquella «literatura oficial» de la que solo exime a Hernández y a Alonso, y torna a defender la legitimidad del exilio frente al interior. «[España] no les duele... A ellos no, a nosotros sí. Y nos duele monstruosamente», concluye (Aub, 1954: 204). Cierra su ensayo el autor de *Campo abierto* con una sospecha que es casi certidumbre: la existencia de una «poesía soterrada» que, siempre desde la clave de disidencia social —cita textos de Pascual Pla y Beltrán entre otros—, clama justicia bajo aquella «literatura oficial».

Quando se habla de poesía española de hoy, suele aludirse a los poetas que han publicado sus libros en la colección “Adonáis”, en la que se encierran algunos valiosos y muchas piruetas hechas en las orillas de Garcilaso o a la rémora de Vicente Aleixandre, olvidando que, como no podía menos que suceder, hay una poesía enterrada o, mejor, soterrada, en espera de luz. (...)

¿Qué crece bajo la corteza del espanto? De los jóvenes cuyas voces me llegan por el libro, ninguno da la medida de los que he estudiado con algún detenimiento. No parecen tener la invención, el empuje de sus mayores. La culpa, de quien los castra, pero ¿qué crece bajo la corteza del espanto? (Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 223-227).

Aquella pregunta la respondió el propio Aub, tan solo tres años después —lo que demuestra la aceleración en las comunicaciones entre exilio e interior a lo largo de la década de los Cincuenta—, en un extenso volumen titulado *Una nueva poesía española (1950-1955)* (México, Imprenta Universitaria, 1957). Así, en este interesante y bien informado acercamiento a la poesía escrita en el ‘interior’, es tan solo aquella poesía de disidencia política, sin embargo, la única que merece la estima del escritor exiliado. Una poesía relativamente ‘tolerada’ por el régimen —en virtud del nuevo contexto internacional— que Aub categoriza bajo el rótulo damasiano de «los hijos de la ira».

El régimen franquista tuvo que dejar manifestarse a cierta oposición por donde menos daño pensaba que hubiese: en tertulias, cafés y... libros de versos, antes de otorgar prendas de más precio. Política hábil cuando, tras la derrota y muerte de sus valedores extranjeros, el régimen entró en relación con los vencedores, todos herejes de marca mayor. La *Unesco* lo cubrió de flores: acaba de reunirse en Madrid; pero dio con una España que no esperaba.

De 1950 a 1955 aparecen claras muestras de disconformidad; no son sino fruto de raíces anteriores que (...) intentaré desentrañar. Desde 1940, bajo la corteza del espanto, en medio del horror, en desierto de ruinas, se habían alzado voces —crecido raigones—, entre el viento del recuerdo; la más densa, cárdena, iracunda, la de Dámaso Alonso (Max Aub, *Una nueva poesía española (1950-1955)*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 12)

En aquel volumen Aub informa puntualmente al exilio —público principal del volumen— de la existencia de ‘otra’ poesía en España, una poesía aquí entendida como realmente «nueva». Dos elementos importantes de desprenden de ello: por un lado, detecta una «nueva» etapa en el ámbito poético español entre 1950 y 1955; por otro, reconoce y rastrea una tradición disidente desde el mismo año de 1940, corrigiendo en buena medida los juicios que sobre aquella década habían predominado hasta hacía poco en el exilio.

Cuando hace tres años, al término, o casi, de un libro con mucha desmesura titulado *La poesía española contemporánea*, dedicaba unas páginas a lo que llamé “poesía soterrada”, preguntaba: “¿Qué crece bajo la corteza del espanto?” (...)

Lo sé ahora, en parte; por eso rectifico y ratifico. Ratifico que no hay actualmente en España poetas de la talla de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, ni del duende de Federico García Lorca. Pero sí los hay considerables, que nadie ha podido castrar. Crecieron apiñados bajo la intolerancia, la ferocidad, la cursilería; se formaron bajo una capa de hielo en un crudísimo invierno que ha durado lustros. Pero rompieron, ahí están, brotes de la España de todos (...). No negaré que hay otros poetas, algunos buenos, que se esfuerzan por no tener que ver con su tiempo. No me interesan, así sean, al cerrar los ojos, reflejo del suyo. (...)

No engaño a nadie: hablo de lo que me importa, es decir: de la rabia y la esperanza. Son mis gustos que, a Dios gracias, coinciden con los de estos jóvenes que oiréis de boca mucho más amable, con las erres en su punto (Max Aub, *Una nueva poesía española (1950-1955)*, México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 18-19).

¿Y cuál es esa poesía que interesa a Max Aub al mediar el siglo? Él mismo, antes de entrar en materia, lo responde: «La que vale lo que pesa es ésta, que sigue y nace: la de Blas de Otero, la de Victoriano Crémer, la de Gabriel Celaya, la de José Hierro, la de Ángela Figuera, la de Eugenio de Nora, la de cien más. La que anda. De la que voy a hablar» (Aub, 1957: 16). Rastrea en esta ruta ‘otras’ revistas, lejos de la oficialidad, como *Corcel* y poetas recónditos como José Luis Hidalgo. Aquel volumen, que además de ensayo era una extensa antología comentada, venía así a informar al exilio republicano de cuanta poesía se había escrito en España al margen de la poesía ‘oficial’ del régimen –sobre la cual también se había construido, precisamente, una contralectura ‘oficial’ del destierro– desde el final de la guerra a su presente.³¹¹

Sea como fuere, la visión de Max Aub, como la de Luis Cernuda, había sido hasta entrados los Cincuenta –partiendo de las lecturas que hicieran en los años Cuarenta de los nuevos poemarios de Rosales, Vivanco o Panero; y de los ecos que de revistas como *Escorial* y *Garcilaso* y colecciones como *Adonais* le llegaron– la visión de una ruptura de libertades, pero de una indiscutible –y negativa por epigonal– continuidad en la expresión. No en vano, tanto Cernuda como Aub relacionan aquella continuidad con el signo conservador de sus autores, incardinados por entonces –por obra u omisión– en la maquinaria del régimen. Una alternativa no opuesta pero sí complementaria a la de quienes, como muchos integrantes de la redacción de *España peregrina*, con Bergamín a la cabeza, relacionaban la ruptura social de la dictadura con un cese total de toda inercia cultural anterior. Cernuda y Aub leen a Rosales, a Diego, a Alexandre o a Panero y comprueban ineludibles líneas de continuidad estética y formal. También de contenidos. El signo ‘conservador’ otorgado a dicho continuismo, sin embargo, matiza cualquier alborozo sobre la actualidad literaria en el ‘interior’. No será por la vía de la ‘continuidad’ por la que el exilio y el interior reconstruyan sus lazos de

³¹¹ En el volumen se reproducen, íntegros, poemas de un nutrido grupo de poetas: Dámaso Alonso –dos–, Carlos Bousoño –tres–, Gabriel Celaya –cuatro–, Victoriano Crémer –cuatro–, Ángel Crespo –uno–, Ángela Figuera –cinco–, Gloria Fuertes –cuatro–, José Carlos Gallardo –uno–, José Luis Gallego –cuatro–, Vicente Gaos –dos–, José García Nieto –dos–, Ramón de Garciasol –dos–, Pío Gómez Nisa –uno–, José Luis Hidalgo –nueve–, José Hierro –diez–, Miguel Labordeta –uno–, Leopoldo de Luis –tres–, Agustín y José María Miralles Sall –dos y uno–, Rafael Montesinos –uno–, Rafael Morales –uno–, Eugenio de Nora –seis–, Blas de Otero –once–, Salvador Pérez Valiente –dos–, Luys Santa Marina –uno– y José Suárez Carreño –dos–.

comunicación. Será, por el contrario, y como preconiza el ensayo de Aub de 1957, por la vía de una nueva ruptura —esta vez ruptura y disidencia con el régimen del general Franco— por la que habrán de confluír de nuevo.

II.3.2. Los teóricos de una nueva literatura nacional

Si en el primer exilio la mirada de sus escritores sobre la recién terminada Guerra Civil no pudo ser inocua ni abstraerse de las duras consecuencias históricas que en ellos mismos se encarnaron, cabe reconocer en la mayor parte de sus miembros una voluntad de análisis, un afán por comprender qué les había llevado a la derrota, más allá de enfatizar en la ilegitimidad democrática y moral del vencedor. En lo que aquí entendemos como «teóricos de una nueva literatura nacional» lo que se impone no es el afán de análisis de los anteriores, sino un evidente y patente deseo de rentabilizar, también en el ámbito de lo cultural, tan costosa victoria. Las pasiones contrapuestas entre el pesimismo de los primeros y el irreflexivo optimismo de los segundos explica en gran medida la diferencia. Con todo, algunos de los jóvenes valores llamados a liderar esa ‘nueva’ literatura pronto se distanciarán del afán rupturista de sus mentores. Los matices, y también las contradicciones no tardaron en resquebrajar un discurso oficialista que hasta 1942 se mantuvo casi unívoco.

No se habían cumplido dos meses del último parte de guerra cuando se publicó en ‘la tercera’ del *ABC* de Madrid —compartiendo página con «El olor marxista» de Wenceslao Fernández Flórez— un artículo de Agustín de Foxá titulado elocuentísimamente «Los Homeros rojos» (*ABC*, 28/05/1939, pp. 3-4). Con la misma dialéctica maniquea que le había hecho triunfar en *Madrid, de corte a checa* (Salamanca, Jerarquía, 1938), Foxá opone en él a los poetas del bando franquista —un bando en el que «se reza, se canta y se combate»— frente a la obra de estos «tristes Homeros rojos».

Sender, Herrera, Benavides, Falcón, en la prosa; Alberti, Cernuda, Miguel Hernández, Altolaguirre, en el verso, son los tristes Homeros de una iliada de derrotas.

Porque sólo fulge el soneto como un diamante cuando lo talla una espada victoriosa; así, metáforas de águilas y diosas desnudas requieren las valientes proezas de Aquiles. Y para la espada del Cid, que va del trigal al naranjo, brotan las estrofas macizas del poeta de Medinaceli.

Pero, para el crimen entre las vallas de un solar, para la huída del Tajo, para las minas de topo contra el Alcázar, bien están esta prosa vil y este verso

surrealista (Agustín de Foxá, «Los Homeros rojos», en *ABC*, 28 de mayo de 1939, p. 3).

Son estas líneas de Foxá, inconfundiblemente, una vindicación de la ‘literatura de la victoria’. No falta, por lo tanto, una consecuente apropiación de la legitimidad nacional, un punto en el que no por casualidad se coincide —a la inversa— con lo que por esas fechas se escribía en el exilio. Para Foxá es la franquista no ya la única España ‘legítima’, sino la única posible y verdadera.

Frente a nuestro elevado concepto de la Patria —unidad de destino en lo universal— los escritores marxistas, cuando tardíamente tuvieron que acudir al nacionalismo para galvanizar a sus masas, forman de la Patria un concepto físico, material, más geográfico que histórico (Agustín de Foxá, «Los Homeros rojos», en *ABC*, 28 de mayo de 1939, pp. 3-4).

Esta conciencia de legitimidad y autenticidad frente al ‘otro bando’ no será la única coincidencia con las primeras lecturas del exilio. Se produce una quizás más paradójica: la defensa —y de nuevo apropiación— de una misma deriva estética, la ‘rehumanización’ de la literatura. Es para Foxá la ‘deshumanización’ un rasgo inequívoco del materialismo marxista. Una deshumanización que la ‘nueva España’ habría de dejar atrás.

La poesía roja es quiméricamente pura, deshumanizada y tenía que concluir en el marxismo, concepto helado, simple esquema intelectual de la vida y el alma del hombre. Una poesía jugosa, intuitiva, incluso con ripios y defectos, pero con piel y sangre y con misterio, debía, en cambio, surgir en nuestras trincheras.

Desarraigados de la Patria, teniendo que cantar el plan quinquenal o el movimiento stajanovista, sin ninguna norma moral, los poemas de Alberti, de Cernuda, de Miguel Hernández, son unos poemas de laboratorio, sin fuerza ni hermosura, equívocos, cobardes y llorones, donde sólo se habla de la sangre derramada de los niños, donde están ausentes la pasión de la mujer y la alegría de la victoria. (...)

¿Qué ofrecían los cantores rojos a los milicianos que luchaban? Les habían negado la Patria, el amor, el idealismo, el orgullo de su sangre. ¿Con qué ultramundo los deslumbraban? ¿Qué paraísos o luceros acogerían las almas de los cuerpos, destrozados? Nada. El vacío... la tierra. (...)

¡Triste ideología a lo editorial Sopena a seis reales el ejemplar! Darwinistas, materialistas, invertidos, sarcásticos, pedantes, el panorama ideológico de la retaguardia roja inspira asco y pena.

Porque resulta que ahora, como hace diez mil años, el hombre muere por algo más que por fabricar unos zapatos, para dar su cal a la tierra o para levantar un olivo con la podredumbre de su corazón (Agustín de Foxá, «Los Homeros rojos», en *ABC*, 28 de mayo de 1939, p. 4).

Conviene pues subrayar —pese a la distancia moral y geográfica que ya mediaba entre ambos polos— esta coincidencia en absoluto casual. Cantores del nuevo régimen franquista y colaboradores de publicaciones prominentes del exilio como *Romance* o *España peregrina* coinciden en aquellos primeros meses de posguerra en hacer de la ‘rehumanización’ su signo de distinción frente a lo anterior y frente al enemigo. Para unos el surrealismo y la ‘poesía pura’ eran sinónimo de degradación moral y secularización marxista como para otros el síntoma de un arte alienante y burgués. Unos abogarán por una rehumanización grandilocuente, heroica y espiritualizada; otros por una rehumanización sencilla, sincera, materialista. Ambos hacían suya, al cabo, la bandera de la ‘rehumanización’. Bien es cierto que resulta difícil figurarse al sibarita y refinado conde de Foxá enfundándose el ‘traje manchado’ que Neruda diseñó para la poesía poco antes de la guerra; y sin embargo no dudó en hacer suya al cabo de aquella guerra la poesía ‘impura’, en afirmar que «una poesía jugosa, intuitiva, incluso con ripios y defectos, pero con piel y sangre y con misterio, debía, en cambio, surgir en nuestras trincheras».

Desde esta dialéctica, la maquinaria del régimen franquista construyó su propio relato cultural, como lo estaba construyendo el exilio. A diferencia de este, el afán jerárquico y dirigista de la dictadura —particularmente en la primera mitad de la década, entre veleidades germanófilas y delirios de grandeza— ayudaba en gran medida, frente a la dispersión geográfica e ideológica del destierro, a la construcción de dicho relato. No en vano, la vinculación entre un ‘Arte’ y su ‘Estado’ conformaba una parte medular del pensamiento fascista europeo. En España, todavía en los años Treinta, había encontrado en Ernesto Giménez Caballero y su *Arte y Estado* (Madrid, Gráfica Universal, 1935) su mejor formulación.³¹² Varios elementos de capital importancia se formularon en él. Así, su declarada voluntad de ligar el arte con una función y una utilidad bien claras: la propaganda. Una consigna que se concebía en abierta oposición a cualquier concepción ‘liberal’ y por ello ‘romántica’ del arte. La expresión artística había de enunciar siempre, para el autor de *Genio de España*, algún mensaje concreto. Con sentido de comunicación y trascendencia es como entiende, pues, su propuesta de un arte de ‘propaganda’.

Propaganda no es sólo expresión. La expresión es siempre expresión de algo. Ahí está el error de la concepción crociana del arte, y de toda su escuela idealista, romántica.

³¹² El primer análisis crítico realizado en profundidad sobre este ensayo se debe a la tesis doctoral que Sultana Wahnón presentó bajo el título de *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)* (Granada, Universidad de Granada, 1987); luego reeditada en versión resumida en *La estética literaria de la posguerra del fascismo a la vanguardia* (Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998). *Arte y Estado* ha sido reeditado por primera vez muy recientemente, con edición y estudio a cargo de Enrique Selva Roca de Tогores (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009).

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

En la vida industrial, la propaganda de un producto supone la litis con otros semejantes, o al menos contra un medio no preparado para aceptar ese producto.

Pero ese término de «propaganda» no sólo procede de la era dinámica e industrial en que vivimos. Su verdadero origen es religioso. *De propaganda fide*, se llama en Roma a la Congregación de cardenales encargada de expandir el catolicismo. ¿Y acaso la Santa Cena no fue un concilio preparatorio de la propaganda apostólica? (...)

La Antigüedad tuvo del Arte ese sentido de la propaganda, del *docere delectando*. Del Arte como vehículo didascálico.

Y de la Antigüedad lo heredó el mundo cristiano. ¿Cuál fue el estilo característico de los siglos cimeros de la Edad Media? ¿No fue el alegórico, la hermenéutica alegórica? (Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, pp. 84-85).

Ennoblecida y sancionada por la tradición clásica, Giménez Caballero defiende una concepción explícitamente utilitaria y dirigista del arte y de la literatura frente al ‘arte por el arte’, decimonónico primero y de vanguardia después. Por ello, el autor de *Arte y Estado* muestra desde sus primeras páginas una actitud beligerante y rupturista frente a lo que entiende como una «crisis del arte occidental». El arte para minorías y el exceso de individualismos —el «yoísmo», en términos del ensayista madrileño— son así el objeto de sus decididos ataques, al entenderse como propios de una manera eminentemente burguesa —vanguardista y romántica— de concebir la creación artística.³¹³ Con estos mimbres, el ataque a la ‘poesía pura’ se extiende por buena parte de *Arte y Estado*:³¹⁴

grave causa en la crisis del arte occidental ha sido ese morbo característico de la cultura humanista, europea, liberal, individuante: la *restricción de temas*.

³¹³ Sin embargo, tampoco el realismo social soviético, a pesar de su reacción contra el ‘arte puro’, merece el aprecio de Giménez Caballero: «Cuando, al final del Romanticismo, se reaccionó contra el arte puro y su concepción antifinalista, surgieron las voces de un arte “colectivo”, de un “arte social”, “por el pueblo y para el pueblo”. Ruskin, William Morris, W. Crane, Cobden-Anderson. Esa vuelta a lo didascálico y formativo del Arte cuajaría, al fin, en el arte ruso de masas. “El Arte no debe representar, sino formar la vida” —sentó Chernishevski—. La Rusia soviética, con su genio oriental desmesurado, ha llevado al absurdo y a la esterilidad esa concepción fértil del arte como propaganda» (Giménez Caballero, 1935: 85-86).

³¹⁴ En paralelo con los postulados fascistas de *Gecé*, pero bien distinguible de ellos, el pensamiento tradicionalista también volcó numerosos ataques sobre la ‘poesía pura’. Así, entre otros, Ramiro de Maeztu llegó a afirmar por las mismas fechas en «La lucha por el espíritu» que «si el arte puro no ha de contener ningún elemento de enseñanza, de información, de doctrina, de religión, de moralidad, de valoración, habrá que arrojar a la hoguera casi todas las obras de arte de la humanidad» (*Acción Española*, n° 68-69, enero de 1935, pp. 13-14).

La tendencia a elaborar un arte de iniciados, de selectas minorías. Un arte algebraico. De destilación exquisita. El llamado *arte puro*. Como el fabricar *arte puro* no ha venido a significar, ni mucho menos, que quien lo fabrica sea un *puro artista*, de ahí el descrédito y el cansancio que tal arte ha comenzado a producir. El *hermetismo purista* ha valido para que todos vayamos descubriendo, poco a poco, que en el santuario no había dioses, sino unos cuantos charlatanes aprovechados, profesionales del hieratismo y de la farsa.

El *arte puro*, a fuerza de destilaciones y más destilaciones, ha terminado por no tener nada que destilar y trabajar en vacío. Sutilizando el ímpetu poético y plástico, adelgazando la vitalidad creadora, ha llegado el arte puro a una pura fórmula ósea, rígida; a una mueca glacial y cadavérica. A un verdadero suicidio. A un quitarse la poca vida que aún le sostenía (Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, p. 33).³¹⁵

Como fórmula de ruptura para con esta ‘decadencia’, Giménez Caballero no duda en proponer su propia ruta hacia la ‘rehumanización’. Para ello *Gecé* no solo rechaza el ‘arte por el arte’ burgués sino también el arte social soviético. Más allá, aproxima a ambos al equivaler ‘deshumanización’ y ‘socialismo’. La operación intelectual del autor de *Arte y Estado* para lograrlo –valiéndose, como señaló Wahnón (1987: 62), de un artículo de José Antonio Maravall publicado en la *Revista de Occidente* poco antes—³¹⁶ consiste en acusar a la noción de ‘progreso’ marxista y a su disolución del individuo dentro de la masa social como métodos perversos con los que «despersonalizar» –en expresión de Maravall– al hombre, desterrando así de su discurso todo rasgo «humano». ³¹⁷ Para Giménez Caballero, por el contrario, la ‘rehumanización’ del arte fascista se aleja por igual de los extremos ‘yoístas’ del romanticismo burgués como de la masa despersonalizada del realismo socialista. Se presenta así como fiel de la balanza, como equilibrio óptimo entre la fe y la razón, entre el Oriente y el Occidente. Así lo hace, por ejemplo, a la hora de postular un teatro fascista.

Hay que pensar siempre al hablar de Fascismo que el Fascismo tiene su punto de partida en la revolución socialista rusa del año 1917. Como el Catolicismo de Roma lo tuvo en el cristianismo comunizante de Palestina, del

³¹⁵ El poema XXXIII de *Romancero del destierro* (Buenos Aires, Alba, 1927), de Miguel de Unamuno, al fondo: «¿Prosa? ¿Y qué sabéis vosotros,/ jugadores de la forma/ y gongorinos de pega,/ lo que es prosa?/ ¿Poesía pura? El agua/ destilada, no por obra/ de nube del cielo, pero/ de redoma./ ¡Deshumanad!, ¡buen provecho!;/ yo me quedo con la boda/ de lo humano y lo divino,/ que es la gloria».

³¹⁶ José Antonio Maravall, «De una cultura de progreso a una cultura de la vida», en *Revista de Occidente*, n° XLIII, marzo de 1934, pp. 288-313.

³¹⁷ No deja de ser elocuente que teóricos, críticos y creadores de signo comunista se aprestaran por aquellas fechas a acumular idénticas objeciones contra la preceptiva fascista defendida, entre otros, por Giménez Caballero. Pocas veces los opuestos se habían parecido tanto.

Oriente. Como el Teatro en que soñamos los fascistas hoy (empezando por Mussolini) lo habrá de tener en ese *teatro de masas* lanzado por Moscú.

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

El día en que el alma romántica —nuestro eterno espíritu catolicista— logre cuajar la fórmula del *Héroe* (Occidente) con la *Masa* (Oriente), tendremos en el mundo nuevamente un gran teatro universal (Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, p. 175).

En consecuencia, la literatura y el arte propugnados en *Arte y Estado* —fiel reflejo del pensamiento fascista— no son ni arte para minorías —el ‘arte puro’, romántico y burgués— ni un arte para las masas —el realismo socialista—. Es su negación y, al tiempo, la calculada suma de ambas: un arte para que las minorías dirijan a las masas. Realizado por las minorías —los ‘héroes’— para las masas, es una radical defensa de la ‘Jerarquía’. En ello radica la clave que relaciona ‘Arte’ y ‘Estado’: su vocación de propaganda. Semejante ‘reconducción’ de la creación artística por sus fueros implicaba restituirla en su función propagandística, concebirla como un «arte de servicio a algo superior» (p. 18). Frente a la ‘libertad’ del artista romántico, frente a la vanguardia contestataria o vana, Giménez Caballero supedita al artista a su función. Ello convierte al ‘artista’ en ‘artesano’ —el medievalismo subyacente en *Arte y Estado* también es herencia de Maravall—, y al poeta en un cantor no de las propias cuitas sino de las gestas ajenas, las gestas de los ‘héroes’ y sus ‘caudillos’. Por ello, en el ámbito poético Giménez Caballero no acude a la imagen del poeta individualizado, reconocible, «protagonista». No evoca a Garcilaso —ya conocemos el perfil romántico que por aquellas fechas recibía—, sino al juglar medieval. Al cantor anónimo de las grandes gestas y del «genio» nacional.

Cantores hindúes, rapsodas griegos, histriones latinos, mimos medievales, ciegos de romances, funámbulos de varietés, todos ellos fueron juglares.

¿Pero ser juglar era ser artista? ¿Hasta qué punto el juglar fue un espíritu creador y no un vehículo trasmisor? Ese es el gran problema que —planteado para el caso del juglar— tiene validez general y sirve para considerar los límites *individuales* de todo artista. (...)

Fue el poeta culto, el trovador, el minoritarista, quien nace del poeta popular, del juglar, del artista de masas. Berceo, clérigo culto, que firma sus ensayos poéticos, surge a la historia influenciado por la técnica de la anónima poesía juglaresca, nacida del vulgo y para el vulgo. (...)

Góngora hizo sus versos para sus amigos poéticos. Juan Ramón Jiménez “para la minoría siempre”. Ninguno de ellos quiso saber de versos suyos en

labios callejeros. Góngora, ni llegó a imprimirlos para no extenderlos. Y, sin embargo, el verso de Góngora trascendió, en manera y fuerza, a los más amplios círculos sociales del seiscientos español.

Fue el caso de Rubén Darío. Minoritario por un momento y creador enseguida de ancha escuela difundidora.

¿Y no es el último ansia de nuestros actuales poetas puros —empezando por Juan Ramón Jiménez— que una Singermann se los airee por el mundo con voz de sembradora de trigos?

Lo que es del pueblo, al pueblo ha de volver. (...)

Nuestro genio, nuestro arte, ha sido *heroico-tradicional*, y lo sigue siendo.

Nuestros juglares épicos han valido mucho más que nuestros petrarquistas.

(...) Nuestros nombres se olvidarán como los que cantaron las gestas de Roncesvalles o el drama sombrío de los Infantes de Lara. Pero el destino del juglar sobre la tierra es el mismo de San Juan Bautista sobre el Evangelio. Aniquilarse para perdurar. Tajadas las venas, ¡que la sangre fluya en tradición! Y riegue pueblos, naciones, gentes. Fecundándolos. Eternizándolos (Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, pp. 202-204).

Si bien sus doctrinas no se aplicaron con rigor más allá de sí mismo, es cierto que el dirigismo intelectual preconizado por *Gecé* estuvo detrás de no pocos proyectos editoriales —periodísticos y literarios— patrocinados por el Estado, incluido el entorno de *Escorial* pese a que supusieran desde el principio la nota discordante entre la oficialidad cultural del régimen.³¹⁸ Un antiguo colaborador de Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*, el periodista andaluz Juan Aparicio,³¹⁹ será el principal artífice de la mayoría de estos proyectos en calidad de Delegado Nacional de Prensa —en sustitución de Dionisio Ridruejo— entre 1941 y 1945. En este sentido, la institución más significativa de todo su legado gubernamental —llegó a ser Procurador en Cortes en la primera legislatura de la dictadura, entre 1943 y 1946— fue la Escuela Oficial de Periodismo, fundada el mismo año de 1941 y vigente hasta 1975, si bien en 1970 se liberalizó su enseñanza en favor de las universidades.³²⁰ Así,

³¹⁸ No en vano, y aunque en ocasiones ha sido exagerada, la inspiración en muchos de los dogmas e imágenes de *Arte y Estado* durante la conformación de la revista *Escorial* —empezando por el propio título— es evidente.

³¹⁹ Jonsista de primera hora, Aparicio se suma como secretario y colaborador en el primer número del diario de Ramiro Ledesma Ramos *La conquista del Estado*. Lo hizo con una interesante entrevista a Pío Baroja (nº 1, 14 de marzo de 1931) en la que se pretendía vincular el incipiente fascismo español con el regeneracionismo del Noventay ocho. Según los recuerdos de Ledesma Ramos o de Ridruejo (*Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 155), a Aparicio se debieron lemas falangistas como «Una, grande y libre» y la elección del yugo y las flechas como anagrama de Falange.

³²⁰ Para un estudio general sobre la Escuela Oficial de Periodismo dentro de las políticas culturales y de comunicación del franquismo véase el trabajo de María Luisa Humanes en «La política de formación de comunicadores: la Escuela Oficial de Periodismo (1941-1970)», en Juan Antonio

al tiempo que el nuevo régimen establecía una férrea censura, Aparicio alineó todo tipo de prensa con la causa gubernamental, supliendo las ‘depuradas’ redacciones de no pocos periódicos con periodistas cuidadosamente formados en dicha Escuela, toda vez que se convertía en requisito legal contar con un carnet habilitante para ejercer la profesión y formar parte del Registro Oficial de Periodistas.

En esta senda dirigista y paternalista, Aparicio no descuidó a la prensa cultural, y particularmente a la literaria. Ridruejo, que tantos roces protagonizó con el periodista de Guadix, destacó asimismo la protección que brindó a más de un represaliado político.³²¹ Sin embargo, el plan trazado por Juan Aparicio era manifiesto: se trataba de ‘reconducir’ —con las calculadas indulgencias que fueran necesarias— el ámbito literario español en el mismo sentido en que la dictadura franquista se dirigía. Para ello, el periodista granadino promovió y respaldó con la financiación gubernamental de su Delegación diversas cabeceras culturales y literarias tales como *El Español*, *Fantasia*, *La Estafeta Literatura* y *Sí*, suplemento semanal del periódico *Arriba*. Era el primero de ellos, *El Español*, un «Semanario de la política y el espíritu» en el que se alternaron notas de actualidad internacional —con el trasfondo de la Segunda Guerra Mundial y una clara orientación germanófila— y de economía nacional con un abundante contenido cultural que iba desde la tauromaquia a las artes plásticas, con especial predilección por la literatura y la historiografía. Combinaba además, oportunamente, un calculado equilibrio entre ‘lo católico’ y ‘lo falangista’ en busca de una amalgama muy a tono con las directrices gubernamentales. Por las páginas de *El Español*, que conoció entre 1942 y 1947 un total de 236 números, desfilará la ‘oficialidad’ de la literatura española, desde los maduros Manuel Machado y Azorín a la ‘Juventud Creadora’ capitaneada por García Nieto, Jesús Revuelta, Pedro de Lorenzo y Jesús Juan Garcés, sin que faltaran escritores católicos —obispos incluidos— y referencias del falangismo —Giménez Caballero o Víctor de la Serna, entre otros—. Tenía *El Español*, en consecuencia, un marcado sesgo ‘oficial’ que se traducía en una indisimulada vocación dirigista. El editorial fundacional firmado por el propio Juan Aparicio en su primera página no pudo ser más explícito.

García Galindo, Juan Francisco Gutiérrez Lozano y María Inmaculada Sánchez Alarcón (coords.), *La comunicación social durante el franquismo* (Málaga, Diputación de Málaga, 2002), pp. 625-642.

³²¹ «Aunque ciertas actitudes de Aparicio me irritaban mucho, no puedo ignorar (...) que en su primera etapa como director general (por los años 40), si bien liberaba algunos de sus prejuicios y resentimientos, había favorecido también a muchas personas desvalidas, había abierto cauces de promoción a muchos jóvenes y había mantenido publicaciones de una cierta amplitud (...) gracias a las cuales, y a costa de una cierta confusión, no se rompió del todo el hilo de la tradición literaria española y algunos valores que eran ciertos pudieron ver la luz» (Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 156).

La Historia Universal está repleta de españoles cuya doctrina y cuya acción se han convertido en arquetipos. La palabra español es tan aguda y reluciente como una espada de oro que flamea bíblicamente encima de los pecados capitales. (...)

Porque también el español tiene sus demasías durante su vida cotidiana, y éstos, más, que son signos de negación, hemos de computarlos psicológicamente como defectos. Así como la rambla o el arenal mustios y rutilantes se estremecen instantáneamente por las sacudidas torrenciales de las aguas que se descuajan y caen como un alud hidrópico e invasor, desde los cerros, tesos, sierras y montañas peninsulares, quedando la gleba desollada como la piel de un toro; así también hay repentinas improvisaciones y alzamientos del ánimo español que son cataclísmicos o salvadores, según los designios más arcanos e imprevisibles de la providencia española. Al encauzamiento de este temple indomable y paradójico se ha dedicado nuestra generación, cuya tarea política se realiza día por día —y aparte de su intervención extraordinaria en las guerras totalitarias de 1936-1939 y 1939-194...—, al modo de una gigantesca repoblación forestal, que corrige los desniveles del terreno antes de plantar árboles con raíces y con porvenir.

EL ESPAÑOL sirve a esta metafórica repoblación o corregimiento de los españoles, porque no ha de aparecer como semillero de discordias, sino como sementera común de esperanzas y conductas individuales. Ya se sabe cuánta es la grandeza del español y cuánta puede ser su servidumbre si no nos unimos y perduramos en la coyunda, según la cifra y el emblema de las flechas yugadas (Juan Aparicio, «¡Arriba los españoles!», en *El Español*, n.º 1, 31 de octubre de 1942, p. 1).

Ahora bien, la actitud dirigista de Aparicio distó mucho de ser ‘rupturista’. Y ello pese a usar la imagen nada inocente de la «repoblación o corregimiento». Sin embargo, en las siguientes líneas de su editorial Aparicio vincula específicamente la nueva cabecera con las grandes revistas del Noventayocho y el Catorce.

Hubo una generación que liga su nombre al año nefasto de 1898, y aunque todavía discutan entre sí sus componentes la presencia misma de la generación como tal en el tiempo y en el espacio; lo cierto es que Angel Ganivet escribió su *Idearium español*, y Unamuno su *En torno al casticismo de España*, ambos títulos con alusiones y anticipaciones al rótulo de la revista truncada de este grupo. Esta revista se denominó *Alma Española*, o sea, el alma de los españoles o el alma de España, mientras que el suicida Ganivet hubo de referirse a su ideología y D. Miguel de Unamuno sólo a su casta. Después, en 1915, la generación siguiente editó la revista *España*, como un preludio inaugural de la *España invertebrada* y de la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, pues la España rota y sin vértebras era muy poca cosa para llenar el ámbito ambicioso de una revista imaginada así por estos intelectuales. Luego, hemos advenido nosotros, que nos solidarizamos con todos los proyectos anteriores de elegir

este título nuestro de EL ESPAÑOL, aunque somos participantes de la primera generación con genio de España, para quienes ofrecen validez los vocablos proféticos de que ser español es lo más grande y lo más difícil de cuanto se puede ser en este mundo (Juan Aparicio, «¡Arriba los españoles!», en *El Español*, n° 1, 31 de octubre de 1942, p. 1).

Resulta por ello sintomático este texto por cuanto se combina en él un ‘rescate’ del Noventay ocho e incluso del Catorce, esto es, la continuidad; con un marcado prurito de mesianismo generacional —«somos participantes de la primera generación con genio de España»—, esto es, de ruptura.³²² En todo caso, prevalecía en el editorial de Aparicio la idea de que era tarea de *El Español* y de la Delegación Nacional de Prensa «corregir» a los intelectuales ‘depurados’ y «repoblar» con savia nueva las redacciones y librerías españolas.

En este sentido, la gran apuesta de Juan Aparicio en el ámbito específicamente poético —como en el ámbito de la narrativa estaba siendo el ‘tremendismo’ de Camilo José Cela y *La familia de Pascual Duarte*— fue el lanzamiento y promoción de un grupo de novísimos autores —sin ‘lazos’, por lo tanto, con el pasado— pronto autodenominados como la ‘Juventud Creadora’. Antes de acuñar el marbete, buena parte de aquellos jóvenes escritores convergieron en el semanario que el Sindicato Español Universitario editaba bajo la advocación falangista de la *Juventud*.³²³ En sus páginas se destacó muy pronto por sus entusiastas teorizaciones el ovetense José García Nieto. De entre estas sobresale, por su rango de ‘manifiesto’ el «Manifiesto urgente a los poetas» (n° 27, 22/10/1942, p. 2). En él, el futuro director de *Garcilaso* formula dos directrices esenciales, presentadas como pilares de la ‘nueva’ poesía que a la ‘nueva’ España convenía: en primer lugar, había de ser esta una poesía viril, heroica, consecuyente y compañera de la nueva ‘Política’ construida, a la que se prestaba ‘obediencia’ y ‘servicio’; en segundo lugar, como consecuencia de lo primero, había de ‘romper’ con la poesía ‘química’ anterior a la ‘nueva’ España, dejando atrás vanguardismos, formalismos y ‘feminidades’ que todavía —denunciaría García Nieto— lastraban el panorama poético nacional. Se procuraba, en suma, distinguirse, apelar a la juventud y a la novedad como motor de creación pero salvándose, diferenciándose, de aquellos pasados ‘ismos’ ahora por él condenados y

³²² Además de las colaboraciones de Azorín, Pío Baroja y Manuel Machado, no faltaron homenajes y artículos en torno a Antonio Machado (n° 3, 14/11/1942, p. 3), Miguel de Unamuno (n° 9, 26/12/1942, p. 12; en un artículo de Leopoldo Panero) o Eugenio d’Ors (n° 6, 05/12/1942, p. 13; en un artículo de José Pla), así como el citado artículo de García Venero «La generación del 98, abuelos de 1936» (n° 6, 05/12, 1942, p. 13).

³²³ Sobre la visión ‘heroica’ que de sí misma tenía la ‘juventud seuísta’ resulta sumamente revelador el artículo «La juventud ante los mitos» de Jesús Revuelta publicado en el número monográfico sobre el SEU del suplemento *Sí* (n° 58, 07/02/1943, p. 2).

que —paradójicamente— también nacieron a través de manifiestos y proclamas de ruptura como aquella.

Sin ir contra esto ni contra aquello por sistema, para no dar entrada al tópico de la rebeldía que hemos detenido, a golpe de servicio y obediencia, sin desviar actitudes y “atender ocios”³²⁴ de los que no disfrutamos porque el trabajo y la acción nos queman en las entrañas con algo más que su frase de consigna, crearemos esta atalaya erguida donde, hombro contra hombro, hombre con hombre, en perfecta línea de combate, vamos a reñir la batalla diaria de nuestra frente y de nuestro corazón. Todos los temas, todas las iniciativas nos servirán y prestarán su grano de oro entre la arena unánime y dispersa: Política y Poética, Filosofía y Religión, Historia y Sociología. (...)

Sí; es hora de que los poetas de nuestra juventud digan su primera palabra. Nosotros que hemos hecho nuestra Política, que estamos traspasados cálida e implacablemente por un destino batallador, y hemos llevado nuestra carne muda y torturada librando tierras de nuestra tierra y tierras de nuestra Europa, tenemos aún que decir todo esto de que somos portadores por razón apasionada del tiempo y de la historia.

No; no se trata de un “ismo más”; no de una nueva postura que sorprenda por el amanerado escorzo o por la ilusión de sus principios soterrados, torreados. No; hay que calar más hondo y más sinceramente. ¿Puede detenerse esta inquietud nuestra —hombres que escribís versos— en la valoración de la estrofa o en el retorno a determinadas formas, o en la estimativa de la puntuación, buscando al prescindir de ella una permanencia mayor a nuestra palabra? Nuestra manera de estar si queréis, es esencia y raíz, no anécdota ni forma. Nos sobran también, por tanto, la química poética y la pirueta mental porque los hombres de hoy tienen demasiadas cosas que decir para tratar de decir siempre las mismas de siempre con un grito distinto más o menos descompuesto.

Digámoslo de una vez. Estamos tarados, sí, terriblemente atravesados por modos, modas y escuelas que aún nos arrastran, recogiendo los últimos y ya podridos frutos de su labor destructora y negativa. Y caemos todavía diariamente —sálvenos de parte de culpa nuestra buena fe en los maestros— en esa poesía burguesa del pasar, que hacemos de piel afuera, en una posición femenina y diletante a la que se opone rotundamente nuestro estilo. (...)

Poetas de nuestra juventud, os llamamos urgentemente. No queremos un soneto más o un perfil más a las cosas de siempre. Buscaos más adentro y

³²⁴ Se desmarcaba pues García Nieto, también, del oficialismo cultural de los ‘consagrados’ miembros de la academia-tertulia *Musa Musae* fundada por José María de Cossío recién acabada la guerra y a la que Rosales apellidó bajo el lema de «Ocio atento». Entre los asistentes a *Musa Musae* se encontraron Eugenio d’Ors, Gerardo Diego, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Manuel Machado, Pedro Laín Entralgo, Adriano del Valle, Eduardo Marquina o Dionisio Ridruejo, entre otros. Perfiles en todos los casos surgidos e incluso consagrados antes de la contienda y con los que el discurso adánico de García Nieto no podía conjugarse.

empezad a hacer poesía, como hemos empezado a hacer nuestra vida y nuestra Patria. ¿Por qué seguís rutas de quienes no han sido, no han podido ser como nosotros? ¿Creéis que puede escribir lo mismo el hombre que sale de una adolescencia ñoña y ciudadana que el que ha sentido su pulso apresurado dentro del vientre del escarabajo de un tanque?

Porque no lo creemos así pedimos de vosotros esta palabra que os pertenece y que sólo en vuestros labios puede tener hábito y principio genésico (José García Nieto, «Manifiesto urgente a los poetas», en *Juventud*, n° 27, 22 de octubre de 1942, p. 2).

En aquel ‘manifiesto’ que pretendía no serlo, tomaba al fin cuerpo la primera gran formulación metapoética de un grupo de autores que se irán reuniendo en torno a José García Nieto y el entonces llamado «Círculo Haz». El afán «genésico», rupturista, con que irrumpía no podía ser más explícito.

En *Juventud* publicó también Pedro de Lorenzo, apenas tres años más joven que García Nieto, su propuesta de una «Generación de 1936» (n° 51, 08/04/1943, p. 2) pergeñada a la medida de los ‘heroicos’ poetas, casi inéditos a la altura de 1939, convocados por el asturiano. Precisamente De Lorenzo, a la sazón destacado miembro de la Escuela Oficial de Periodismo y hombre de confianza de Aparicio al frente de varias redacciones a lo largo de la década, dirigía desde 1942 el «Suplemento semanal» del diario *Arriba*, órgano de expresión del ‘Movimiento’ – esto es: de la familia falangista-oficialista o ‘fetista’ del régimen–, titulado asertivamente *Sí*. Se concibió dicho suplemento como una serie de números monográficos sobre las temáticas más diversas, siempre bajo la pátina oficial del nacional-sindicalismo.³²⁵ Los monográficos de *Sí* versaron sobre rótulos muy variados, desde sectores industriales o de la artesanía nacional hasta ‘homenajes’ a regiones y ciudades españolas o países aliados como Italia y Portugal. Otras entregas presentaron una temática de fuste cultural sobre el cine, la pintura o «La poesía española actual», a cuyo retrato se consagra su decimosexto número (19/04/1942). Aquella oportunidad no fue desaprovechada por el joven periodista extremeño, que pudo así difundir a un numeroso grupo de lectores su ‘visión’ sobre la actualidad poética del país. La nómina de poetas seleccionados, para empezar, reflejaba ya el sesgo generacional que pretendía ofrecerse, aunque todavía lejos de articular grupos más limitados como el de una ‘Juventud Creadora’. Siempre, en todo caso, desde la alineación con el régimen, aunque no faltara un poeta represaliado como Ramón de Garciasol. Precedidos honoríficamente por Manuel Machado y su soneto «El viejo

³²⁵ No conviene olvidar a qué ‘familia’ del gobierno franquista pertenecieron los promotores de cada una de las cabeceras estudiadas, qué filias y fobias funcionaban entre sus redactores. Observaremos, en este sentido, la progresiva ‘relajación’ de los postulados de García Nieto, Revuelta o De Lorenzo desde sus colaboraciones en *Juventud*, *Sí* o *Arriba* hasta la consecución de su propia plataforma, *Garcilaso*, en mayo de 1943.

jardinero»; los poetas antologados rondaban la treintena de edad, siendo los mayores Pedro Pérez-Clotet (1902) y Agustín de Foxá (1903) y los más jóvenes Francisco Montero Galvache y Rafael Manzano (1917). Mediando aquel rango de quince años —los quince del patrón generacional— De Lorenzo recogió poemas de Ignacio Agustí, José María Alfaro, José María Alonso Gamo, Jesús Arcensio, José María Castroviejo, Dolores Catarineu, Diego Díaz Hierro, Manuel Díez Crespo, Román Escohotado, Carlos Foyaca de la Concha, Enrique Frax, José García Nieto, Ramón de Garciasol, José María López Abellán, Ildelfonso Manuel Gil, Alfredo Marquerie, Alfonso Moreno Redondo, Bartolomé Mostaza, Federico Muelas, Leopoldo Eulogio Torbado, Juan y Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Félix Ros, Luis Rosales, José Ramón Santeiro, Josefina de la Torre y Luis Felipe Vivanco. En su editorial introductorio, Pedro de Lorenzo traza una panorámica provisional —«no hemos pretendido dar una visión acabada y total de la más reciente poesía española» (p. 2)— desde la que se establecen sin embargo una serie de ‘rasgos’ definitorios. En todos ellos planea, a la sazón, una actitud de oposición —de ruptura— con «la generación anterior». Así, tales rasgos serían «el arrebató creyente» —«frente a la actitud escéptica, apocada, elegante e irónica de la generación anterior, presenta la actual un “pathos” poético ferviente, encendido, seguro» (p. 2)—; «actividad creadora» —«busca agónicamente la palabra que bautice su angustia, y se debate en un doloroso alumbramiento de fórmulas expresivas para el sentir que palpita en la sangre» (p. 2)—; «retorno a los clásicos» —«se advierte externamente en una rigurosa disciplina formal, y desde el punto de vista interno (...) por la actitud desasosegada frente a un mundo en crisis» (p. 2)—; «renovación de la temática» —«vuelven a sentirse, casi con caracteres de exclusividad, los grandes temas que pueden acogerse en tres grupos fundamentales: el amor humano, el amor a la Patria y el amor a Dios, proscritos en su mayor parte de la motivación poética de las generaciones precedentes» (p. 2)—; «actitud integradora» —«los grandes temas vuelven a tratarse unitariamente (...) en la época anterior, al adquirir propia sustantivación los elementos adjetivos del poemas (...) se buscaba tan solo la calidad, la finura, y en tal sentido, el poema se ahilaba sutilmente hasta casi desaparecer» (p. 2)—; «sencillez estilística» —«se intenta hoy devolver a la estrofa, al verso, a la palabra poética, su contenido más tradicional y, por tanto, más estable, más irreductible, más sencillo» (p. 2)—; y, finalmente, una «actitud vital, frente a [una] actitud estética».

Representa el paso de la llamada poesía pura a lo que pudiéramos llamar poesía viva. Hoy vuelve a buscarse en el campo de la experiencia vital, en el conocimiento que deja el acontecer sobre la sangre, lo que antes espigaba en una pura actividad del intelecto o del ingenio. El poeta de nuestro tiempo, en defensa de su indivisible entereza de hombre, canta lo que vive, no lo que conoce. Su poesía no se construye sobre ideas ni sobre programas o banderías estéticas, sino sobre experiencias. Podríamos decir, extremando los

conceptos, que opone a la deshumanización la biografía ([Pedro de Lorenzo], «La poesía española actual», en *Sí. Suplemento semanal de Arriba*, n° 16, 19 de abril de 1942, p. 2).

Muestra de esta actitud ‘vital’ y ‘heroica’, predicando con la práctica lo que en otros lugares se teorizaba, son los poemas recogidos, menos de un año después, en el monográfico de *Sí* dedicado en aquella ocasión al SEU, el falangista Sindicato Español Universitario, por entonces único legal y de afiliación obligatoria. Sus autores fueron dos de sus jóvenes miembros, el ‘garcilasista’ José García Nieto y el novelista navarro Rafael García Serrano, cuyos poemas recogían el tono aguerrido y la temática bélica preconizados (*Sí*, n° 58, 07/02/1943, p. 7).³²⁶ En todo caso, como se puede observar, algunos de los principios rectores de la que será ‘Juventud Creadora’ —disciplina de lo clásico como vehículo de la vitalidad romántica, rechazo de la metáfora vanguardista, ‘tempismo’ histórico, rechazo de la autonomía del lenguaje literario— ya se encuentran cifrados en el editorial del monográfico de *Sí* de abril de 1942.

La ‘captación’ de esta incipiente y rutilante ‘Juventud Creadora’ por Juan Aparicio se consumaría con la llegada de 1943.³²⁷ No en vano, fueron las páginas de *El Español* las que sirvieron como primera gran plataforma para su difusión. Será en abril de 1943 cuando el alumbramiento tome forma definitiva a través de un artículo programático de Jesús Revuelta y, en el siguiente número, de su materialización en una breve antología a cargo de Pedro de Lorenzo. En el primer caso, es efectivamente Jesús Revuelta quien establece en «Necesidad de un tempismo literario. Lo político, lo heroico y lo religioso» (n° 24, 10/04/1943, p. 3) un programa ético y estético con el que adecuar la creación literaria al ‘tiempo’ de la ‘Nueva España’ franquista. En él, Revuelta se alinea con su «camarada Pedro de

³²⁶ Los poemas recogidos fueron «Meditación de un alférez» de Rafael García Serrano y «Nada es la muerte» de José García Nieto (*Sí*, n° 58, 07/02/1943, p. 7).

³²⁷ Recientemente, Leopoldo de Luis ha cuestionado la vinculación de Aparicio con el proyecto en el prólogo a la edición facsímil de la revista *Garcilaso* (Madrid, Visor, 2004): «El responsable máximo de las publicaciones por entonces, el periodista Juan Aparicio, ni patrocinó ni quiso aquella revista poética. (...) Prueba de su ambigüedad —quizá muy estudiada— en este tema, es que se negó a financiar la edición, pero convino con García Nieto la aceptación de tres artículos mensuales para prensa del Movimiento, a fin de que el importe de la colaboración cubriera los gastos de imprenta. Indudablemente, le hubiera sido fácil aportar el mismo dinero de manera directa, pero no quiso. Fue, si se quiere, una fórmula vergonzante». Para García de la Concha, en cambio, Juan Aparicio premeditó aquella soterrada dependencia y aparente independencia de la revista ya que «entendía que al nuevo Régimen tachado de antiintelectual, acusado de la muerte de García Lorca y Miguel Hernández, y privado, según León Felipe de “la voz antigua de la tierra” por el exilio de bastantes poetas, le convenía aparecer como promotor de un movimiento juvenil de creación» (García de la Concha, 1987: 366). Todavía durante la dictadura, se produjo una interesante polémica entre el propio Juan Aparicio y Jesús Juan Garcés al hilo de la dimensión política de *Garcilaso* en las páginas del diario *Pueblo*, entre los meses de septiembre y octubre de 1966.

Lorenzo», quien en un artículo publicado en el diario *Ya*³²⁸ había reivindicado la existencia de una «juventud preparada también para combatir enristrando plumas estilográficas» y a lo que Revuelta añade sombríamente que «para demostrarnos su existencia basta que nos inviten a visitar algunos claustros académicos, determinados salones de té y también —afortunadamente— las cárceles». Aquella ‘Juventud Creadora’ aspiraba, efectivamente, a ‘refundar’ una nueva literatura española como el régimen dictatorial del general Franco habría refundado una nueva España. Ello implicaba romper con academicismos caducos y con las voces de la disidencia «afortunadamente» encarceladas. Con la exaltación juvenil propia del fascismo como trasfondo, la apuesta de Revuelta, como la de Pedro de Lorenzo, era en último término ‘refundar’, y no ‘reanudar’, nuestra literatura nacional.

Ante la aparición continua de obras de creación, creo que hemos de plantearnos el problema del tempismo literario. Precisamente por responder a su tiempo, a la exigencia política y nacional, por trasladar por primera vez a la novela el concepto promotor del Alzamiento, *Eugenio o la proclamación de la primavera*, de Rafael García Serrano, es, cronológicamente, la primera obra literaria del nuevo estilo.

Y es exactamente de esta falta de tempismo —salvo las excepciones de *Leoncio Pancorbo*, *Amadis*, parte de la obra poética de Ridruejo y algo más que ahora no recuerdo— de lo que puede adolecer la actual literatura (Jesús Revuelta, «Necesidad de un tempismo literario. Lo político, lo heroico y lo religioso», en *El Español*, n.º 24, 10 de abril de 1943, p. 3).

En esta senda, Jesús Revuelta establece una ruta ética —antes que estética— con la que guiar a la ‘nueva literatura’.

Sin pretender dogmatizar, juzgo lo político, lo heroico y lo religioso como el paradigma de nuestro tiempo. El arte actual se ha de nutrir en este triple fuente si no quiere llegar a ser un detritus de la evolución del romanticismo, una extremidad ortopédica neoclasicista o un sucedáneo del siglo XVII español; pastiche histórico de forma o fondo que tanto nos amenaza.

Los escritores que no han cumplido los cuarenta no pueden desconocer que hemos hecho una guerra de tres años, que una Revolución se está imponiendo y que el mundo de sus obras ha de dársenos condicionado y circunstancialmente acotado por estos factores decisivos para su contemporaneidad. Y aunque no preconizo el servicio del arte a una política, la subordinación de la belleza a un Estado —teoría, por otra parte, comunista— sí considero que no podemos tolerar ninguna obra antirrevolucionaria. Nuestro Movimiento implica una ética, “una manera de ser”, y ante ella no puede prevalecer ninguna estética con una moral divergente, cuando tantas

³²⁸ Pedro de Lorenzo, «Evidencia creadora de la juventud. El renacimiento de la novela», en *Ya* (16 de marzo de 1943).

posibilidades artísticas encierran nuestros conceptos del servicio, de la camaradería, del hombre, de la Patria, de la muerte (...). No precisamos una literatura portavoz de consignas caducables, pero sí escritores con intuición para captar lo permanente de este caudal que fluye tan alborotado y nuevo tras la cascada de tres años fecundos como sangrientos. (...)

Así, pues, como fidelidad a un tiempo decisivo y diferenciado, a unas vivencias sugerentes de posibilidades artísticas y a una misión nacional alineada exactamente entre el pasado y el futuro, pretendo destacar esta necesidad de lo político en nuestra literatura (Jesús Revuelta, «Necesidad de un tempismo literario. Lo político, lo heroico y lo religioso», en *El Español*, nº 24, 10 de abril de 1943, p. 3).

Revuelta, que dice no querer dogmatizar ni preconizar «el servicio del arte a una política», no duda sin embargo en programar un sentido único y dirigido para lo que entiende como la literatura de «un tiempo decisivo y diferenciado», todo ello bajo la advocación de «una misión nacional alineada exactamente entre el pasado y el futuro». Y definida la ética de esta ‘nueva’ literatura, Revuelta propugna una estética abiertamente opuesta a lo romántico, asegurando que «el romanticismo definió lo heroico como una superación estética del deber (...) porque el romanticismo, dado su amor por lo salvaje y primitivo, exaltó los tipos extrasociales, y precisamente por ser víctimas de la sociedad». Para Revuelta, en cambio, el valor de lo heroico radica en su «ejemplaridad» social.

Lo que caracteriza al hecho heroico es su *ejemplaridad*, no su realización, ni su valor lógico. (...) Lo ejemplar se realiza plenamente en la propaganda. Giménez Caballero, en su libro *Arte y Estado*, desarrolla esta idea, que quizá parezca un poco estrambótica, un poco sacrílega. Lo heroico ha de ser base de propaganda; la poesía y el arte del nuevo Estado, propaganda. Un romántico lo encontraría monstruoso, y aún dura la herencia del romanticismo (Jesús Revuelta, «Necesidad de un tempismo literario. Lo político, lo heroico y lo religioso», en *El Español*, nº 24, 10 de abril de 1943, p. 3).

Como práctica materialización de estas programáticas palabras de Revuelta, en la siguiente entrega de *El Español* el propio Pedro de Lorenzo —a la sazón destacado profesor en la Escuela Oficial de Periodismo— ofreció una amplia selección de poetas bajo un título que será crucial y que repite en eco el de Revuelta: «Juventud Creadora: Una poética, una Política, un Estado» (nº 25, 17/04/1943, p. 5). En dicha selección el escritor extremeño —según él mismo comentó un año después, ayudado por José García Nieto— ofrece un repertorio de quince poetas en el que predominan sus futuros ‘camaradas’ de *Garcilaso*, pero en el que no faltan nombres propios como Rafael Morales y José María Valverde e incluso un ‘depurado’ como

José Luis Cano.³²⁹ Todos ellos, en cualquier caso, cumplían con el requisito de permanecer inéditos —o casi— antes del estallido bélico de 1936. Con ello se excluía al ‘grupo Rosales’ y otros afectos al régimen aún mayores —desde Marquina o Pemán a Agustín de Foxá—. Con ello, De Lorenzo pretendió evidenciar el valor novedoso, casi mesiánico, de aquella «Juventud Creadora». La apertura de una ‘nueva literatura’ para la «nueva España».

Presentamos hoy, en bloque, un panorama poético nacido al calor de la nueva España. Que no se trata de una antología acabada y total, lo sabemos; pero esta selección, hecha con ánimo más generoso que crítico, es el índice temperamental de los afanes creadores emergidos en el fragor de nuestra guerra; expresión, la neta y auténtica, de una sensibilidad joven, presta al grito en que se copia y transparece la exaltada razón de amor de nuestro desasosiego. (...)

Las poesías que componen la plana de hoy corresponden a jóvenes comprendidos entre los quince y treinta años de edad. Inéditas, como la mayoría de las firmas que las suscriben, de ellas ha de surgir, en día no remoto, la nueva generación creadora que sea exponente fiel y voz unísona de cuanto hay de valor humano y representativo en nuestra época.

La definición de características que la justificasen nos llevaría más lejos de lo que con esta breve nota intentamos. Baste saber que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes y que su ademán, polémico, tiende no tanto a la querrela estéril contra viejos modos como a la creación de una conciencia sensible colectiva que salve nuestro espíritu en esta hora de crisis mundial. Es poesía viva, substantiva, rigurosa, férvida: no cabe en ella lo escuetamente puro, lo sólo ingenioso, desvitalizado ni estético por sí. Tiene la sencillez, claridad y grandeza de las obras perdurables. Que sea y trascienda, si en ello va el mejoramiento del hombre, la crecida de su fe y la gloria de España (Pedro de Lorenzo, «La poesía joven en España», en *El Español*, n° 25, 17 de abril de 1943, p. 8).

Pocos días después de las demandas de Jesús Revuleta y de la antología de Pedro de Lorenzo, el propio José García Nieto completaba aquel ‘lanzamiento’ de la inminente ‘Juventud Creadora’ en el artículo publicado en el semanario *Juventud* otra vez bajo el lema de «Una Poética, una Política, un Estado» (n° 54, 29/04/1943, p. 2). Firmando bajo el seudónimo de José María Lizar, García Nieto refrenda allí la labor del extremeño. Lo más significativo, en este sentido, es la negativa de García Nieto a establecer definiciones concretas para aquella ‘nueva’ poesía, señalando —al

³²⁹ Los poetas recogidos fueron, con dos poemas cada uno, Rafael Romero Moliner, José María Valverde, José García Nieto, Jesús Juan Garcés, Enrique Llovet, Rafael de Sierra y Francisco Loredó; con un poema cada uno, Miguel Carlos, Diego Díez Hierro, Jesús Revuelta, Salvador Pérez Valiente, Pablo Cabañas, José Luis Cano, Ricardo Juan y Rafael Morales (*El Español*, n° 25, 17/04/1943, pp. 8-9).

igual que De Lorenzo— como el principal rasgo definitorio de una ‘Juventud Creadora’ todavía en gestación su voluntad por ‘romper’ con el ‘deshumanizado’ pasado inmediato.

La leyenda que encabeza este comentario, siguiendo a las palabras ya señales de “Juventud Creadora”, titula una doble página de “El Español”, donde salen en haz a la luz por esta puerta amplia de dos hojas, los poetas que en España empiezan a ser. Sólo el brazo cordial de Juan Aparicio podía haber prestado ocasión a esta voz plural que tan gozosa acogida ha tenido. (...)

Es temprano para decir qué son y cómo son; temprano para decir los que deben y los que no deben estar; temprano aún para retorcer los conceptos buscando un estilo definidor y substantivo, y esto se advierte antes de entrar en los versos, previendo el croar de las ranas que nunca faltan o de los rostros doctorales de barba más o menos cerrada. A mayor gloria de España trabajan estos hombres su verso, rompiendo —hasta donde pueden sus brazos aún en flor— con los tristes legados de aquellas formas deshumanizadas, “puras” o infrahumanas, que nos enseñaban horizontes lucubratorios (José María Lizar [i.e. José García Nieto], «Una poética, una política, un estado», en *Juventud*, 29 de abril de 1943, p. 2).

Ciertamente, según evocará De Lorenzo un año más tarde, su selección poética publicada en *El Español* constituyó el germen ‘editorial’ —el germen vital habría sido para Jesús Revuelta el Madrid asediado de la guerra—³³⁰ de la nombrada ‘Juventud Creadora’ y, por ende, de su revista *Garcilaso*.

Corría el mes de marzo, castramental e idóneo a misiones fundacionales. Un suelto en *Ya*, bajo el título de “La poesía en ruinas”, despertó el afán polémico que palpataba de vieja estirpe en mí.

Asistido de José García Nieto, que hizo la colecta, presenté un bloque antológico de poesía joven con destino al semanario *El Español*. Al proceder a su entrega, pedí a Juan Aparicio autorización para una revista de poesía donde fuera canalizándose nuestra creación de postguerra.

Las dificultades, innumerables, agobiaban. No obstante, veinticuatro horas después tornaba a la Delegación de Prensa con la maqueta de un posible número primero. En esas plantillas flotaba ya un título: GARCILASO; y un lema debajo del título: “Juventud Creadora”. Rótulo y signo aportados por José García Nieto, que desplazaban a mi Larra, naturalmente, y recortaban mi grito de “La Creación como patriotismo”, ¿por qué?, a la fórmula más poética, pero, a la par, más fácil de combatir, de “Juventud Creadora”. No había tiempo, lugar ni alma para luchas intestinas. Contaba cerrar los ojos; lo

³³⁰ Véase la evocación de Jesús Revuelta «Prehistoria» publicada en la misma entrega de *Garcilaso* (nº12, abril de 1944).

importante era andar (Pedro de Lorenzo, «Con la mano en el pecho, bien apretado el corazón», en *Garcilaso*, n° 12, abril de 1944, s.p.).

Efectivamente, esta voz «unívoca» que decía romper «todo nexo con las promociones precedentes» buscó desarrollo, bajo los auspicios de Juan Aparicio, en sus propias plataformas editoriales como *La Estafeta Literaria*, *Fantasia* y *Garcilaso*, de las que hablaremos en seguida. No dejó sin embargo *El Español* de contribuir a la construcción de este discurso,³³¹ y no se dudó para ello en atacar de manera más o menos agresiva el panorama literario anterior a la ‘nueva España’, aquel panorama con el que se pretendería ‘romper’. Así lo hace el columnista que bajo la firma «A.» —¿el propio Aparicio?— ofrece un texto cargado de infamias bajo el lorquiano título «Verde que te quiero verde» (n° 48, 25/11/1943, p. 3). En él, «A.» arremete contra el ámbito literario de la preguerra y algunos de sus nombres propios, todos ellos confundidos en el «estercolero» de las vanguardias y la poesía ‘pura’.

¿Recuerdan ustedes “El caballo verde para la poesía”, sin comparación alguna con el caballito del diablo ni con el caballo de Atila? Aunque el piafar, caracolear, galopar y relinchar del equino del bárbaro fuesen una desolación casi geológica, y aunque la libélula sea un neuróptero de color azulado y élitros poéticos, “El caballo verde para la poesía”, a pesar de ser un jamelgo famélico y con matalones, les ganó a los dos por su pezuña de hecatombe y por su lírica superferolitiquería. La moda era lo verde, como camuflaje del rojo; la moda era lo puro como alcahuete de la salacidad. Quienes participaron practicando el catecismo estético del abate Bremond, acabaron casándose con judías francesas, con agentes como Ninoscka, de la Komintern, o prendándose de los marineritos del Ministerio, como Luis Cernuda. Dadá había engendrado el sobrerrealismo o realismo mágico, donde lo excrementoso, caprológico y bestial se volatilizaba en finura y “sprit”, sin que el ripiado oficinista de la Agencia Havas, Mr. Paul Valery, evitase con su poesía matemática, traducida por todos los catedráticos de Instituto del universo, aquel estercolero tan soez

³³¹ No faltaron en ella, no obstante, escépticas reservas y mordaces críticas como las de Joaquín Juste, en cuyo artículo «Los “intelectuales” y sus tertulias» podemos leer lo siguiente: «También he tropezado con algún “intelectual” de la última hornada. Uno de ellos, pálido y esmirriado, que pertenece, según creo, a ese grupo que llaman de la “juventud creadora” o de “Garcilaso” o algo por el estilo, daba en sus conversaciones, y en sus artículos, cuando le dejaban, la nota heroica y guerrera. Quería que nos pasásemos la vida pegándole tiros a éstos o a los otros. Yo le decía a Fernando Aguirre de Cárcer, que estaba sentado al otro lado de la mesa y del que me separaba una montaña de telegramas: “Me carga este pollo, porque no quiere más que haya guerra para poder él escribir desde su casa artículos hablando de pueblos erectos y de otras majaderías”. Cuando se decretó la movilización parcial penetró en el periódico lívido. Nos enseñaba a todos una “foto” de sus hijos y proclamaba a los cuatro vientos que él era y había sido siempre inútil total (...) Su caso no es raro, porque el “intelectual” suele tenerle un santo horror al piojo de trinchera, y mientras más “puro”, más horror» (*El Español*, n° 84, 03/06/1944, p. 3).

(A., «Verde que te quiero verde», en *El Español*, n° 48, 25 de noviembre de 1943, p. 3).

Aunque de manera más elegante³³² y también más razonada, Rafael Romero Moliner ofreció el mismo mensaje —esto es, que la única ‘rehumanización’ y reconducción poética posibles surgen tras la sacudida moral de la guerra— unos meses después en «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto» (n° 80, 06/05/1944, p. 11). Efectivamente, si «A.» había presentado a la lírica de Adriano del Valle como único contrapunto al «estercolero» de la preguerra,³³³ Romero Moliner formula una lectura de José García Nieto como definitivo paradigma de la ‘rehumanización’ de nuestras letras. Para ello, nuevamente, se acude a un maniqueo contraste entre el ‘ahora’ y un ‘antes’ con el que se había de romper.

En esta situación estaban las cosas; el poeta no sólo era libre para ignorar sin desdoro la gracia creadora del endecasílabo, sino que podía mentir a sus anchas y embelesar a muchos (...).

Esta poesía estuvo en circulación y nunca se vió discutida seriamente y, en realidad, no podía negarse la licitud de la mentira como factor estético partiendo del supuesto, entonces históricamente vigente, de que la poesía, como la pintura o la escultura, no es función humana articulada necesariamente a las restantes dimensiones del hombre (...), sino que las artes “deshumanizadas” actualizan los valores estéticos al margen del hombre y dentro de un peculiar y específico mundo estético.

Quedaba el arte reducido a límites estéticos, sin que fuera lícito enjuiciarlo desde un punto de vista afirmativamente humano y totalizador. La poesía deshumanizada prescindió del hombre para dirigirse a un ente sólo dotado de dimensiones estéticas, de tal modo organizado que no podía indignarse por una falta de lógica o de sentido común (Rafael Romero Moliner, «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto», en *El Español*, n° 80, 6 de mayo de 1944, p. 11).

³³² Los ataques continúan en el mismo tono en afirmaciones como que «Los poetas puros estaban jerarquizados por Moscú» o que «Don J.R.J. y los suyos, que cada mes se pasaban a la jarka contraria, profetizaron en “Sí”, “Ley”, “Signo”... hasta lo infinito o hasta la epístola de los Pisones, en tanto que proliferaban, durante la Dictadura de don Miguel, los cenáculos como hongos poéticos sobre el mapa de España». No faltaron otros dardos al «cursi» Guillermo de Torre o al «señorítingo» José Bergamín (*El Español*, n° 48, 25/11/1943, p. 3).

³³³ «Adriano del Valle es un poeta que se ha salido del casillero para convertirse en un poeta popular, nacional y católico. Sin pretender ser el poeta de la Falange; la Falange también es popular, nacional y católica, como son los españoles en su casa y no en las casillas de las sectas poéticas. (...) La poesía de Adriano del Valle no es poesía de cenáculos sino de bordadoras, de recitales en los balnearios, de gentes del taller y del circo, de la calle y de la plazuela; del mismo modo que la política nacionalsindicalista no es una política de gabinete, de minorías selectas, sino una política de salvación para las masas, a quienes se les debe patrióticamente la justicia y el pan» (*El Español*, n° 48, 25/11/1943, p. 3).

Romero Moliner señala, sin embargo, cómo «la idea actual del hombre ha reclamado su unidad (...), se vuelve a proclamar hoy que el hombre es la medida de todas las cosas». Y como obra en la que «cuaja» esta nueva orientación humanizada de nuestra lírica, como paradigma más exacto de ella, Romero Moliner elige precisamente la incipiente obra poética de quien venía a ser el miembro más prominente de la ‘Juventud Creadora’, José García Nieto, a la que el propio Romero Moliner pertenecía.

Hace pocos días ha aparecido un libro grande, en el que cuaja sólidamente una orientación lírica cuya novedad es menos aparente que real: nos referimos a *Poesía*, de José García Nieto. Si la novedad de muchos libros anteriores a nuestra guerra se hacía notar desde el primer momento por alegrías tipográficas y editoriales; si bastaba una ligera lectura para ver que aquello era tan nuevo para el lector como las ecuaciones de segundo grado para el recién nacido; si, en una palabra, la novedad se nos metía por los ojos desde los más nimios detalles de puntuación hasta llevarnos a un caos de imágenes, el libro de García Nieto ha renunciado a todas estas originalidades. La poesía de García Nieto arranca del hombre y se dirige al hombre. Un camino jalonado estrictamente por lo humano se presta a pocas llamativas originalidades, porque el hombre es demasiado antiguo para que podamos descubrir en su naturaleza nuevas y deslumbradoras provincias.

García Nieto es original porque busca para su poesía un origen humano, una estirpe emocional tan infinita y llena de resonancias como el propio corazón del hombre. Si los ultraístas fueron al más allá de las cosas, tuvieron que regresar con las manos vacías y confesar que la cosa que más interesa al hombre es él propio, la humana realidad, merced a la cual las cosas del mundo, el paisaje, el cielo y la lluvia, resultan interesantes y próximas (Rafael Romero Moliner, «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto», en *El Español*, n° 80, 6 de mayo de 1944, p. 11).

En este valor de paradigma, Romero Moliner va más allá al personificar en el propio García Nieto el proceso de ‘rehumanización’ que transitaría de la preguerra a la posguerra.

García Nieto comenzó creyendo y leyendo la mejor poesía “deshumanizada”, y con esto quedó enlazado definitivamente a todas las conquistas líricas y adquirió esa calidad expresiva que ilumina su obra. Empapado de este lirismo amplio y desenfundado, se acercó casualmente al grupo que formábamos José Fernando Aguirre, Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés y yo. Vivíamos entonces en un régimen de estudio y pesquisa angustiada, sin otra orientación que la que pudiesen proporcionarnos los catálogos de las bibliotecas y las casas editoriales, y esa particularidad biográfica de nuestra generación.

García Nieto fué dejando, a lo largo de muchas conversaciones, algunos resabios, y, sobre todo, fué adquiriendo orientaciones extraestéticas, pero con posibilidades humanamente líricas, ampliando hacia el paisaje concreto y el detalle exacto la profunda pasión lírica que le corroía.

Y así nos explicamos la distancia entre los primeros libros de García Nieto, por ahora inéditos, y este que acaba de publicar. Entre sus comienzos y su actualidad han madurado en el espíritu del poeta las orientaciones humanísticas que ha recibido del ambiente, que en su torno ha ido él creando y comprobando (Rafael Romero Moliner, «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto», en *El Español*, n° 80, 6 de mayo de 1944, p. 11).

Hermano gemelo de *El Español* —aunque específicamente cultural—³³⁴ fue *La Estafeta Literaria*, cuyo primer número salía el 5 de marzo de 1944. No en vano, a *La Estafeta Literaria* se desplazarán algunos de los debates críticos ya observados en *El Español*. Se hereda también en él la ambigüedad de un discurso de ‘ruptura’ —es la España franquista la única posible ante los desmanes del pasado— que sin embargo no siempre reniega del ámbito cultural anterior a la Guerra Civil. No en vano, y no por casualidad, *La Estafeta Literaria* se declara heredera explícita de la más determinante publicación cultural de las vanguardias, *La Gaceta Literaria* que el propio Giménez Caballero —esto es, el autor de *Arte y Estado*— dirigió. Tal vez para salvar dicha ambigüedad, no faltaron lecturas que relacionaron aquella eclosión cultural con la ‘paz’ lograda bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera, convirtiendo así aquel estallido literario de los años Veinte en precedente directo de la ‘nueva España’. Un proyecto, el de *La Gaceta Literaria*, que sin embargo se entendía frustrado por no encontrarse entonces el país en el rumbo autoritario finalmente alcanzado con la dictadura franquista.

En el año 1927, entre el paréntesis de laboriosidad que medían los brazos del general Primo de Rivera, apareció “La Gaceta Literaria”, periódico de letras, arte y ciencias, que fundó Ernesto Giménez Caballero, pretendiendo lograr, sin conseguirlo, ambiciosas metas. Los más de sus colaboradores se olvidaron de la única España secular, y en el momento decisivo solamente el fundador, ya entonces verdaderamente “aislado Robinsón literario”, se hizo presente («De la “gaceta” a la “estafeta”», en *La Estafeta Literaria*, n° 1, 5 de marzo de 1944, p. 1).

Un par de páginas más adelante, el pequeño editorial fundacional de la nueva cabecera confirma sus objetivos compartiendo página con las memorias del propio

³³⁴ Fanny Rubio lo expresó muy bien al comentar que «si *El Español*, la otra fundación literaria de Aparicio (1942), fue una revista política con aproximaciones a la cultura, *La Estafeta Literaria* sería una revista cultural vinculada a una ideología política» (2004: 85).

Giménez Caballero al hilo de la fundación de su trascendental revista de 1927.³³⁵ El escueto editorial de *La Estafeta Literaria*, titulado según uso de otras tantas publicaciones de aquellos años «Por España y su Caudillo», se mueve entre esas dos aguas de mirada al pasado y sin embargo voluntad de ‘superar’ y ‘romper’ con ello.

Es corriente afirmar que la mejor edad de las Letras y las Artes no se inserta en los que son años adultos para la política de un país. Pronunciar la excepción española de este aserto en nuestro tiempo entra dentro de las aspiraciones de “La Estafeta Literaria”, ahora que podemos ofrecer, como garantía de nuestro empeño, la superación de las viejas fórmulas de la sensibilidad artística y de los errores que proponían la *utilidad* como médula de la vida nacional.

Porque su fundación obedece radicalmente a la fecundidad propia de las épocas maduras y estables de una comunidad nacional, sobre toda otra intención, goza de idéntico destino al que rige hoy el movimiento de la españolía entera, activa, fuerte y serena, en medio de un mundo en guerra (...). Nuestra aparición, en estas circunstancias, es, ante todo, concreción del logro, sazón y consistencia de la recta política nacional y la prueba de que el actual clima español abre lugar propicio a las preocupaciones por los problemas eternos de la cultura y el espíritu. (...)

Nuestras páginas ofrecen, en lugar de zanjas que dividan, la meseta limpia sobre la que alzar la rica, varia y, sobre todo unitaria presencia de nuestro estilo artístico. Para nuestros fines, más que la “reacción del corazón individual”, nos interesa el esfuerzo de todos al servicio, no del Arte por el Arte, sino del Arte y las Letras por España y por su Caudillo («Por España y su Caudillo», en *La Estafeta Literaria*, nº 1, 5 de marzo de 1944, p. 3).

Ciertamente, un repaso por los números de *La Estafeta Literaria* nos confirma aquella compleja dualidad. También esa intención ‘unitaria’ de integrar distintos discursos —el espectro de colaboradores fue amplio y hasta cierto punto diverso— haciéndolo sin embargo, desde un inconfundible sesgo gubernamental, «por España y su Caudillo». No faltaron, por ejemplo, retrospectivas tan importantes como la realizada sobre el ultraísmo en el segundo número.³³⁶ Con todo, fue la promoción y difusión de la ‘nueva’ literatura el más particular empeño de *La Estafeta Literaria*. Buque insignia de ella por aquellos días era la ‘Juventud Creadora’, una de las grandes apuestas de Juan Aparicio, como venimos señalando. Por ello, no faltó en

³³⁵ Ernesto Giménez Caballero, «Fundación y destino de “La Gaceta Literaria”», en *La Estafeta Literaria*, nº 1, 05/03/1944, p. 3.

³³⁶ La retrospectiva incluyó ilustraciones con las portadas de las principales revistas ultraístas; una breve antología con poemas de Gerardo Diego, Pedro Raida, Antonio Espina, Eugenio Montes, Luis Antonio de Vega y José K. Jalcón; así como algunas notas y recuerdos sobre el movimiento del propio Gerardo Diego, César González Ruano, Adriano del Valle, Eugenio Montes, Antonio Espina y Rafael Cansinos-Assens, entre otros (*La Estafeta Literaria*, nº 2, 20/03/1944, pp. 16-17).

su primer número un decidido y desafiante artículo de su líder, José García Nieto, titulado rotunda y totalizadamente «La poesía joven» (nº 1, 05/03/1944, p. 9).

Pobres de nosotros, hombres de mi “generación” —y empiezo usando esta palabra para que no sigan leyendo esos a quienes asusta nuestra cacareada altisonancia—, pobres de nosotros si ante la repulsa constante del “maestro” hubiéramos bajado los ojos avergonzados de arrepentidos escolares y hubiéramos cerrado nuestras voces con las siete llaves de las siete virtudes. Pobres de vosotros, poetas, si vuestra piel no hubiera estado preparada a todas las erosiones, o si conservarais todavía la sublime disposición de algún antecesor para dejaros herir por un lirio. Porque no han sido lirios precisamente, aunque de manos de otros poetas vinieran, las armas que se han usado contra vosotros, sino argumentos desquiciados, partidistas y acusadamente faltos de generosidad las más de las veces (José García Nieto, «Poesía Joven», en *La Estafeta Literaria*, nº 1, 5 de marzo de 1944, p. 9).

El desafío, pese a lo que algunos pudieran pensar, no iba únicamente contra aquellos poetas y críticos desvinculados del régimen, sino sobre todo, precisamente, contra ciertos ataques vertidos desde las filas más conservadoras de la dictadura.³³⁷ Porque el hecho era que no había ya en la pujante ‘juventud’ de García Nieto —como apuntó Romero Moliner en *El Español* dos meses después— la tajante ‘ruptura’ con las vanguardias y la literatura de preguerra expuesta en sus primeros manifiestos, sino una nueva y clara vocación de ‘continuidad’. Una continuidad matizada, pero también inequívoca. Sobre ello, con metáfora falangista, el poeta ovetense propuso «separar el auténtico grano» de la paja de aquel tiempo pasado.

El caso es que aquí estamos, y que nacimos próximamente alrededor de una guerra, cumplíamos veinte años con otra, esta vez mucho más cerca. Y entre cursos sueltos, lecturas robadas, paréntesis de mil actividades, nos fuimos enterando con cierta conciencia de lo que en el mundo habían dicho los que nos precedían. El hombre joven, preocupado, herido de una vocación literaria o poética, ensayó sus segundas páginas —de las primeras nunca hay memoria—, eligió sus lecturas y apuntó sus preferencias. Para el poeta había un *Rubicón* que pasar, que se hizo libro de texto muchas veces: era la Antología de Gerardo Diego. De aquellos doce o quince nombres, representativos, en general indudables, señal de un momento extraordinario en nuestra Poesía, era muy difícil separar el auténtico grano, y esta es labor que estimo han cumplido prodigiosamente los lectores poetas de hoy. De aquí proviene seguramente cierto matiz de identidad en la joven Poesía actual. Sus hombres han sabido rechazar a tiempo demasiados intentos, experiencias y apariencias, y esto es lo que con razón no se nos hubiera podido perdonar nunca: no saber

³³⁷ Véase, en el mismo sentido, el «Mensaje de la “Juventud Creadora” a sus apasionados detractores» del propio García Nieto, publicado poco antes en *El Español* (nº 62, 01/01/1944, p. 3).

aprovechar la lección (José García Nieto, «Poesía Joven», en *La Estafeta Literaria*, n° 1, 5 de marzo de 1944, p. 9).

Aquí radica, para García Nieto, la clave de la ‘nueva’ poesía joven: en su capacidad para sintetizar los logros pasados sustrayéndose de ‘excesos’ y ‘contrabandos’. Una síntesis que tenía algo de ‘reconducción’, si se quiere, pero nada de ruptura tajante.³³⁸ Conviene por ello tener muy presente estos matices a la hora de asumir algunos dictámenes posteriores, más que rigurosos, sobre este grupo de poetas emergidos en la posguerra al calor del régimen.³³⁹ También conviene recordar estos matices para entender algunos juicios más mesurados que sobre la ‘Juventud Creadora’ se publicaron por las fechas en que aún aspiraban al canon. Así, por ejemplo, el «Balance anticipado de la “Juventud Creadora”» realizado por Rafael Santos Torroella en las mismas páginas de *La Estafeta Literaria* (n° 19, 01/01/1945, p. 5). Demanda allí el escritor catalán sobre la candente revista *Garcilaso* «una atención que rebase el comentario volandero y la maliciosa invectiva ocasional», ensayando en lo posible «un análisis sosegado e imparcial». Particularmente interesante es, no por casualidad, su observación sobre el tan debatido dilema entre la ruptura y la continuidad frente a las propuestas poéticas que precedían a *Garcilaso*.

Ante todo, pues, sería preciso situar a “Garcilaso” en relación con los movimientos poéticos que le preceden. No sé hasta qué punto podría diferenciarse de éstos por esa contraposición entre “creación” y “crítica” que desde sus comienzos se ha señalado por alguno de sus fundadores; pues no cabe imaginar fácilmente que exista una poesía que no sea creadora o, al menos, si fracasa como tal poesía, que venga a dar en “crítica”. Pudiera darse una actitud relacionada con ésta en algún poeta, pero siempre será en otro terreno, extraño a la poesía misma. Más comprensible me parece que se hable de una reacción contra la tendencia “deshumanizada” que predominó en algún momento; mas ¿cómo aplicar semejante criterio de diferenciación contra lo que realmente nos queda digno de estima de la época que precede a la violenta ruptura de la guerra? Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez, no admiten encasillamiento que pueda explicarnos semejante reacción. Ridruejo, Vivanco, Panero, Rosales, poetas de promociones inmediatas, tampoco en modo alguno han podido promover esa necesidad urgente de acabar con lo “deshumanizado”. (...)

³³⁸ «Hoy un sentido formal, riguroso, más sereno que nunca, ha cerrado las fronteras al contrabando. Hay un retorno evidente a la sensibilidad y a la verdad, a que el poeta busque su mundo más auténtico, su más determinada voz. Y si de nuevo no se separa lo limpio de lo turbio –también cierto en el propósito– es porque falta en nuestros mayores la crítica autorizada y responsable que se preocupe de hacer la división precisa» (*La Estafeta Literaria*, n° 1, 05/03/1944, p. 9).

³³⁹ Por citar tan solo a un crítico de valía, recordaremos cómo en Debicki la propuesta formalista de la ‘Juventud Creadora’ se juzga a menudo como una «regresión» y una propuesta «anacrónica» e, incluso, «fuera de lugar» (1997: 90-91).

El amparo tutelar del nombre “Garcilaso”, tal vez pudiera ofrecernos alguna ayuda para tal distinción, mas ¿en razón de qué? Se ha dicho que de un retorno a ciertas preocupaciones de métrica, dada la frecuentación del endecasílabo en el grupo de la “Juventud Creadora”. En tal sentido, la innovación sería bien poca cosa (Rafael Santos Torroella, «Balance anticipado de la Juventud Creadora», en *La Estafeta Literaria*, nº 19, 1 de enero de 1945, p. 5).

El resultado de los razonamientos de Santos Torroella es implacable: por más que en sus primeros editoriales se presenten bajo el signo de la ‘ruptura’, nada hay genuinamente nuevo en la ‘Juventud Creadora’ que dirige *Garcilaso* y mucho, en consecuencia, de ‘continuidad’.³⁴⁰

Siguiendo efectivamente el rastro de las plataformas auspiciadas por el delegado nacional de prensa y propaganda Juan Aparicio, observaremos que, así como *El Español* y *La Estefeta Literaria* habían sido pensados como lugares para la polémica, el debate crítico o la promoción de determinados autores y grupos —si bien albergaron no pocos textos de creación poética y narrativa—; otras dos cabeceras serán específicamente impulsadas como revistas de creación. Se completaba así, mediante su desempeño práctico, la tarea de ‘teorización’ de las dos primeras. Una de ellas, *Fantasía. Semanario de la invención literaria*, se abría a todos los géneros —reunía en cada número poemas, cuentos o fragmentos novelísticos, piezas teatrales e incluso guiones cinematográficos—; la otra, *Garcilaso*, fue una plataforma exclusivamente poética, ligada a la sazón desde su primer número a la tantas veces promocionada ‘Juventud Creadora’. No en vano, y a diferencia de las anteriores, nacía como revista ‘de grupo’, dotándose de una autonomía distinta a las anteriores cabeceras. Una autonomía que pronto redundará en cierto apartamiento de este discurso cerrado de ‘una sola literatura’ para la ‘nueva’ España, como hemos podido comprobar ya en Romero Moliner y García Nieto. Dicha evolución se sucede en apenas tres meses, los meses en que salieron las tres primeras entregas de *Garcilaso*. Ciertamente, el tono del primer editorial de la revista —escrito por Jesús Revuelta— parecía operar en un doble sentido: ‘ruptura’ con ciertos elementos del pasado —como anatema el *Caballo verde para la poesía* que hemos visto denostar en las páginas de *El Español*— pero ‘continuidad’ con otros.

En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de *Garcilaso*. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta

³⁴⁰ Recoge a continuación Santos Torroella los distintos ataques recibidos ‘a izquierda y derecha’ por la ‘Juventud Creadora’ hasta aquel momento, citando comentarios de Eugenio de Nora, José María de Cossío, Daniel Laínez y Adolfo Bollaín. Al cabo, Santos Torroella se decanta por un juicio equilibrado sobre una revista juvenil movida en última instancia «por un claro afán, una imperiosa necesidad, de dar fe de vida» (*La Estafeta Literaria*, nº 19, 01/01/1945, p. 5).

segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo.

Bautizada con su nombre, aparece hoy esta revista, bajo la influencia estelar de su vida, su verbo y su ejemplo.

No ignoramos que el tiempo nos limita en un sistema de coordenadas, y que la actitud, la voz y el ritmo son siempre producto de la circunstancia nacional. Por ello tenemos seguridad suficiente para alzar, con propósito trascendente, nuestra obra, mejor que como pasquín, como diapasón de lo que estimamos ha de ser la Poesía actual.

Y al escribir esto recordamos singularmente aquel manifiesto de *Caballo verde para la Poesía* publicado en octubre de 1935, “sobre una poesía sin pureza”, ecléctico con pretensiones de audaz y definitivamente equivocado en su concepto final: “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”.

De Garcilaso, ya en su tiempo, se dijo que era una encarnación de El Cortesano, de Castiglione. Nosotros, convencidos por su paso militar y renaciente, actual y clásico, levantamos su nombre, como una invocación y una bandera, a la cabeza de nuestra empresa. Y afirmamos que lo cortés no quita lo valiente, ni tampoco lo valiente excluye lo cortés.

En la hoz del Tajo, la cumbre de Toledo. En la cima, moneda con anverso y reverso, cara y cruz, están Garcilaso y el Greco.

Como el Greco contrastó a los hombres del 98, creemos y queremos que sea Garcilaso quien signe el pensamiento de los que podrían encuadrarnos bajo las cifras decisivas de 1936 ([Jesús Revuelta], «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso», en *Garcilaso*, nº 1, mayo de 1943).

Aquellos elementos de ‘continuidad’ se reivindicaban, sin embargo, con un sesgo unívoco e interesado, a tono con los intereses del régimen, «con esta segunda reconquista, (...) este segundo renacimiento hispánico». El trasfondo militar de «las cifras decisivas de 1936», por otra parte, resultaba evidente. Con todo, tales elementos de ‘continuidad’ eran, por un lado, el Noventayocho —con el que decía conectar también el primer editorial de *El Español*, según hemos comprobado—; por el otro, el Treintayséis y su centenario garcilasiano sobre el que —como ya se ha analizado en otro punto de este trabajo— trataron de ejercer una capitalización evidente. El signo no era pues, ni siquiera en su muy repetido y a veces poco comprendido primer editorial, el de la negación del pasado inmediato. Sí el de una parte: aquel que se había vinculado de manera muy marcada con las vanguardias —en lo estético— o con una poesía política de izquierdas —en lo ético—. Todo aquello que para ellos venía a simbolizar *Caballo verde para la poesía*. A cambio, ‘saltándose’ aquella eclosión vanguardista de los Veinte y aquella efervescencia social de los Treinta, no se pretendía conectar de manera simplista con un imperialismo de cartón piedra, al uso de la iconografía franquista en serie, sino con la tradición clásica en toda su profundidad. También con sus más recientes y mejores lectores: los ‘regeneracionistas’ del Noventayocho.

No obstante, había un signo inequívocamente político y programático en aquel primer número, presentado «como diapasón de lo que estimamos ha de ser la Poesía actual». Se trasladaba así un mensaje unívoco: una sola dirección era la adecuada para la ‘nueva’ poesía española, vinculada indefectiblemente a «la circunstancia nacional». Los editorialistas de *Garcilaso*, sin embargo, claudicarán de dicha pretensión tan solo un mes más tarde. La revista quedará abierta desde entonces a ‘otras’ poéticas. Semejante operación equivalía a admitir la oportunidad y validez de otros tonos y de otros mensajes poéticos.

Este segundo paso está dado con la misma firmeza que el anterior y con un afán de superación que a Dios pedimos que nunca nos falte.

Por otra parte, nuestras puertas están francas. Somos contrarios a toda barrera, a todo grupo cerrado, a toda torre de marfil. Haced, si queréis, aquí un elemental juego de símbolos con la muerte de nuestro caballero. Os podemos llamar abiertamente porque tenéis el paso libre y esperamos gozosos vuestra obra. Así os damos también la nuestra emplazada y destinada a la más justa atención, a la más serena acogida ([José García Nieto], «Entrada», en *Garcilaso*, nº 2, junio de 1943).

A partir de entonces, y a lo largo de sus tres años de vida, *Garcilaso* fue consecuente con aquellos mimbres. Se ratificó en el tercer número, con el último editorial fundacional de la revista; pero se certificó, ante todo, en la práctica, acogiendo en su nómina de colaboradores un amplio espectro de tendencias: desde Victoriano Crémer, Eugenio de Nora o José Hierro a Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo y José María Valverde; desde Carlos Edmundo de Ory, Carlos Bousoño o Gloria Fuertes a Manuel Machado, Vicente Aleixandre y Juan Ramón Jiménez. Es cierto, como subraya toda la crítica vertida desde entonces y hasta nuestros días contra *Garcilaso*, que en sus páginas parecía querer excluirse todo lo ‘incómodo’; todos aquellos autores que en el tercer editorial de la revista eran llamados «los resentidos», concepto bajo el que se incluían tanto a las voces más reaccionarias y excluyentes del régimen como —cabe recordarlo— a cualquier intento de oposición explícita al presente dictatorial del país en que aquellos versos se escribían. El sentido ‘gubernamental’ de *Garcilaso*, en la variante de un tono controladamente conciliador, quedaba así finalmente formulado:

quien haya seguido la prensa nacional en las jornadas de esta primavera reciente y cumplida, habrá reparado en que GARCILASO constituye un último reducto para la creación.

Si ese reducto es único ya en los campos ahornagados de las Letras españolas, no nos inquieta, no nos turba, altera ni enajena. Basta, por sí solo, con él para la resistencia, cuanto para el ataque. Contra su bien tallada probidad se estrella, se rompe y deslíe toda ofensa enemiga: la del viejo en cuyo balance vital pesen más las virtudes perdidas que las donosuras

cosechadas; la del joven que escriba por oficio sin generosa entrega al imperativo de una precisa y entraña voz de alma.

Estos son los diversos, los contrarios, los incompatibles, los resentidos, en fin, de GARCILASO.

Para todos los demás, tenemos franca la puerta. Nuestro signo es la cruz, el *más*: lo que suma, acarrea, agrega, une, incorpora y multiplica. Lo que salva y lo que expresa desde GARCILASO una voluntad insobornable, una apasionada vocación, alta y únamine, de juventud creadora ([Pedro de Lorenzo], «Insobornables en la vocación», en *Garcilaso*, n° 3, julio de 1943).

Por su parte, bien diferenciado de esta órbita falangista del ‘Movimiento’, también el sector católico —o ‘nacional-catolicista’— del gobierno franquista promovió sus propias plataformas y publicaciones culturales. También en ellas, a su vez, resulta sencillo rastrear muestras de un discurso mesiánico y de ruptura con el panorama literario anterior al régimen. También en ellas, sin embargo, encontraremos significativos matices. En este caso será desde el Instituto Antonio Nebrija, dependiente a la sazón del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, desde donde se prepare la salida en 1942 del primer número de *Cuadernos de Literatura Contemporánea* bajo la dirección de Joaquín de Entrambasaguas. Tenía su publicación, según su editorial fundacional, la misión explícita de «crear una estética literaria nueva y nacional». Aquella propuesta, cabe ya figurárselo, era bien opuesta a la actitud de entendimiento con que se abriera la falangista *Escorial* dos años antes. Por ello, para su editorialista, la salida de la nueva cabecera adquiriría su sentido en aquel tiempo en que se debía ‘cosechar’ los réditos de la victoria bélica.

Tal vez la Literatura contemporánea, más aun que la histórica, exige una vigilancia y una valoración críticas cuya importancia aumenta notablemente en momentos como los actuales, en que no sólo debe contribuir a formar el pensamiento y estilo de un naciente Estado, sino también a crear una estética literaria nueva y nacional, que no pacte, cobardemente estéril, con la anterior, ya pasada en todos sus aspectos, ni menos finja novedad en un contubernio engañoso con lo extranjero.

Es, pues, no solamente lógico, sino imprescindible, que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, como el más alto organismo cultural de España, encauce y oriente con su prestigio intelectual y la alta colaboración de que puede disponer, el concepto que debe formarse de la Literatura contemporánea, actual, viva, el público culto, que, a fin de cuentas, habrá de recibir, como siempre e inevitablemente, su influencia (*Cuadernos de Literatura Contemporánea*, n° 1, 1942, p. 5).

Eran estas palabras —en las que se lleva a gala su evidente intención dirigista y gubernamental, bien que en aras del rigor filológico— una réplica expresa a las propuestas ‘asuntivas’ del grupo de Ridruejo, Laín y Rosales.

Tan delicada empresa no puede estar confiada ni a grupos literarios, que, aparte sus méritos o deméritos, sólo reflejan una actitud determinada, ni a la eventualidad personal ejercida en la prensa, cuya sugerencia palpitante requiere luego remansarse, con tranquilidad, en un examen definitivo que resuma críticamente, con técnica científica —no excluible en modo alguno de esta clase de estudios considerados hoy dentro del amplio campo de la Filología—, además de la creación literaria, la reacción del público y de la crítica inmediatos (*Cuadernos de Literatura Contemporánea*, nº 1, 1942, p. 5).

Pocas veces como en este editorial fundacional se ha definido de manera tan explícita aquel afán por «crear una estética literaria nueva y nacional, que no pacte, cobardemente estéril, con la anterior» tan demandado por el primer franquismo. Por ello, la misión de *Cuadernos de Literatura Contemporánea* fue resumida años después por la crítica, como hiciera García de la Concha, en base a su «negación de los valores anteriores a la contienda —generaciones del 27 o del 98—, [la] clausura frente a las corrientes europeas, [y la] proclamación de una estética propia del nuevo régimen» (García de la Concha, 1973: 141). Santos Sanz Villanueva, por su parte, también acudió a la cabecera dirigida por Entrambasaguas como paradigma del adanismo cultural entre el franquismo más férreo.

Otro rasgo general debe añadirse a los anteriores, la negación del pasado inmediato, invalidado mediante la recuperación de un período histórico remoto. La creación de la nueva cultura franquista se asienta sobre el doble principio de la discontinuidad y la ruptura, según lo manifiesta con claridad la presentación de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea*. (...) Se trata de arrasar y erradicar el influjo de la tradición del liberalismo decimonónico ya que, en cierto modo, con lo que se dice haber terminado es con una corrupción político-social que arranca del sistema parlamentario de la Restauración (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 20).

Efectivamente, un repaso por el contenido de los dieciocho números que conocieron los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* entre 1942 y 1946 confirman una marcada tendencia hacia la literatura ‘nueva’ y hacia la literatura ‘nacional’, no siempre coincidentes. Componía así cada uno de sus números una serie de artículos y reseñas. Los primeros —los artículos— tendían a coincidir en un solo protagonista, en una suerte de ‘monográficos’ sobre autores particularmente queridos —por un motivo u otro— por el discurso oficial del primer franquismo. Abría la terna de ‘homenajeados’ la popular novelista Concha Espina (nº 1, 1942), seguida por Manuel Machado (nº 2, 1942), Eduardo Marquina (nº 3-4, 1942), Gabriel Miró (nº 5-6, 1942), Salvador Rueda —con interesantes textos de Manuel Machado, Gerardo Diego, Juan Guerra y José Luis Cano, entre otros— (nº 7, 1943), José María Pemán (nº 8, 1943), Carlos Arniches (nº 9-10, 1943), Ricardo León (nº 11-12, 1943), los

hermanos Álvarez Quintero (nº 13-14, 1944), Jacinto Benavente (nº 15, 1944), Azorín (nº 16-17, 1945) y, finalmente, Valle-Inclán (nº 18, 1946). Junto a estos pequeños ‘monográficos’ dedicados a significativas referencias consagradas –en cuya reivindicación se entrañaba una cierta minimización de quienes estaban siendo a su vez las referencias del exilio, exterior e interior–, abundaron en los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* trabajos de y sobre otros referentes de la ‘oficialidad literaria’ del franquismo, como la publicación de dos poemas tomados del *Arpa fiel* de Adriano del Valle, en calidad de «Premio Nacional de Poesía “José Antonio Primo de Rivera” y Premio “Fasternath” de la Real Academia Española» (nº 1, 1942, pp. 23-24). Por su parte, como reivindicación de lo ‘nuevo’ la revista también se mantuvo muy atenta a los autores más jóvenes, no necesariamente ‘afectos’ a «una estética literaria nacional» pero sí «nueva», por cuanto de inédita –o casi– tenía. Hubo así reseñas sobre nuevos poemarios y novelas de Pérez-Clotet y Guillermo Díaz-Plaja (nº 1); José María Alfaro,³⁴¹ Rafael Duyos, Samuel Ros y Enrique Azcoaga (nº 2); Luis Guarner, Ignacio Agustí, José Pla y Luys Santa Marina (nº 3-4); José Luis Cano, Rafael Laffón y Carlos Rodríguez Spiteri (nº 5-6); Rafael García Serrano (nº 9-10) y Rafael Morales (nº 11-12); Vicente Gaos y José Suárez Carreño (nº 13-14); Ricardo Juan Blasco (nº 15) y Alfonso Moreno (nº 16-17); Carmen Laforet y Eugenio de Nora (nº 18). Con ese mismo sentido, se dio cumplida noticia –incluida toda la nómina de autores presentados– de la primera convocatoria y resolución del Premio Adonais (nº 11-12, pp. 457-463).

Sin embargo, una lectura más atenta de estos *Cuadernos de Literatura Contemporánea* revela importantes matices sobre el tan repetido editorial de partida. Así, no es cierto, por ejemplo, que se quisiera dejar atrás el Noventay ocho –ya hemos mencionado los ‘especiales’ sobre Manuel Machado o Valle-Inclán–; tampoco el Veintisiete, como demuestra el artículo de la primera entrega, a cargo del propio Entambasaguas, sobre «Las dos alondras de Gerardo Diego» (nº 1, 1942, pp. 32-37). Lo mismo se puede decir de «Vicente Aleixandre y “Sombra del paraíso”», por Benítez Claros (nº 15, 1944, pp. 261-274). Tampoco es cierto, por su parte, que se practicara aquella predicada exclusión de lo extranjero, como patentizan artículos como «Italia, fuente de poesía» de Carlo Consiglio, al hilo de la influencia de dicho país y su literatura en Enrique Llovet, Agustín de Foxá y Adriano del Valle (nº 8, 1943, pp. 191-202); «Papini y los escritores de la “voce”» de Ettore de Zuani (nº 11-12, 1943, pp. 401-402); o «El secreto del arte de Pirandello» por el mismo Zuani (nº 16-17, 1945, pp. 325-394). No obstante, y pese al enfoque estrictamente filológico –tal era la verdadera línea editorial de los *Cuadernos* de Entrambasaguas–,

³⁴¹ Es concretamente el propio Entambasaguas quien reseña el *Leoncio Pancorbo* de Alfaro, presentándolo como «un libro para una generación española, (...) la generación histórica de José Antonio» (p. 95).

habrá quien arguya que la elección de estos escritores italianos se justificaba en su vinculación al fascismo, del mismo modo que Manuel Machado y Gerardo Diego habrían sido ‘asimilados’ por la oficialidad del franquismo. Con todo, difícilmente podrá decirse lo mismo de otros trabajos como el elogioso repaso de Josefina Romo Arregui —quien acabaría siendo secretaria de la revista— por el simbolismo francés y su legado, desde Mallarmé al propio Diego pasando por Valéry (nº 1, 1942, pp. 25-31); el artículo sobre el centenario de Verlaine de la misma Romo Arregui (nº 15, 1944, pp. 275-286); o el de Jean Paul Sarraute sobre el francófilo poeta lituano Lubicz-Milosz (nº 13-14, 1944, pp. 85-92). Tampoco de las elogiosas reseñas —por citar algunos casos— escritas al hilo de la publicación en España de *Dublinenses* de James Joyce (nº 5-6, 1942, pp. 176-177); de *El escándalo del Padre Brown* de Chesterton (nº 7, 1943, p. 133); o de la traducción a cargo de Concha Zardoya de las *Hojas de hierba* de Whitman publicada por Adonais (nº 15, 1944, pp. 308-310). Particularmente valiosas fueron, en este sentido, las muy bien informadas y actualizadas panorámicas sobre «La Poesía mejicana moderna» de Manuel Criado de Val (nº 5-6, 1942, pp. 283-288) y los «Ismos” y seísmos de la poesía francesa contemporánea (1898-1943)» (nº 9-10, 1943, pp. 309-322) de nuevo a cargo de Josefina Romo Arregui, y en el que la poeta vasca se muestra como una solvente concedora de las últimas propuestas y revistas poéticas francesas, así como de autores como Jean Vagne, Jean Daniel Maublanc, Michel Manoll o René Lacôte, entre otros poetas galos.

Con todo, si hubo un artículo que contradijese la uniformidad y monolitismo de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* ese fue el sorprendente trabajo de José Corrales Egea titulado «Huida y destierro en la nueva poesía» (nº 8, 1943, pp. 203-210) en el que, aun tratándose el asunto como temática genérica de la literatura —desde Tasso o Cervantes a Heine y Hölderlin—, son citas y versos del exilio republicano —de Alberti, Salinas, León Felipe, Guillén y Larrea, aunque también de Aleixandre y Alonso— la materia de análisis. Todo un homenaje a nuestro exilio poético en aquella revista que, solo aparentemente, negaba semejante realidad. Y más allá, confirmándose en esta incipiente y controlada apertura —que tan insospechada se nos presentaba en el editorial de 1942— los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* comienzan a publicarse, desde 1944, acompañados de una serie de ‘Suplementos’ concebida como *Antología de la literatura contemporánea*. Los autores editados en sus seis suplementos correspondieron, en este sentido, bien a autores extranjeros, bien a poetas españoles ya fallecidos, ligados a la sazón al ámbito literario de los años Treinta. Fue el primero de tales suplementos nada menos que una selección de diez poemas tomados de la edición mexicana de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, prologados por el propio Entambasaguas (nº 13-14,

1944).³⁴² Fue el otro poeta español de la serie, como García Lorca, un autor ligado al panorama poético de la década republicana y muerto prematuramente —en este caso por un fallo cardíaco a los veintisiete años— durante la Guerra Civil: el mucho menos conocido y reconocido poeta valenciano Ramón Mas y Ros, de quien se rescataron algunos poemas de su único poemario édito, *Vuelo de la rosa verde* (Valencia, Tipografía Moderna, 1936), en la tercera entrega de los suplementos (nº 15, 1944). Completaron la serie los *Retratos de pintores y músicos* de Marcel Proust (nº 13-14, 1944) y las antologías poéticas del postromántico rumano Mihai Eminescu (*Poemas*, nº 16-17, 1945), el colombiano Jorge Rojas (*Poemas*, nº 16-17, 1945) y el portugués Fernando Pessoa (*Poesías*, nº 18, 1946), todas ellas directamente preparadas por Entrambasaguas.

De esta manera, en la práctica, muchos de aquellos teóricos de esta ‘nueva’ literatura y, sobre todo, muchas de aquellas ‘nuevas’ voces que habían de encarnarla renunciaron bien pronto no solo al tono heroico y propagandístico proyectado hacia 1939 y hasta 1942, sino que se alejaron de dos nociones incorporadas a dicho discurso: el ‘cierre’ a las influencias extranjeras y la ‘ruptura’ con lo anterior. Caso patente y paradigmático es el personificado por aquella ‘Juventud Creadora’ capitaneada por un García Nieto que ya no renegaba —como sí hiciera en 1942— de sus ávidas lecturas juveniles sobre la antología dieguina (*La Estafeta Literaria*, nº 1, 05/03/1944, p. 9). En ello se ratificó pocos meses después, de manera explícita, su compañero ‘garcilasista’ Jesús Juan Garcés.³⁴³

Nace nuestra poesía joven de la mejor cantera. Del grupo de poetas recogidos en la antología de 1931, con sus tres pilares definitivos: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Unamuno. (...) Bueno es aquí hacer una

³⁴² Cinco años después Entrambasaguas edita otra selección semejante en *Poeta en Nueva York. Siete poemas* (Madrid, Cultura Hispánica, 1949). En su prólogo de 1944, Entrambasaguas ya alude y remite a la primera edición mexicana de *Poeta en Nueva York* (México, Séneca, 1940), a cargo de un José Bergamín al que Entrambasaguas no se resiste a atacar. Cabe recordar que ese mismo año se edita en España una antología de la obra poética de García Lorca titulada *Poesías* (Madrid, Alhambra, 1944). No es tampoco una información secundaria para lo que nos ocupa que fuera precisamente Tomás Borrás —responsable de una sección fija en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*— el primero en solicitar, en una instancia fechada el 11 de septiembre de 1943, permiso para la representación de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Lara de Madrid. La petición fue denegada.

³⁴³ También Jesús Revuelta, en su «Prehistoria» de la revista *Garcilaso* (nº 12, abril de 1944) comenta la presencia de la antología de Diego en los orígenes del grupo: «Sortear milicianos, cacheos, proyectiles del quince y medio, sospechas de porteros y sirvientes, y la puerta aquella de su casa que nunca se abría sin la pregunta temerosa y ritual, a través de la mirilla, de una tía señorial (...) era un deporte arriesgado que bien premiaban cada vez las cortinas y las telas lilas, moradas o carmesíes (...), la sonrisa en cuna de Jesús [Juan Garcés], invariablemente sentado en un sillón de brazos estilo español, mientras jugaba con una plegadera de plata de espaldas a la mesa desordenada donde la *Segunda Antología Poética* quedaba abierta como breviario de aquella extraña religión que tuvo el valor de profesar ante el S.I.M. rojo, cuando al ser detenido le interrogó el temido Tribunal sobre qué era, qué pensaba, qué hacía, y respondió solemnemente: “Yo soy poeta lírico”».

pausa dedicada a la reflexión. Si alguien debía de haber arremetido violentamente con la poesía anteriormente citada, es indudable que hubiera sido la juventud, que siempre suele pecar de iconoclasta en el arrebató de los primeros años. Pero el ánimo de los jóvenes creo que está bien lejos de esto. ¿Es que se puede negar todo lo escrito desde Juan Ramón hasta Vicente Aleixandre? No, de ninguna manera. Ahí tenemos una obra total de peso perfectamente equilibrada, y si es cierto que en esa etapa hay quizá demasiado lastre dejado por los “ismos”, esto no ha causado ningún perjuicio a la poesía. Dilataron el horizonte hasta el máximo (Jesús Juan Garcés, «Algunas notas urgentes sobre la poesía contemporánea», en *La Estafeta Literaria*, n° 8, 30 de junio de 1944, p. 5).

Frente al adanismo de aquella ‘Juventud Creadora’ presentada por Pedro de Lorenzo «rompiendo todo nexó con las promociones precedentes» (*El Español*, n° 25, 17/04/1943, p. 8) y la demanda de «un tempismo literario» heroico, político y religioso por Jesús Revuelta (*El Español*, n° 24, 10/04/1943, p. 3); emergía así — más pronto que tarde— una voluntad conciliadora con el pasado y también con ‘otros’ discursos sobre el presente. Una deriva ‘neorromántica’ de *Garcilaso* llevará, además, al propio Revuelta³⁴⁴ a polemizar apenas unos meses después frente a quienes, como Luis Ponce de León,³⁴⁵ reprocharán aquel desvío ‘pesimista’ en quienes habían sido llamados a ser los poetas ‘de la Victoria’. Los mismos jóvenes que habían proclamado una poesía ‘unívoca’ para la única España posible se desmarcaban en apenas unos meses —avanzando aquel año de 1943— con un discurso cada vez más matizado.

Muy distintos serán los ataques que aquella ‘Juventud Creadora’ —y también los poetas de *Escorial*—, había de recibir de la mano de Pedro Caba, quien niega a aquella ‘nueva’ literatura la mayor: su ‘novedad’. El continuismo observado por el escritor extremeño no será, sin embargo, una ‘continuidad’ positiva. Para Pedro Caba la poesía española se encuentra a la altura de aquel crucial año de 1944 bajo una «decadencia» desencadenada no por el fin de una ‘Edad de Plata’ sino justamente por la pasada labor de los poetas del Veintisiete —exceptuados García Lorca y Aleixandre—, por la consumación de una poesía pura y ‘deshumanizada’. Niega así Caba a aquella ‘nueva’ poesía sus credenciales de rehumanización.

Vivimos malos tiempos, para la Poesía. Triunfa la Retórica, toda frondas, y el poeta no escribe con sangre, siquiera fuera de las venas del cerebro (...). La decadencia de la Poesía empezó con una generación formada en gran parte de profesores: la de los “universitarios”. Frente a la vena y la savia de un Lorca, de un Machado, de un Juan Ramón, surgió Pedro Salinas devanándose en filaturas mentales de análisis proustianos; Jorge Guillen, construyendo

³⁴⁴ Jesús Revuelta, «¿Volveremos a un neorromanticismo?», en *El Español*, n° 45, 04/09/1943, p. 3.

³⁴⁵ Luis Ponce de León, «¿Volveremos de un neorromanticismo?», en *El Español*, n° 47, 18/11/1943, p. 3.

cánticos sin canción y poemas de lírica ingeniería, de “cal y canto”; Dámaso Alonso, gongorizando poemas de falsa intensidad, con su complicada socarronería de ventero lírico que da espaldarazos y acepta ceremonias; Gerardo Diego, descoyuntándose mímético, en busca del ágil respingo lírico que dé a su musa aire de retozona juvenilidad, cuando en realidad no es más que alocada y espantadiza musa que cruzó todos los meridianos poéticos y creyó tomar altura en todos los bajeles; veleidad trotamundana y marinera que indica ya la falta de raíces (...).

Y tras de esta promoción de profesores aparecen los escolásticos del frígido sonetismo. Aquí la decadencia se precipita. Es la poesía albañilera, con música de preceptivas; poesía sin sexo, sin pasión y sin temperatura. Todo apagado, inapetente, anerviado, laso; poesía donde la idea poética se insectifica sobre el papel con alambres de endecasílabos. Poemas sobre la piedra, sobre el molino, sobre la espiga, sobre el amor... Hay aquí naturaleza, pero naturaleza muerta, vista desde las preceptivas; en vez de la secreta palpitación de sus ritmos, ruedan los endecasílabos dando a las palabras, un confuso sonido mineral. Es el poema de cristal, pero con más duras geometrías que transparencias (Pedro Caba, «La decadencia de la poesía lírica», en *La Estafeta Literaria*, n° 7, 15 de junio de 1944, p. 5).³⁴⁶

En sentido inverso, positivo, determinará también una cierta continuidad entre la preguerra y la posguerra quien, paradójicamente, había predicado y postulado por la ‘ruptura’ antes de la ruptura en *Arte y Estado*: el propio Ernesto Giménez Caballero. Y lo hizo, al final de aquella década de los Cuarenta, rescatando un concepto, el de ‘Edad de Plata’, que más tarde simbolizará –paradoja sobre paradoja– nuevamente una ‘ruptura’. En realidad, lo que Giménez Caballero entendió en sus volúmenes escolares –destinados fundamentalmente a la educación secundaria– *Lengua y literatura de España y su Imperio* (Madrid, Talleres Giménez Caballero, 1940-1949) por «Edad de plata» sería el periodo que transita entre la «Edad de Oro» del Imperio español –siglos XVI y XVII– y el «amanecer espiritual» del siglo XX. Es decir, que aquí la «Edad de plata» comprendía los siglos de la Ilustración y del Romanticismo, entendidos como periodo de menor valor. Una lectura muy a tono con el integrismo de otros sectores del franquismo –pensemos en el ‘grupo *Arbor*’, o en la significación dada ya antes de la guerra a la Paz de Westfalia por Maeztu o el propio *Gecé*– y que nos recuerda la insistencia del autor de *Genio de España* –así como de otros sectores del falangismo, liderados por Laín Entralgo– por la ‘nueva’ España franquista como fruto del ‘regeneracionismo’ de principios del siglo XX. Era esta ‘nueva’ España, en suma, el signo de un «nuevo

³⁴⁶ Al polémico y combativo artículo de Pedro Caba respondió directamente, en el siguiente número de *La Estafeta Literaria*, un poeta no aludido y sin embargo inevitablemente implicado como Jesús Juan Garcés en el recién citado artículo de «Algunas notas urgentes sobre la poesía contemporánea» (n° 8, 30/06/1944, p. 5).

orden classicista» que en última instancia aspiraba a restituir el malogrado esplendor de la ‘Edad de Oro’, del ‘Imperio’ perdido. Una noción de ciclo que, en todo caso, relativiza y diluye el hito rupturista de 1939 —o de 1936— en favor de una continuidad entre la preguerra y la posguerra.³⁴⁷

En última instancia, cabe concluir que aquel discurso —el de Giménez Caballero sobre todos ellos— que aspiró a ser unívoco e inequívoco, el de la ‘nueva’ literatura de la ‘nueva’ España, acabó por enmarañarse en su confusa retórica de adánicos redentorismos e historicismos nostálgicos. Esto es, entre la mirada al pasado —también al pasado inmediato— y la codicia sobre el futuro. Al tiempo, las mismas plataformas que habían sido pensadas como campo abierto para la ‘Juventud Creadora’ se llenaron de firmas inexorablemente vinculadas a las décadas anteriores —desde Azorín al mismo Giménez Caballero—, toda vez que esa misma ‘Juventud’ tardaba poco tiempo en claudicar de su papel fundacional.

Este impulso de ruptura, de «repoblación o corregimiento» —en términos de Juan Aparicio—, tuvo su momento álgido entre 1939 y 1942, en línea con el avance alemán en el devenir de la guerra. Todavía en 1943 este discurso dio vigorosas muestras de vida. Sin embargo, a partir este año, y con particular fuerza desde 1944, incluso aquellos que habían sido auspiciados como los mejores frutos de la ‘ruptura’ y que como tal se habían presentado en los semanarios del SEU y otros órganos del ‘Movimiento’, aquellos que como José García Nieto y Jesús Revuelta demandaron un «tempismo literario» al servicio de la joven dictadura franquista, comenzaron a reivindicar de manera cada vez más consciente sus deudas y tributos para con las promociones anteriores, aquellas que cristalizaron durante los años de la Segunda República en la antología de Gerardo Diego. El mismo Diego que actuaba ya en el madrileño *Café Gijón*, superado el primer desencuentro con Pedro de Lorenzo y sus «Ansias de creación», como maestro y amigo de la ‘Juventud Creadora’.³⁴⁸ Sin duda, no faltaron réplicas y muestras de disgusto entre muchos de los colaboradores de la prensa oficial, ni reductos reaccionarios en los que el discurso contra los «Homeros rojos» mantuvo toda su virulencia. Así será, de hecho, hasta la misma ‘Transición

³⁴⁷ Como ha señalado Francisco Abad, Giménez Caballero toma esta noción de la historiografía sobre la literatura latina, que establece una ‘Edad de plata’ para aquella literatura escrita en el siglo I d.C., desde la muerte del emperador Augusto y hasta la del emperador Trajano. La propensión fascista a lo latino justificaría este paralelismo con el ‘Imperio’ español, siendo para *Gecé* su época áurea y augusta los siglos XVI y XVII, frente a esa ‘edad de plata’ que el ensayista madrileño sitúa entre el XVIII y el XIX. Véase Francisco Abad, «Notas léxicas: “Siglo de Oro Liberal”, “Edad de Plata”, “Generación del 27”», en Luis Santos Río (coord.), *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005), p. 40.

³⁴⁸ Para la relación de Diego con la joven actualidad poética de la posguerra véase de Julio Neira «Gerardo Diego y los poetas jóvenes», en Manuel José Ramos Ortega y José Jurado Morales (coords.), *El “Panorama poético español” de Gerardo Diego: radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX* (Santander, Fundación Gerardo Diego, 2009), pp. 125-140.

democrática'. Sin embargo, la comunidad literaria tuvo pronto —desde 1943 casi unánimemente— la 'continuidad' como ruta inequívoca.

II.3.3. La ilusión de continuidad en el falangismo ilustrado

Hubo sin embargo, entre los sectores culturales más influyentes del naciente régimen, quien hizo de su defensa de la 'continuidad' literaria su bandera y distinción desde un principio. También marca 'generacional', dado que no era cuestión menor el hecho de que dichos autores —Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero— hubieran conocido cierto prestigio literario en los años anteriores a la guerra, integrándose en el sistema poético de la Segunda República. Algo que les distinguía marcadamente de una 'Juventud Creadora' que empezó rompiendo con aquel pasado para poco después —muy poco después, como hemos visto— empezar a valorarlo y reconocer sus deudas. Ciertamente, las demandas por 'integrar' el pasado en el 'nuevo' presente totalitario fueron muy precoces en el discurso de este grupo de escritores capitaneados políticamente por Ridruejo, académicamente por Laín y poéticamente por Rosales. Es verdad que 'integrar' significaba a la altura de 1940 adaptar, uniformar y por lo tanto hacer claudicar a lo 'integrado' de todo aquello que se estimara incompatible con el signo inconfundiblemente totalitario que por entonces, y todavía bajo la influencia del falangismo germanófilo de Serrano Súñer, adquiriría la dictadura del general Franco. Es verdad también, empero, que en lo que a este capítulo importa, la apuesta por la 'continuidad' del grupo que acabará fundando *Escorial* contrasta con el redentorismo adánico de otros medios y otras firmas del régimen como los textos aquí comentados de Agustín de Foxá, José María Pemán, Luis Ponce de León o Juan Aparicio en cabeceras como *ABC*, *El Español* y *La Estafeta Literaria*.

Por otra parte, y en lo que a claudicaciones se refiere, el sostenimiento de dicha continuidad —el círculo de Ridruejo y Rosales era muy consciente de ello— pasaba por no negar o ignorar aquella parte nada menor del patrimonio cultural anterior a la guerra que ahora se veía abocado al destierro. Las voces si no de 'reconciliación' de cierto reconocimiento al exilio intelectual republicano fueron realmente precoces, aunque fueran muy minoritarias y frecuentemente censuradas. Recordemos aquel artículo de Gonzalo Torrente Ballester celebrado y reproducido en México por *España peregrina*. Un artículo que había sido publicado en el semanario falangista *Tajo* en una fecha tan temprana como el 3 de agosto de 1940, adelantándose así al editorial fundacional de *Escorial* en casi cuatro meses.

Por esos mundos de Dios, desgarrada y amarga, anda la España peregrina, con todas las maldiciones del destierro sobre su cabeza. Dios les quitó a sus hombres el sosiego, como a casta maldita, pero no la inteligencia, que conservan más despierta y sensible por el dolor. Y como aquellos judíos fugitivos, similares suyos en la suerte, al fin y al cabo unos y otros miembros de razas elegidas, pondrán la desdicha y lejanía en sus palabras y acentos profundos, aunque resentidos, acaso fórmulas admirables de universal valor.

Acá, entre nosotros, quedó la España de la esperanza, nacida de la guerra, puesta hoy en las congojas de un porvenir difícil que queremos glorioso, con todos los problemas en sus manos y una inmensa labor de creación apenas iniciada. Empresa gigante que no podemos soslayar ni resolver con retóricas inútiles, si no queremos que sobre nuestra memoria pese la risa y el desprecio de las futuras generaciones.

Vamos ahora a no tratar de política, labor fundamental y urgente sin la que no podremos salvarnos ni salvar para la Historia el honor y la sangre que hemos puesto en ella. Y en estas notas rápidas tratemos de esta otra empresa de la cultura, fragmento de aquélla y su subordinada, parte importante, pero no la mayor en el quehacer nacional que tenemos los jóvenes a nuestra encomienda (Gonzalo Torrente Ballester, «Presencia en América de la España fugitiva», en *Tajo*, n° 10, 3 de agosto de 1940, p. 5).

Torrente, desde una perspectiva no por casualidad ‘generacional’ —como ya sabemos— expone sin tapujos aquella intención integradora de «unos cuantos».

Esas dos generaciones hispánicas, la nacional y la peregrina, se expresarán, necesariamente, en poesía y pensamiento, y cada una de ellas aportará definiciones sobre el mismo objeto: la patria que nos duele a nosotros con dolores de parto, a ellos con recuerdo. Son dos actitudes distintas, y aunque opuestas, sobre España, que ellos tienen que sentir, aunque de diverso modo. Y los unos y los otros, hombres inevitablemente, aspiramos a que nuestra obra, superándose a sí misma, alcance la dimensión excepcional de universalidad e ingrese en el patrimonio común y eterno de la cultura del mundo.

Pensamos unos cuantos en España que las reseñadas condiciones no las podremos conseguir los que aquí vivimos y colaboramos, sino a través de una misión histórica, misión política principalmente, con la condición indispensable de prepotencia y poder. Que sin ella sólo habrá triste salvación individual, el gesto del 98 repetido con peor prosa, y una melancólica recaída en el humor o en las jeremiacas lamentaciones. Porque, a diferencia de los otros, estamos vinculados entrañadamente a una totalidad nacional que forma parte de nuestro espíritu, de la que no podemos prescindir en ninguna circunstancia sin amputarnos lo mejor de nosotros y ser también peregrinas y desgarradas almas (Gonzalo Torrente Ballester, «Presencia en América de la España fugitiva», en *Tajo*, n° 10, 3 de agosto de 1940, p. 5).

Estamos ya, a la altura de 1940, ante los ‘excluyentes’ y los ‘comprensivos’ de los años Cincuenta. Sin embargo, la estrategia falangista no está ausente en el texto de Torrente Ballester. Es el trasfondo de la influencia política y cultural en Hispanoamérica —recordemos el editorial de *Escorial* «Aviso fraterno a los jóvenes americanos» (nº 14, diciembre de 1941, pp. 315-320); la ‘Misión poética de 1949’ por varios países americanos en la que se embarcaron Panero, Foxá, Rosales y Zubiaurre; o la propia línea editorial de los *Cuadernos Hispanoamericanos*, heredera directa de *Escorial*— lo que en este punto se reivindica; y lo que ‘justifica’, de alguna manera, su publicación en una revista como *Tajo*.

El tronco común se ha bifurcado por obra de la guerra, y si nosotros reclamamos la primogenitura, no dejan los ausentes de reclamarla también, proclamándose a sí mismos, lo mismo que nosotros, continuadores de la tradición nacional, incluso de la más alquitarada tradición católica en algunos casos. Ellos están próximos, incluidos en el cuerpo mismo nacional de aquellos países. De nosotros, los pueblos americanos están separados por un mar inmenso, que aún tiene importancia. Ellos, con el vigor que les da su situación desesperada, se entregan ya a la tarea creadora, derramando su obra intelectual por todos los pueblos de nuestra habla. Nosotros, durmiendo en los laureles, sólo despertamos para pequeños tiquismiquis literarios. La labor de la España peregrina puede ser, hay que proclamarlo crudamente, muy apreciable. La nuestra, hasta ahora, es casi nula. ¿A cuál de las dos Españas seguirán los mozos estudiosos del otro lado del Atlántico?

Es necesario recobrar nuestra conciencia y vivir alerta, como se nos ordena por la Falange. Nuestras armas son armas de su cultura, y antes que usarlas hay que tenerlas para disponer de ellas. *Culturalmente, los españoles de por acá estamos desarmados*. Reina entre nosotros la mayor confusión, y pasan por soberbios valores, gentes que hace mucho tiempo están muertas y enterradas y son el hazmerreír de los sensatos, dentro y fuera de las fronteras. Urge delimitar los campos, desenmascarar a los falsos valores, arrojarlos a la obscuridad de donde no debieron salir. Urge también plantear, clara y polémicamente, las directrices de nuestra cultura y eliminar de la tarea a tanto señor mediocre y desenfadado, que hoy pesa desdichadamente sobre el cuerpo nacional. Y después, entregarse con alegría, pero con claro saber de riesgos y responsabilidades, a la creación. Los viejos y los mediocres, ya sabemos lo que dan de sí. Nosotros permanecemos inéditos, y tenemos derecho a recabar, violentamente si hace falta, la atención y el quehacer. Si efectivamente tenemos algo que añadir a lo universal y a lo hispánico, si en nuestros corazones y en nuestras inteligencias duerme efectivamente un mensaje que ofrecer, los años lo dirán. Lo que no podemos es permanecer impasibles ante la falsificación evidente que se mueve entre nosotros, mientras la España peregrina pretende arrebatararnos *la capitanía cultural del mundo hispano, ganado para la patria* por nuestros mayores (Gonzalo Torrente Ballester, «Presencia en América de la España fugitiva», en *Tajo*, nº 10, 3 de agosto de 1940, p. 5).

En todo caso, aquella vocación integradora —que no buscaba sino poder competir por ‘liderar’ el discurso cultural hispanohablante en todo el mundo— cristalizó finalmente en el gran proyecto de la órbita de influencia de Ridruejo, Laín y Rosales: la tantas veces citada y estudiada revista *Escorial*.

La crítica ha repetido abundantemente las palabras del «Manifiesto editorial» que abría el primer número de *Escorial. Revista de cultura y letras*, publicado en noviembre de 1940. En él, la voluntad ‘asuntiva’ pero también la dirección falangista de esta es patente.

Interesaba de mucho tiempo atrás a la Falange la creación de una revista que fuese residencia y mirador de la intelectualidad española, donde pudieran congregarse y mostrarse algunas de las muchas aflicciones y rupturas que en años y años le han impedido vivir como conciencia y actuar como empresa.

(...) Ante todo hemos de declarar con sinceridad que nacemos con la voluntad de ofrecer a la Revolución Española y a su misión en el mundo un arma y un vehículo más, sea modesto o valioso. Pero de esta nuestra filiación nacen todas las garantías que podemos ofrecer, tanto a la comunidad intelectual y literaria, con quien contamos para el trabajo, como a la totalidad de la comunidad española e Hispánica a quien se lo dedicamos. Porque ciertamente el primer objetivo —el objetivo sumo— de nuestra Revolución es rehacer la comunidad española, realizar la unidad de la Patria y poner a esa unidad —de modo trascendente— al servicio de un destino universal y propio, afrontando y resolviendo para ello los problemas que, en orden al hombre, a la sociedad, al Estado y al Universo nos plantea el tiempo de nuestra historia más propia: el tiempo presente. Ahora bien: tan ambicioso propósito veda a nuestra Revolución y al movimiento que la conduce y encarna partir de una posición lateral y partidista en ninguno de los planos en los que esa Revolución ha de cumplirse. La consigna del antipartidismo, o sea de la integración de los valores, la de la unidad viva, es la primera consigna falangista ([Dionisio Ridruejo], «Manifiesto editorial», en *Escorial*, n° 1, noviembre de 1940, pp. 7-8).

Efectivamente, *Escorial* se ofrecía desde su primera entrega como lugar de encuentro y ‘congregación’ más allá de partidismos. Lo que en 1940 equivalía a incluir a ‘nacionales’ y republicanos. Ahora bien, lo hacía dándose por hecho el acatamiento de aquella «Revolución Española» como única fórmula posible para la total ‘Unidad’ de los españoles y, en este caso, de sus intelectuales.

Atenidos a ella en lo que nos afecta, en nuestro campo y propósito, creemos partir con unas garantías de mejor andadura que cualquiera de los movimientos o grupos intelectuales de España desde hace cincuenta años, porque necesariamente en medio de la disgregación nacional, también el servicio de la cultura hubo de hacerse servicio de partido con todas las

consecuencias de lateralidad, limitación y deformación consiguientes. Nosotros, en cambio, convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles que no hayan dimitido por entero de tal condición, hayan servido en este o en el otro grupo —no decimos, claro está, hayan servido o no de auxiliadores del crimen— y tengan éste u otro residuo íntimo de intención. Los llamamos así a todos porque a la hora de restablecerse una comunidad no nos parece posible que se restablezca con equívocos y despropósitos y si nosotros queremos contribuir al restablecimiento de una comunidad intelectual, llamamos a todos los intelectuales y escritores en función de tales y para que ejerzan lo mejor que puedan su oficio, no para que tomen el mando del país ni tracen su camino en el orden de los sucesos diarios y de las empresas concretas ([Dionisio Ridruejo], «Manifiesto editorial», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, pp. 8-9).

Desde aquellas «garantías» de filiación falangista, la nueva plataforma de Ridruejo y su entorno venía al cabo a realizar un ofrecimiento que, pese a la renuncia que implícitamente se imponía a los ‘invitados’, resultaba ciertamente insólita a la altura de 1940, en pleno auge del sector nacional-sindicalista del régimen. Se convocaba nada menos que a ‘todos’ los escritores de la comunidad intelectual española, hubieran simpatizado o no con discursos muy distintos al franquista. No se invitaban, bien es cierto, a esos otros discursos. Pero sí a quienes en un pasado muy reciente —y por tanto, quizás, en el presente— los hubieran defendido. La cuestión clave del manifiesto, en cualquier caso, era ese «restablecimiento de una comunidad intelectual» integrada. Para los editorialistas de *Escorial* el naciente estado franquista, aquí entendido como «Revolución Española» eminentemente joseantoniana, no venía a ‘romper’ con el pasado sino a ‘romper con las rupturas’ —esto es, con los partidismos; esto es, con la pluralidad política— del pasado. Este era el verdadero signo —a la altura de noviembre de 1940— del ‘continuismo’ cultural preconizado por *Escorial*. Con todo, aquel matizado, controlado y precoz aperturismo había de ser entendido como una peligrosa claudicación por los sectores más reaccionarios de la dictadura. De «cobardemente estéril» fue tildada la propuesta, como hemos visto, por el primer editorial de *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (nº 1, 1942, p. 5). No en vano, *Escorial* había renunciado a construir esa pretendida ‘nueva estética’ para la ‘nueva’ España. Se renunciaba, al cabo, a toda propaganda y apología; pero, sobre todo, al ideal de ‘ruptura’ con el pasado cultural reciente en aras de modelos más arcaicos e integristas. Ridruejo y su círculo entendían, así, que la mejor ‘propaganda’ para la «Revolución Española» —conviene anotar que en el manifiesto en que sí se menciona a Jose Antonio Primo de Rivera no se cita en ningún momento al general Franco— era demostrar que falangismo y una actividad intelectual tan pujante como la anterior a la contienda civil no eran incompatibles.

En este sentido, ésta —ESCORIAL— no es una revista de propaganda, sino honrada y sinceramente una revista profesional de cultura y letras. No pensamos solicitar de nadie que venga a hacer aquí apologías líricas del régimen o justificaciones del mismo. El régimen bien justificado está por la sangre, y a las gentes de pensamiento y letras lo que les pedimos y exigimos es que vengan a llenarlo —es decir, a llenar la vida española— de su afán espiritual, de su trabajo y de su inteligencia. (...)

En cierta manera —en cambio— si es ésta una revista de propaganda. Podríamos decir en la alta manera, ya que no hay propaganda mejor que la de las obras, y obras de España —propaganda de España— serán las del espíritu y la inteligencia para los que abrimos estas páginas.

Queden, pues, en claro nuestros objetivos. Primero: congregar en esta residencia a los pensadores, investigadores, poetas y eruditos de España: a los hombres que trabajan para el espíritu. Segundo: ponerlos —más ampliamente que pudieran hacerlo en publicaciones específicas, académicas y universitarias— en comunicación con su propio pueblo y con los pueblos anchísimos de la España universal y del mundo que quieran reparar en nosotros. Tercero: ser un arma más en el propósito unificador y potenciador de la Revolución y empujar en la parte que nos sea dado a la obra cultural española hacia una intención única, larga y trascendente, por el camino de su enraizamiento, de su extensión y de su andadura cohonestada, corporativa y fiel. (...)

Para la empresa —ya se irá viendo en nuestras páginas— todos están invitados, todos los que se atrevan a sentir esta España una y trascendente, perseguidora de un destino universal ([Dionisio Ridruejo], «Manifiesto editorial», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, pp. 9-10).

La primera puesta en práctica de aquella reanudación y reconciliación con ‘otros’ pasados recientes venía recogida en aquel primer número de *Escorial*, donde se reprodujo el prólogo que bajo el título de «El poeta rescatado» había escrito el mismo Dionisio Ridruejo para las *Poesías Completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1940) de Antonio Machado. Se puso así en práctica lo que el «Manifiesto editorial» propugnaba bajo el concepto nada trivial de «rescate». Definiéndose como discípulo de Antonio Machado —lo fue en el Instituto de estudios secundarios de Segovia—, declara abiertamente, sin embargo, una patente motivación política para su prefacio.

Yo no escribo este prólogo como poeta joven para el libro de un maestro muy amado. Yo escribo este prólogo como escritor falangista, con jerarquía de gobierno, para el libro de un poeta que sirvió frente a mí en el campo contrario y que tuvo la desdicha de morir sin poderlo escribir por sí mismo (Dionisio Ridruejo, «El poeta rescatado», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, p. 94).

Era aquel, por lo tanto, un ‘rescate’ ante la posible negación de quienes pudieran preconizar una literatura franquista *ex novo*; pero era, sobre todo, un ‘rescate’ de determinados autores más allá de sus significaciones políticas, ahora minimizadas, justificadas o manipuladas. Se trataba, a la postre, de ‘rescatar’ a referentes como Antonio Machado o Miguel de Unamuno de la reivindicación que en el bando vencido se venía haciendo de sus figuras tras la guerra. Se trataba también, en último extremo, de rescatarlos ‘de sí mismos’; de eliminar todas aquellas connotaciones, obras y declaraciones incómodas para la «Revolución Española» y el falangismo de sus ‘rescatadores’.

El 18 de julio España se vio partida geográfica y políticamente en dos mitades comunicables y combatientes. Desde tiempo atrás, sobre el vago deseo de justicia, sobre la vaga y justa desazón reivindicadora de las masas pobres, se había instalado en la política y en el Poder una minoría rencorosa, abyecta, desarraigada, cuyo designio último puede explicarse por la patología o por el oro; pero cuya operación visible, inminente, era nada menos que el arrasamiento de toda vida espiritual, el descuartizamiento territorial y moral de España (...). La resistencia terca, sostenida a golpe de crimen por los que gobernaban, hizo necesaria aquella división tremenda y asoladora. Las fuerzas netas de los que resistían no eran muchas en comparación con las que aportaban los atacantes, cuyo enraizamiento popular era patente y fue después probado por el triunfo. Hubo que allegar fuerzas por malas artes, y así se constituyó la gran población roja, la gran masa y aun algunas de las más delicadas minorías colaboradoras: por coacción. Claro es que en esto de la coacción hubo dos formas y, por tanto, dos géneros de hombres: los sometidos por la fuerza bruta, por el miedo a represalias de todo orden, y los moralmente secuestrados por la hábil exploración de sus fibras más débiles.

(...) Don Antonio Machado, viejo, aunque fresco en sus facultades literarias, fue uno de estos secuestrados morales. Fue el propagandista “propagandeado”. Su ingenuidad de viejo profesor desaliñado le hacía bueno para creer honradamente toda patraña, y sin más datos ni averiguación de ellos, consideró a los de enfrente tal como los próximos a él se los presentaban, y a ellos mismos tal como en el plácido aislamiento quisieron presentársele.

Para todo se contó con la fidelidad del pobre D. Antonio, a sus antiguos y sencillos sentimientos políticos, y digo sentimientos y no ideas, proque D. Antonio ideas políticas no tenía, o las que tenía no tenían forma de tales, y siendo, como era, luminoso para tantas cosas, era para otras, para esas y para lo sencioso moral, por ejemplo –véase el “Mairena” o cualquier otra muestra–, un elegante y delicioso caos provinciano. (...)

Nadie podría decir, por tanto, que D. Antonio fuese rojo, al menos si empleamos esta palabra elástica con un mínimo rigor; de que no era comunista, por ejemplo, nos consta, como nos consta que no era “fascista”. En él había elementos por los que unos y otros podían tirar del hilo y, sacando

el ovillo, llevárselo a su campo, y nada más. La fatalidad hizo que el hilo quedase geográficamente al alcance de la mano del enemigo y que el gran poeta pasase así a ser un elemento más de ataque, una pieza más de confusión (Dionisio Ridruejo, «El poeta rescatado», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, pp. 94-97).

Disculpándolo por senectud y desconocimiento —por infantilismo político más que por senilidad o demencia—, el todavía jefe de la propaganda franquista pretendió con ello ‘rescatar’ a Antonio Machado de su supuesta condición de «secuestrado moral» ante la propaganda republicana. En una palabra, hacerlo ‘suyo’.

En fin, no debió serlo, pero fue un enemigo. Esta confesión es preciso dejarla hecha con crudeza en este prólogo. En el reparto de las dos Españas, a él, por A o por B, le tocó estar enfrente, y en periódicos, revistas, folletos y conferencias sirvió las consignas de aquella torpe guerra.

Ahora bien: (...) nosotros no podemos resignarnos a tener a Machado en un concepto de poeta nefando, prohibido y enemigo. Por el contrario, queremos y debemos proclamarlo —cara a la eternidad de su obra y de la vida de España— como gran poeta de España, como gran poeta “nuestro”. (...)

En la misma guerra, (...) le hemos considerado —con la medida de lo eterno— nuestro y solo nuestro, porque nuestra —de nuestra causa— era España y solo de España podía ser el poeta que tan tiernamente descubrió —por primera vez en verso castellano— su geografía y su paisaje real y que cantó su angustia y su náusea, su ala elevada, transcendente, amorosa y desnudamente severa. (...)

“Hay que rescatarlo”, decíamos, y lo decíamos con emoción y dolor. (...) Había que rescatarlo, y rescatada está su obra, porque —aun no siendo tales todas sus circunstancias— cumpliríamos con desearlo y hacerlo con un precepto de fidelidad a la propia causa, que no por otra cosa hemos combatido que por conciliar en unidad toda la dispersión española y por poner todo lo español —éste, con todo su rigor, es el límite— al servicio de un solo designio universal, de una sola poesía y de una sola historia (Dionisio Ridruejo, «El poeta rescatado», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, pp. 98-99).

Dionisio Ridruejo renegará unos años después de estas palabras, de la infame operación que realizara en 1940 por la que el envejecido Antonio Machado de la guerra era reducido, con el fin de ‘disculparlo’ de su implicación con la causa republicana, al juicio político y casi moral —«digo sentimientos y no ideas, porque D. Antonio ideas políticas no tenía»— de un niño. No obstante, esta pretensión de ‘continuar’ con la pujanza intelectual de la preguerra, que está como vemos en los orígenes del sector encabezado por Dionisio Ridruejo e integrado por Pedro Laín, José María Alfaro, Luis Rosales, Antonio Marichalar, Antonio Tovar, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero o Gonzalo Torrente Ballester entre otros; esta pretensión, decimos, se mantendrá invariable en el grupo a lo largo del tiempo, pero

mutará en sus motivaciones y justificaciones. Su discurso, el signo de aquel ‘rescate’, irá evolucionando paulatina pero inexorablemente a lo largo del franquismo: se hará primero en aras de la revolución falangista; mediando el siglo se trabajará por el rescate de ‘las Españas’ tendiendo puentes hacia el exilio y hacia el pasado en una suerte de redención generacional; más tarde se formulará en abierta –sobre todo Ridruejo– o amortiguada oposición al propio régimen.

Muy semejante al ‘rescate’ de Ridruejo sobre la obra poética de Antonio Machado fue el realizado casi en paralelo por Luis Felipe Vivanco mediante la publicación de una *Antología poética* (Madrid, Escorial, 1942) de Miguel de Unamuno. Autor de la selección y el prólogo, Vivanco dice en él del bilbaíno que «de un modo más entrañado y definitivo es hoy día para nosotros poeta» (p. VII); es decir: que frente al Unamuno «catedrático hasta la saciedad», el Unamuno «publicista y ensayista», o el Unamuno «novelista y pensador», los jóvenes de *Escorial* se quedan ante un Unamuno entendido como –o reducido a– «poeta lírico excepcional» (p. VII). Cabe reconocer, en este sentido, que aquel florilegio de Luis Felipe Vivanco ha marcado un hito impagable en la recuperación de la dimensión poética del autor de *Teresa*. Sin embargo, tampoco conviene pecar de inocentes: la focalización sobre el Unamuno poeta permitía ‘rescatar’ al profesor vasco de otras facetas más polémicas para el régimen.³⁴⁹ Es más: al final de su prólogo Vivanco llega incluso a realizar dicha operación sobre todo el Noventayocho –lo que en cierto sentido le aparta de las tesis que Laín y Ridruejo sostendrán a partir de 1945–. Para el Vivanco de 1942, el valor del Noventayocho no es ‘político’, sino ‘literario’. Se observa, en suma, la estrategia que los de *Escorial* tomaron, entre 1940 y 1945, para ‘despolitizar’ la obra de sus ‘abuelos’ morales. Así lo hizo Ridruejo con Machado en 1940; así Vivanco con Unamuno en 1942.

Se habla mucho, en estos momentos, del noventa y ocho, en pro o en contra. Y –como es natural también en estos momentos– se habla más desde la política que desde la literatura. Pero yo creo que es mucho mayor su importancia literaria que la política, aunque también la tuvo. Porque sus hombres fueron, sobre todo, maravillosos escritores, artistas literarios,

³⁴⁹ El prólogo de Vivanco, por otra parte, se preocupa más por el análisis estrictamente literario de la lírica unamuniana que por otras cuestiones más peliagudas. En él se fijará, por cierto, el juicio crítico por el cual se concibe la de Unamuno como una «poesía densa y desnuda, religiosa y castellana, poco musical y nada modernista» (p. VII). La lectura es, pues, marcadamente nacionalista, a tono con la línea argumental de *Escorial*: «Es una poesía que se enfrenta a la vez con el triunfante modernismo de influencia francesa o americana –algo que no es música es la poesía– y con el prosaísmo consuetudinario» (pp. VII-VIII). Y junto a la clave nacional, la religiosa: «una poesía esencialmente religiosa, que no puede contentarse con la belleza, y una poesía esencialmente castellana también» (p. IX). En este sentido religioso es interesante el comentario de Vivanco a *El Cristo de Velázquez* como «salmo tranquilo y creyente de confianza en Dios (...) opuesto a todo ese resto atormentado de ella que culmina en las páginas de *San Manuel Bueno, mártir*» (p. XII).

grandes creadores de belleza. Y son, casi todos ellos, más interesantes por su obra que por su persona. Su vocación más íntima e irrenunciable les llamaba al mundo del ensueño, no al de la acción, y por la belleza creada se justifican. Por eso, en última instancia, todas las demás cuestiones las hacen cuestión de estética (Luis Felipe Vivanco, «La poesía de Unamuno», en Miguel de Unamuno, *Antología poética*, Madrid, Escorial, 1942, p. XV).

Vivanco expurgaba así «todas las demás cuestiones» —el sonado enfrentamiento de Unamuno con Millán Astray en la Salamanca de 1936, la decidida implicación de Antonio Machado en la maquinaria propagandística republicana y las tristes circunstancias de su muerte— de aristas políticas; a cambio, limitaba a los hombres del Noventayocho a su condición de «maravillosos escritores», justificados al cabo «por la belleza creada». Poco después, como ya sabemos, Laín Entralgo y Ridruejo emprenderán una reivindicación en clave ‘regeneracionista-falangista’ —esto es, política— del Noventayocho. En 1942 era, empero, demasiado pronto para Vivanco.

Efectivamente, por entonces Laín Entralgo ya se había entregado en un extenso y exitoso ensayo a su sesuda lectura, en clave falangista, de *La generación del noventa y ocho* (Madrid, Masiá Alonso, 1945). En su edición española estuvo, no por casualidad, encabezado por una «Epístola a Dionisio Ridruejo» fechada en abril de aquel año.³⁵⁰ Para entonces, las posiciones de los hombres de *Escorial* comenzaban a perfilarse por oposición al entorno capitaneado por Calvo Serer en la revista *Arbor*, con el que tantas disputas tendrían. No en vano, hubo una particular presencia del Noventayocho entre las páginas de *Escorial*. Bien sobre sus miembros, bien de sus propios miembros. Así colaboraron directamente Manuel Machado (nº 17, marzo de 1942; nº 19, mayo de 1942; nº 25, noviembre de 1942; nº 28, febrero de 1943; nº 37-38, noviembre-diciembre de 1943), Azorín (nº 7, mayo de 1941; nº 21, julio de 1942) y Pío Baroja (nº 1, noviembre de 1940; nº 37-38, noviembre-diciembre de 1943). Abundantes fueron, a su vez, las reseñas y los artículos referidos a estas grandes referencias del Noventayocho. De la publicación de *Poesía. Opera omnia lyrica* (Barcelona, Jerarquía, 1940) de Manuel Machado, por ejemplo, ofrece Luis Felipe Vivanco una entusiasta reseña en «El poeta de *Adelfos*» (nº 6, abril 1941, pp. 140-148). No en vano, aquel volumen editado por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de las FET, entonces bajo el mando de Ridruejo, había sido encabezado con una introducción en forma de «Elogio de este libro por varios ingenios» compuesta por prosas y versos de encomio al sevillano de Pedro Laín, Luis Rosales,

³⁵⁰ «Somos deudores y reconocemos nuestra deuda. Agradecemos cordialmente a los hombres del 98 su egregia obra literaria —este último «Medio-siglo de Oro» de las letras españolas— y la triple huella [idiomática, estética y española] que han dejado en nosotros», se afirma, entre otros aspectos, en dicha epístola (Laín Entralgo, 1997: 17-19). Ridruejo contestó a Laín en una carta recogida años después en el volumen *En algunas ocasiones* (Madrid, Aguilar, 1960, pp. 429-434).

Leopoldo Panero, Alfonso Moreno, Gerardo Diego, José María Pemán, o los mismos Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, entre otros.³⁵¹ También Azorín, a su regreso a España una vez terminada la guerra, entró en contacto directo con los jóvenes promotores de *Escorial*. Fruto de aquellos contactos, el autor de *Castilla* escribirá su novela *El escritor* (Madrid, Espasa-Calpe, 1942), dedicada a Dionisio Ridruejo.³⁵² Más distante fue la implicación de Baroja con el ‘grupo *Escorial*’ y, sin embargo, a dicha revista aportó dos colaboraciones originales: el cuento «Los buscadores de tesoros» (nº 1, noviembre de 1940, pp. 263-278) y el verso tardío de sus «Canciones del Suburbio» (nº 37-38, noviembre-diciembre de 1943, pp. 139-146). De los muertos –Antonio Machado,³⁵³ Unamuno,³⁵⁴ Valle-Inclán,³⁵⁵ Ganivet³⁵⁶– se aportaron a su vez ‘lecturas’ siempre en clave si no falangista de conciliación con el ‘límite’ de su ideario. No en vano, si hubo un noventayochista

³⁵¹ Los textos fueron de Pedro Laín –«Pórtico de tópicos en prosa a un libro de buena poesía» (p. VII)–, Luis Rosales –con el soneto «Éste es tu libro, Manuel» (p. VIII)–, Leopoldo Panero –con el soneto «De la visitación a tierra de Castilla del ángel andaluz» (p. IX)–, Enrique Frax –«Viendo sola a Andalucía», también soneto (p. X)–, Luis Felipe Vivanco –«Pensando por soleares» (pp. XI-XII)–, Alfonso Moreno –«Descansar, para llorar», soneto (p. XIII)–, Antonio de Zayas, duque de Amalfi –«Como en tu abril...», soneto (p. XIV)–, Gerardo Diego –«A Manuel Machado» (p. XV)–, José María Pemán –con dos composiciones: «Diálogo entre Andalucía y el Poeta» (p. XVI) y «El poeta de Soleares» (p. XVII)–, Eduardo Lloset –«A Manuel Machado», soneto (p. XVIII)– y Dionisio Ridruejo –«Al poeta Manuel Machado en la edición de su obra completa», soneto (p. XIX)–.

³⁵² Según contará el mismo Ridruejo años después, Azorín ofreció el manuscrito para su publicación bajo el sello de *Escorial* pero fue descartada para dicho sello por Rosales, que «manifestó algunos escrúpulos de que tal obra apareciera en una editora oficial por cuanto contenía, interpolados, algunos pasajes demasiado halagadores para la situación política creada»; algo con lo que coincidía Ridruejo (cfr. Dionisio Ridruejo, «Baroja y Azorín», en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1977, pp. 37-51).

³⁵³ Para la significación de Antonio Machado en *Escorial* lo mejor es remitir al excelente ensayo de Araceli Iravedra *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del grupo de "Escorial"* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2001).

³⁵⁴ Para las lecturas realizadas sobre Unamuno véase de J. J. López Ibor, «Pathos ético del hombre español» (nº 6, abril 1941, pp. 71-84); de F. J. Conde, «La utopía de la Ínsula Barataria» (nº 7, mayo 1941, pp. 169-201); de S. Lissarrague, «El sentido de la realidad en el Quijote» (nº 31, mayo 1943, pp. 191-211); de E. Aguado, «Un libro y una vida» (nº 8, junio 1941, pp. 480-485); de L. Panero, «Leyendo el Génesis» (nº 17, marzo 1942, pp. 427-432); de M. Muñoz Cortés, «Sobre una floresta de motivos hispánicos», (nº 5, marzo 1941, pp. 463-465); de R. Ferreres, «La poesía de Miguel de Unamuno. Apuntes» (nº 27, enero 1943, pp. 140-152); de A. Tovar, «Paisajes del alma, de Unamuno» (nº 47, julio 1944, pp. 141-143); o de R. Ledesma Miranda, «Evocación de D. Miguel de Unamuno» (nº 44, abril 1944, pp. 119-130); entre otros.

³⁵⁵ Sobre Valle-Inclán en *Escorial*, véase de M. Fernández Almagro, «Bradomín y su ronda de amor» (nº 18, abril 1942, pp. 47-64); y de J. M. Sánchez-Silva, «Vida y literatura de Valle-Inclán» (nº 36, octubre 1943, pp. 150-155); particularmente.

³⁵⁶ Véase de Félix Ros, «Ganivet, a cincuenta años vista, y de lince» (nº 57, mayo 1949, pp. 253-262). Especialmente significativas fueron, sin embargo, la reedición de *Idearium español* (Madrid, Ediciones Fe, 1942) con prólogo de Pedro Laín, y la preparación de una *Antología* (Madrid, Ediciones Fe, 1943) con selección y prólogo a cargo de Luis Rosales.

excluido de las páginas de *Escorial*, ese fue un Ramiro de Maeztu³⁵⁷ irremediabilmente ligado a los sectores tradicionalistas del régimen con quienes los hombres de Laín y Ridruejo rivalizaban abiertamente.

En cualquier caso, el ‘rescate’ y reivindicación del Noventayocho se presentaba más sencillo y consecuente con el discurso joseantoniano de *Escorial* en tanto en cuanto había constituido un asunto medular para aquellos ‘Nietos del 98’ conectar con el regeneracionismo y el nacionalismo crítico de sus ‘abuelos’ morales. Cuestión más compleja parecía ser, en cambio, la ‘redención’ de las promociones intermedias. Aquellas promociones ligadas apriorísticamente a la deshumanización en el arte y al liberalismo democrático –en el ‘mejor’ de los casos– en la política. Así se lo comentaba Ridruejo a Laín en una carta motivada por la lectura del ensayo *La generación del noventa y ocho* que el médico aragonés le había dirigido.

Porque lo cierto es que hemos despertado a la vida nacional, a la vida cultural e incluso a la vida privada preguntando a los hombres del 98 y respondiéndoles. Asintiendo y disintiendo frente a ellos. Y además, porque estos hombres nos han dejado en herencia no unos hechos históricos, no unas ideas, no unas realidades sociales, sino precisamente un sueño, algo que queda flotante y pendiente implorando realidad. Eso es lo que tú con tu libro nos has puesto más vivamente en claro; esa condición del legado del 98, porque al hacer la biografía de su parecido generacional has tenido que poner de manifiesto lo más esencial de su vida y su obra.

Una generación vino después de la del 98 dispuesta a no soñar, sino a hacer. A hacer cultura, a hacer política y a hacer obra viva. Lo hizo –sobre todo lo primero– y, haciéndolo, rompió el fanal del sueño de los del 98 y lo derramó sobre nosotros. Pero el sueño siguió siendo el de aquéllos, y como tal llega a nuestras manos, aunque nuestras manos, nuestras mentes, nuestra realidad en torno, en buena medida hayan sido reformadas por esa segunda y eficaz generación. Porque aquel sueño –tú también lo pones a la luz definitivamente– se llama España: la España ideal que se despega del presente y se refugia en el futuro después de alimentarse de determinada visión del pasado.

Nosotros llegamos a la liza cuando ya no parecía posible seguir soñando, cuando la realidad que a ellos les había dado asco nos llegaba a la boca. Hinchidos estábamos de los sueños del 98, pero para aceptar su herencia teníamos que empezar por convertirla, por hacerla nuestra (Dionisio Ridruejo, «El 98 en nosotros», carta a Pedro Laín Entralgo en 1945, en Dionisio Ridruejo, *En algunas ocasiones*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 429-434).

³⁵⁷ Maeztu apenas salió a relucir en la reseña de Emiliano Aguado «Un libro y una vida» (nº8, junio 1941, pp. 480-485). Por contraste negativo con Unamuno, también Lissarrague lo menciona en su interpretación de la novela cervantina «El sentido de la realidad en el Quijote» (nº 31, mayo 1943, pp. 191-211).

No obstante, la dirección inequívocamente ‘rehumanizadora’ de *Escorial* y su pretendida conexión ‘directa’ con el Noventayocho no implicó el destierro total de aquellas promociones intermedias. Ni siquiera hubo una total negación –como a veces se ha dicho– de las vanguardias, sobre las que en cambio se ejercieron en opinión de algunos críticos –como en seguida veremos– una cierta ‘domesticación’. Con todo, antes de entrar en tales valoraciones críticas, conviene repasar la presencia de algunos de los ‘activos’ más importantes de aquellas vanguardias y aquellos nombres que pronto serán enmarcados en el marbete del Veintisiete. Efectivamente, en *Escorial* colaboraron de manera activa, en calidad de filólogos, de críticos o de poetas, las tres grandes referencias no exiliadas del Veintisiete: Dámaso Alonso (nº 3, enero de 1941; nº 8, junio de 1941; nº 22, agosto de 1942; nº 28, febrero de 1943; nº 30, abril de 1943; nº 33, julio de 1943; nº 35, septiembre de 1943; nº 36, octubre de 1943; nº 39, enero de 1944; nº 40, febrero de 1944; nº 43, mayo de 1944; nº 49, noviembre de 1944; nº 50, diciembre de 1944); Gerardo Diego (nº 2, diciembre de 1940; nº 25, noviembre de 1942; nº 37-38, noviembre-diciembre de 1943; nº 41, marzo de 1944; nº 54, 1947; nº 56, 1949; nº 59, julio de 1949; nº 60, agosto de 1949; nº 61, septiembre de 1949; nº 62, octubre de 1949; nº 63, noviembre de 1949; nº 64, diciembre de 1950; nº 65, enero-febrero de 1950); y Vicente Aleixandre, que pese ofrecer una sola colaboración (nº 39, enero de 1944) constituyó esta nada menos que un adelanto de su *Sombra del paraíso*. Hubo también, desde luego, notas y reseñas sobre tales autores. Sobre el propio Aleixandre reseñan José Antonio Muñoz Rojas (nº 43, mayo de 1944) y José María Valverde (nº 52, 1945). Sobre obras de Dámaso Alonso escribieron a su vez María Rosa Alonso (nº 25, noviembre de 1942), C. R. de Dampierre (nº 44, junio de 1944) y Rafael Ferreres (nº 54, 1947); al tiempo que sobre Diego trabajan José María de Cossío (nº 14, diciembre de 1941), Dámaso Alonso (nº 30, abril de 1943), Luis Rosales (nº 37-38, noviembre-diciembre de 1943), José María Claver (nº 60, agosto de 1949) y Emiliano Aguado (nº 64, diciembre de 1949).

Cabría pensar, teniendo presente aquel primer «Manifiesto editorial» de *Escorial*, que una presencia tan constante de estos hombres del Veintisiete debía pasar –como lo estaría haciendo la presencia del Noventayocho– por un proceso de ‘adaptación’ al argumentario de la revista o, en expresión de Ridruejo, de «integración» en aquella ‘Unidad’ que representaría, vagamente, la idea sublimada de lo ‘español’.³⁵⁸ Sin embargo, pese a que algunos autores han cargado las tintas en

³⁵⁸ A la ‘españolidad’ de García Lorca se encomendó Dámaso Alonso para interpretar la obra del granadino en «Federico García Lorca y la expresión de lo español», recogido primero en un homenaje republicano –*Homenaje al poeta García Lorca* (Valencia, Ediciones Españolas, 1937)– y más tarde en sus *Ensayos sobre poesía española* (Madrid, Revista de Occidente, 1944). El artículo fue reeditado más tarde, finalmente, en *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952). No deja de ser significativa esta doble ‘validez’ de un mismo texto en clave ‘republicana’ y en clave ‘nacional’.

que dicha ‘adaptación’ se reducía elementalmente a una «domesticación» política de las vanguardias (Iáñez Pareja, 2008: 652-662), cabría atender también, de manera complementaria, a otras motivaciones que podríamos llamar ‘generacionales’, así como de pura evolución intraliteraria. Algo de razón tiene Eduardo Iáñez Pareja cuando subraya la reelaboración de un discurso falangista que, en un pasado muy reciente, había anatemizado contra el vanguardismo en aras de la ‘rehumanización’.

Desde el silencio a la reducción, todo valió para poder «continuar», en efecto, la tradición que la guerra había interrumpido por acción de quienes luego se proclamaron «continuadores»; pero no podía haber, era de todo punto imposible, tal «continuación». La vanguardia quedó, cuando no silenciada, reducida estéticamente al puro elemento formal en su variante «creacionista», la más propicia a una conversión en clave *escorialista*, o bien se asimiló a su variante postsimbolista afín a una «poesía pura» esencializada; el surrealismo, por fin, el *ismo* más anatemizado desde los sectores reaccionario-fascistas, asociado a un automatismo negador del *alma* y a una actitud materialista, cuando no «bolchevique», fue oportunamente *espiritualizado* para ser aprovechado por la poesía rehumanizadora trascendentalizada —e incluso cristianizada— que finalmente había de triunfar en *Escorial* y ser consagrada para la historia de nuestra literatura en la segunda mitad de los años cuarenta.

(...) Esta vía de *redención* es la misma que, con mayor fuerza aún, atrajo a Vicente Aleixandre junto a los jóvenes falangistas en el año crucial de 1944, cuando la vía «rehumanizadora» *escorialista* quedó sancionada por ambos «mayores» —Alonso, con *Hijos de la ira*, y Aleixandre, con *Sombra del Paraíso*—, convenientemente «convertidos» por la crítica a los presupuestos estéticos y teóricos marcados «desde arriba» para la poesía (Eduardo Iáñez Pareja, *Falangismo y propaganda cultural en el “Nuevo estado”: la revista Escorial (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 652-658).

Con todo, además de puntualizar la diversidad nada desdeñable de matices en la actitud frente a las vanguardias de esa vaga categoría de «los sectores reaccionario-fascistas»³⁵⁹ y además de recordar la transversalidad política de aquel afán ‘rehumanizador’ latante ya en la década anterior,³⁶⁰ conviene asumir en nuestro análisis, al mismo tiempo, perspectivas eminentemente intraliterarias; no menospreciar, en suma, otras motivaciones puramente ‘generacionales’ en esta supuesta ‘reconversión’ del Veintisiete desde las páginas de *Escorial*. En el fondo, para los propios implicados se trataba de defender y demostrar que, tras la guerra,

³⁵⁹ Equiparar los juicios vertidos en esa década a propósito de las vanguardias y ámbito cultural de preguerra por Agustín de Foxá o José María Pemán con los de Luis Felipe Vivanco o José García Nieto —por citar cuatro ejemplos significativos— no resultaría del todo exacto.

³⁶⁰ Se hace necesario remarcar de nuevo, ante análisis como los de Iáñez, la transversalidad política de la ‘rehumanización’ —recordemos su demanda en revistas coetáneas del exilio como *Romance*— así como de las propias vanguardias —no es conveniente ni reducir el futurismo a su relación con fascismo ni el surrealismo con el comunismo, por poner dos ejemplos elocuentes—.

la promoción vinculada al Veintisiete mantenía toda su ‘vigencia’. Una vigencia, en primer lugar, entendida por sí misma; pero vigentes, además, como indiscutibles maestros y eslabón de conexión con el Noventayocho imprescindible para los poetas del Treintayséis y, particularmente, para poéticas como las de Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y Leopoldo Panero, artífices destacados de *Escorial* –la misma actitud, según hemos visto, tomarán desde 1943 los miembros de la ‘Juventud Creadora’–. El texto más elocuente, en este sentido, es la lectura que realiza el propio Dámaso Alonso sobre la «Alondra de Gerardo Diego» (nº 30, abril de 1943, pp. 119-141). En él no se procura ‘adaptar’ ramplonamente la trayectoria poética de Diego –incluida la creacionista– al discurso o a la conveniencia de la dictadura –ponerle el uniforme falangista, podríamos decir–, como algunos críticos han interpretado (Navas Ocaña, 1995).³⁶¹ La dirección de la interpretación realizada por Alonso, en este sentido, bien podría haber justificado una hipotética publicación en plataformas de significación comunista –en una revista del exilio como *Romance*; o en la colección del neorrealismo comunista portugués *Novo Cancioneiro*, por acudir a otro ámbito lingüístico–. Lo que Alonso pretendía –se entiende que en connivencia con Diego– era demostrar que quienes fueron los mejores cultivadores de la vanguardia también podían serlo bajo el nuevo signo de la ‘rehumanización’. Libros como *Hijos de la ira* (Madrid, Revista de Occidente, 1944), *Sombra del paraíso* (Madrid, Adán, 1944) o el comentado *Alondra de verdad* (Madrid, Escorial, 1941) venían a confirmarlo. En un trabajo fechado en noviembre de 1941, el propio Dámaso ofrecía así este análisis ‘actualizado’ de la poesía dieguina, publicado casi dos años después en las páginas de *Escorial*. Alonso pretende, en suma, revelar a Diego como perfecto ejemplo del valor de las promociones vanguardistas también como ‘eslabón’ de nuestro devenir literario, entre la actualidad y la tradición precedente. Una tradición comprendida tanto por los clásicos del Siglo de Oro como por los miembros del Noventayocho. Alonso, para lograr dicha continuidad, acude, como hiciera con García Lorca, al ‘tema de España’, en una operación ciertamente a tono con el discurso falangista de

³⁶¹ «¿Cuáles son los objetivos que subyacen en las tesis de Dámaso Alonso?: 1º) Eliminar cualquier tipo de recelo hacia las corrientes innovadoras en las que había participado Gerardo Diego y la generación a la que éste pertenecía. 2º) Demostrar que los experimentos vanguardistas eran inofensivos para el desarrollo tradicional del arte. Lo que en último término importa es que la corriente del arte clásico sale siempre reforzada de esas aventuras. 3º) Para que se desvanezcan todas las dudas, sitúa la pervivencia de algunos rasgos vanguardistas justamente en los autores que en aquel momento representaban la literatura más ortodoxa desde el punto de vista clásico: Dionisio Ridruejo y Luis Rosales. 4º) En cuanto al verso libre, forma característica de la vanguardia, su presencia en la literatura más reciente es muy pequeña: sólo *Tiempo de Dolor* de Vivanco y la obra de Vicente Aleixandre. (...) 5º) Las vanguardias pertenecen al pasado: la poesía más reciente de Gerardo Diego, *Alondra de verdad*, así lo demuestra. (...) 6º) Por último, creemos que Dámaso Alonso quiere justificar su petición final de un cambio de rumbo en la poesía del momento» (Navas Ocaña, 1995: 89-91).

Escorial y de publicaciones del ‘Movimiento’ como *El Español*; pero también de acuerdo con la praxis estilística de un crítico bien informado.

No hay un gran creador español que pueda ser infiel a la ley de nuestra raza: necesidad perenne de autoexpresión nacional, infatigable prurito de reconcentrada expresión de lo hispánico. En zonas más superficiales de arte la hemos visto ya cumplirse brillantemente con la poesía taurina de Gerardo Diego. No podía faltar en él una raigambre más honda de ese sentimiento: dolorosa ligazón, casi animal o nautal, a la tierra y los modos de España. Es el terrible torcedor, más que dulce, amargo, que presta eterno sentido y abre cálida resonancia al verso, tantas veces claudicante en la forma, del grande y querido D. Miguel de Unamuno. Gerardo Diego había sentido ya esa profunda llamada, y hace muchos años le dió respuesta en su libro de *Soria*, y con más concentración en poemas como ese “Ciprés de Silos”, que hoy se saben de memoria miles de españoles, por todos los ámbitos del mundo, condensado poema en el que con acierto supremo supo juntar una hiriente intelección del modo severo de Castilla y del ascensional impulso místico, última razón de nuestro vivir como hijos de España (Dámaso Alonso, «Alondra de Gerardo Diego», en *Escorial*, n° 30, abril de 1943, pp. 136-137).

En lo que al propio ‘intermedio’ vanguardista se refiere, el sentido de ‘utilidad’ y ‘necesidad’ de este estadio de nuestras letras —pocos poetas se implicaron tanto en los movimientos ultraísta y creacionista como Diego— era, para Alonso, su mejor defensa. El autor de *Poemas puros* no hace con ello sino reivindicar el valor de las vanguardias por sí mismas, pero también —sobre todo— como eslabón sin el cual la cadena de nuestro devenir literario estaría rota. Ha habido críticos —ya lo hemos señalado— que han visto en ello una ‘justificación’, cuando no una ‘disculpa’. Por nuestra parte, creemos que la reivindicación es patente y predominante. No solo, sino que estaba calando —ya hemos visto algún testimonio— en las promociones más jóvenes, ya fuera en su vertiente ‘escorialista’ o en el ámbito de la ‘Juventud Creadora’. En definitiva, Alonso defiende que las vanguardias albergaban valor por sí mismas pero, ante todo, por su patente influencia posterior en aquella actualidad de los Cuarenta. La clave de ‘continuidad’, intrínseca a toda tradición literaria, debía por lo tanto comprender, inevitablemente, la inmediatez vanguardista de la preguerra.

En España: *Ultra*. No se le hace justicia a este movimiento. Apenas produjo nada durable. Pero sin él, difícilmente se puede explicar la poesía posterior. Una parte del público rechazará siempre lo literariamente heterodoxo o innovador, sin comprender que, sin esas sacudidas, la vida de las letras se enmohece, que aun para la renovación de la literatura, dentro de los cauces tradicionales, son necesarias, de vez en cuando, esas arriscadas aventuras. (...) Desde que existe literatura, desde que hay poesía no se ha hecho sino tejer y destejer, fluir y refluir, entre canon y evasión, conformidad y rebeldía,

tradicionalidad y frenético prurito de búsqueda. A los que se escandalizaban hace veinte años, ya se les habrán quietado los temores. Tras tantos vendavales, una nueva generación poética escribe hoy con una clásica tersura, con una impecable suavidad de mano. En las formas abiertas y libres apenas si se puede señalar más que ese magnífico intento que es el *Tiempo de dolor*, de Luis F. Vivanco, y, luego, siempre apartado, señero —honda vena nunca domada— el gran poeta Vicente Aleixandre. Pero, a través de muchos filtros, y aun a veces por capilaridad, materia de aquellos atrevimientos, que ya podemos llamar antaño, ha pasado hasta la técnica de los más perfectos, la de un Dionisio Ridruejo o la de un Luis Rosales. Sí, también por las rebeldías se llega a lo clásico (Dámaso Alonso, «Alondra de Gerardo Diego», en *Escorial*, n° 30, abril de 1943, p. 122).

En el fondo, por mucha trascendencia política que se le quiera dar a estas líneas, de lo que Alonso está hablando es de la esencia del Veintisiete: el equilibrio siempre brillante entre ‘tradición’ y ‘vanguardia’ —«entre canon y evasión, conformidad y rebeldía, tradicionalidad y frenético prurito de búsqueda»—. Un equilibrio que siempre estuvo en ellos, desde los años Veinte, y que en estas líneas de 1943 no hace sino ratificarse. Garcilaso, como Góngora, siempre estuvo —lo hemos comprobado— en nuestros mejores poetas de vanguardia.³⁶²

Ahora bien: el análisis de Dámaso Alonso ofrecido sobre *Alondra de verdad* —en el que desde el método estilístico se detiene por varias páginas— es finalmente una defensa del valor de la poesía de Diego, y por ende de todos los poetas de ‘su’ generación —incluido, claro está, el propio Alonso—, por sí misma. Toda una reivindicación de su ‘vigencia’ generacional. Vigencia que incluye los hallazgos de una juventud y unas vanguardias ya pasadas, pero indefectiblemente presentes como pasos de una misma trayectoria. Bajo un discurso de ‘Unidad’ —a tono con el argumentario de partida de *Escorial*—, Alonso realiza al cabo toda una defensa de la dualidad: de la tradición y la vanguardia, de las ‘Bodega y Azotea’ dieguinas.

Gerardo Diego, voz de una apasionada vibración central y única, de tonos y modos variados, extravagante y tradicional, se encuentra a sí mismo, con pleno derecho, con exacta precisión, cuando sus extraordinarias dotes, su ternura bien enraizada, su hiriente intuición, su técnica tan ágil como arriscada, para la que ya no hay obstáculos, le sirven para expresar, para condensar o adelantar, depurándolas, emociones o ideas que duermen ya,

³⁶² «Hoy podemos ver la oscura intención y el sentido de aquel entusiasmo justiciero de 1927: es aquel un movimiento integrador de los valores literarios del Siglo de Oro. Algunos de estos valores —Garcilaso— han pasado casi sin merma por los altibajos de los tiempos. Pero otros —Lope, Calderón, Góngora— habían sido negados por la fría y orgullosa razón del siglo XVIII. La reacción romántico-realista del siglo XIX reinstaura a Calderón y a Lope. Quedaba Góngora. El reincorporarle al sistema de valores hispánicos es la labor del primer tercio del siglo XX» (Dámaso Alonso, «Alondra de Gerardo Diego», en *Escorial*, n° 30, abril de 1943, p. 124).

turbias, o que pueden nacer nítidas en el multitudinario corazón del hombre. He aquí la doble función del poeta, del vate: cerner, acendrar en nuestros corazones el oscuro poso del pasado; o sugerirnos el futuro legado que hemos de transmitir a los vendrán, orientar, fúlgidamente nuestra sensibilidad hacia el porvenir (...).

Mas para que la poesía se produzca es también necesario que se dé un doble juego de reacciones entre un foco y un receptor: poeta y público. Que al “bardo” se le escuche. Por eso es poeta Gerardo Diego: esta alondra de verdad ha de cantar jubilosamente en el cenit de muchas almas. Y que me crea mi Gerardo: bien está, necesaria fué la poesía-límite de Góngora; bien están, necesarios han sido los atrevimientos modernos en busca de una poesía absoluta. De estos generosos intentos mucho se filtra al grande, al eterno caudal. Pero mover bellamente, ennoblecer o despertar lo más puro del corazón de miles y miles de seres, ésa sí que es *Alondra de Verdad*, poesía real y a la par poesía absoluta (Dámaso Alonso, «Alondra de Gerardo Diego», en *Escorial*, nº 30, abril de 1943, pp. 140-141).

El acercamiento de Alonso a la obra de Gerardo Diego se había anticipado, con distintos matices, en José María de Cossío (nº 14, diciembre de 1941). En su lectura, si bien Cossío insiste en la ‘tradicionalidad’ dieguina —siempre en sentido literario—, tampoco pasa de puntillas, ni condena, como incomprensiblemente se ha dicho,³⁶³ por el creacionismo del santanderino. Cossío no desdice, en suma, la polivalencia de su trayectoria.

Con poca diferencia de días han aparecido dos libros de poesía de Gerardo Diego: *Primera antología de sus versos* y *Alondra de verdad*. Nos ofrece el primero la más cumplida noticia del itinerario poético de Diego. Es el segundo la estación, por ahora penúltima, de su jornada (...).

La antología recién publicada invita a un estudio de conjunto de la obra del poeta, que en ella se nos da representado copiosamente y sin ocultar faceta alguna. *Alondra de verdad* se nos ofrece para gozar la poesía de Diego en plena

³⁶³ «Del texto de Cossío nos interesa, sobre todo, su desacuerdo con la estética creacionista, desacuerdo que tiene como base un rechazo generalizado de toda poesía que no se ajuste a la realidad y que no atienda al significado tradicional del léxico. (...) Cossío había afirmado la tradicionalidad de la poesía de Gerardo Diego, dejando a un lado la obra creacionista, vista como un paréntesis en la trayectoria general del poeta» (Navas Ocaña, 1995: 86). «[En Cossío], los mecanismos para la reintegración son más groseramente nacionalistas y tradicionalistas: se alega en primer lugar su condición de montañés para recordar su consustancial fidelidad “españolista”, “fidelidad a normas avaladas por la tradición”; y se construye a partir de ella una explicación según la cual incluso en sus composiciones creacionistas —y como demuestra su preferencia por el verso clásico— Diego siempre ha primado una idea moral, superior y trascendente de la *belleza*, “belleza moral que es al fin y al cabo una jerarquía”. La estructura misma del artículo se traza como un camino vital en el cual el “pecado” del creacionismo —de difícil “redención”, y que Cossío llega a calificar de “hormiguillo del juego”, sin olvidar su “exigencia metódica”— quedase enjugado por la esencia musical de su poesía y su servicio a una “verdad” moral; como si Diego, en resumen, hubiese sido un tradicionalista a su pesar que nunca hubiera podido traicionar» (Iáñez Pareja, 2008: 654-655).

sazón de maestría. Y vaya por anticipado la declaración de que en Gerardo Diego importa menos que en otros poetas la precisión cronológica como exigencia metódica para su comprensión, pues si ha aumentado su destreza el oficio y ha serenado a su poesía la madurez, el primero se le rindió dócilmente desde sus primeros tanteos, y la segunda se aposentó precozmente entre sus entusiasmos juveniles, y como reverso, las reacciones jocundas y el hormiguillo del juego no le han abandonado en la hora de la grave maestría.

(...) De otro libro de inminente aparición, *Biografía incompleta*, ha publicado muestras Diego en diversas épocas y revistas, y en esta su primera antología, y en ellas parece volver a las maneras primitivas de esta tendencia con una pasión y un temblor más graves y profundos. Pero lo más significativo es la continuidad de su vocación para un tipo de poesía singular [creacionista] que hace compatible con el ejercicio de las maneras más tradicionales.

Era indispensable la referencia a esta actividad que, júzguese como se quiera, ha sido decisiva en la poesía de Diego y beneficiosísima para sus auténticas virtudes poéticas. En el prólogo de su *Antología*, y antes en otros lugares, ha proclamado el poeta la sinceridad de sus intenciones al simultanear esa doble actividad de su poesía (...). En algún lugar ha dicho que simultanea ambas intenciones como pueden simultanearse la prosa y el verso. Ambas partes de su obra aparecerían así escindidas y podrían invitar a estudiarlas con absoluta independencia, pero hay entre ellas tal relación que sin la una sería difícil explicarse porción de aspectos de la otra, y así, si toda su obra no puede aspirar a la unidad evidente para cualquier lector, es innegable que internamente tal cantidad de lazos las unen que casi llegan a constituir un uno (José María de Cossío, «La poesía de Gerardo Diego», en *Escorial*, n° 14, diciembre de 1941, pp. 440-445).³⁶⁴

En conclusión, para Cossío un poemario de plena vigencia poética como *Alondra de verdad* no podía explicarse sin la impronta creacionista no ya pasada, sino a su manera aún presente en Diego. Por extensión, añadimos nosotros, la poesía de los años Cuarenta no pudo ni puede entenderse sin la labor de las décadas que le precedieron. De ello trata, a la postre, el estudio publicado por Cossío en la decimocuarta entrega de *Escorial*.

Porque ahora, con *Alondra de verdad* bajo los ojos, ante el libro formalmente más riguroso y poéticamente más personal y expresivo de Diego, es preciso proclamar que sin el creacionismo, sin el esfuerzo para la pura creación que ha solicitado constantemente al poeta, sin la cinegética verbal, sin la gimnasia metafórica, sin la angustia poética que tal empresa exige, la poesía de Gerardo Diego no hubiera sido como es. No hubiera sido tan excelente como es (José

³⁶⁴ Las declaraciones de Cossío son tan claras en este punto que no se entienden, si no es con cierta malicia, las conclusiones —citadas en la nota anterior— que de este mismo texto extraen Navas Ocaña (1995) y Iáñez Pareja (2008). Hacer que un texto diga lo contrario de lo que dice no es cosa menor.

María de Cossío, «La poesía de Gerardo Diego», en *Escorial*, n° 14, diciembre de 1941, p. 448).

Gerardo Diego, su considerable presencia en *Escorial*, se nos antoja así un símbolo de ‘continuidad’ pero también en testimonio de la ‘dualidad’ o, si se prefiere, de la polivalencia, que nuestro ámbito literario de posguerra tuvo. Más allá de los proyectos totalitarios de entonces y de las lecturas totalizadoras de ahora.

No en vano, así lo entendieron otros actores directamente implicados: los poetas y críticos del Treintaysésis. Así, Luis Rosales, en su reseña de *Codorniz del silencio* (n° 37-38, noviembre-diciembre de 1943), hace explícitas sus deudas al Veintisiete.

Dentro del maravilloso ámbito poético de su generación, Jorge Guillén dotó al lenguaje de su máxima precisión y de su más evidente concreción. Con Lorca alcanza la palabra, la criatura poética, su mayor altura de penetración, de fuerza y de eficacia. Y con Gerardo Diego su máxima capacidad de sugestión y su más permanente virginidad (Luis Rosales, «Codorniz del silencio», en *Escorial*, n° 37-38, noviembre-diciembre de 1943, p. 119).

En esta misma línea de ‘vigencia’ generacional, y en uno de los últimos número de la revista, el propio Gerardo Diego comenta a otro insigne compañero de promoción en «Diedro de Jorge Guillén» (n° 59, julio de 1949, pp. 981-986).³⁶⁵ Y lo hace, incluso, reavivando nada menos que el lema juanramoniano de la ‘poesía de minorías’. Nada más lejos, en suma, del alegato por una ‘propaganda para mayorías’ formulado por Giménez Caballero en *Arte y Estado*, texto que tanto influyó, entre otros precedentes, en la línea fundacional de *Escorial*, nueve años antes.³⁶⁶ Desde su condición de poeta «clásico», admiradísimo y sin embargo ya menos imitado –esto es: de influencia menos patente en las generaciones siguientes– Guillén es reivindicado en el texto de Diego por su vigencia poética, por «su ejemplo estético y moral»; y ello a pesar de ser la guilleniana una de las poéticas «más personales e intransferibles».

Poco importa que entre nosotros la influencia inmediata de Guillén en los nuevos poetas haya descendido, si se piensa en la obsesión guilleniana de hace veinte años. Mejor sin duda que así sea. Un influjo directo, una imitación al pie de la letra del estilo y de la técnica de un poeta como Guillén no conducía

³⁶⁵ Era aquel texto una feliz reseña al ensayo de Ricardo Gullón y José Manuel Blecua sobre *La Poesía de Jorge Guillén* (Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1949).

³⁶⁶ «Hoy Jorge Guillén es un clásico en vida, un clásico, aun siendo todavía –lo será siempre– un difícil, un poeta de minoría. Pero es que ¿acaso los grandes, los auténticos clásicos no son siempre poetas para los pocos? Los más grandes poetas son poetas de enorme carga mental, poetas de metafísica o teología, ardientes e inspirados, y, por todo ello, total y profundamente humanos» (*Escorial*, n° 59, julio de 1949, p. 981).

sino a un callejón sin salida. La poesía de Guillén es una de las más personales e intransferibles que puedan darse. Lo que no obsta para que su ejemplo estético y moral sea utilísimo en la formación y ambición de los nuevos artistas (Gerardo Diego, «Diedro de Jorge Guillén», en *Escorial*, n° 59, julio de 1949, p. 981).

El Veintisiete, todo su legado –sin exclusiones–, fue así reivindicado desde importantes páginas de *Escorial*. También colaboradores destacables de aquella revista como Adriano del Valle (n° 1, noviembre de 1940; n° 24, octubre de 1942; n° 25, noviembre de 1942; n° 56, 1949; n° 57, 1949), Rafael Laffón (n° 24, octubre de 1942) o Rafael Porlán (n° 9, julio de 1941; n° 13, noviembre de 1941; n° 19, mayo de 1942; n° 42, abril de 1944) aparecían, por edad y trayectoria, inevitablemente ligados a los años de la vanguardia. Sin embargo, eran otros los autores que ligados a las vanguardias de los años Veinte –además de Diego, Alonso y Aleixandre– ejercían sobre los principales poetas del núcleo rector de la revista –Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero– la influencia más patente: Federico García Lorca, Luis Cernuda, César Vallejo y Pablo Neruda. El influjo de estos cuatro referentes –con quienes les unían experiencias vitales antes de la guerra y después de la posguerra, y con quienes también tuvieron sus desencuentros– era patente en sus versos pero no así en su presencia en *Escorial*. Aquí, el condicionante político sí era evidente: Neruda, García Lorca, Vallejo y Cernuda habían sido demasiado visibles para la propaganda franquista durante los años de la guerra como para ser ‘asumidos’ por aquella ‘misión’ falangista con la que la revista había nacido. Y sin embargo, ni Cernuda ni Vallejo estuvieron ausentes de *Escorial*,³⁶⁷ aunque fuera en sus últimos números, finando ya la década. Sobre el primero escribe otro miembro indiscutible del Treintaysés como José Luis Cano en «Poesía y pereza (Una nota sobre la indolencia andaluza. Bécquer y Cernuda)» (n° 63, noviembre de 1949, pp. 687-691). Sobre el peruano trabaja José María Valverde en «César Vallejo y la palabra inocente» (n° 62, octubre de 1949, pp. 379-405). Aquella ‘inocencia’ nada inocente, remitía sin embargo al objeto de análisis del extremeño, quien mediante

³⁶⁷ Caso muy particular fue el de Federico García Lorca. No hubo sobre el granadino ningún artículo específico ni se reprodujo ninguno de sus textos y, sin embargo, en una reseña a la antología de Juan Ramón Masoliver *Las trescientas*, Luis Felipe Vivanco menciona la inclusión del autor de *Poeta en Nueva York* como la de «nuestro más genial poeta lírico contemporáneo» (*Escorial*, n° 18, abril de 1942, p. 152). Navas Ocaña ha juzgado con demasiada dureza por ello a Vivanco: «Sorprende realmente el exaltado tono con el que Vivanco hace referencia a Lorca. Si de verdad creía que era “nuestro más genial lírico contemporáneo”, habría que preguntarse por qué no escribió un texto más amplio que se ocupase de demostrar extensamente en qué consistía esa genialidad. Es más, si hemos de creer en la sinceridad de esta afirmación, lo lógico hubiera sido encumbrar a García Lorca como el máximo ejemplo a imitar por las nuevas generaciones y, sobre todo, como el prototipo de la normativa artística que Vivanco expuso [en] “El arte humano”» (Navas Ocaña, 1995: 83).

el método estilístico entonces tan en boga pretende desentrañar el peso del lenguaje infantil en el autor de *Trilce*.³⁶⁸

De un modo general llamaríamos a la poesía de César Vallejo “la palabra inocente”. Inocente, no en el sentido de prescindir del pecado original como un Jorge Guillén —sobre todo, el del primero y segundo Cántico—, o fundando rememorativamente el mito de la infancia en el poema *Criaturas en la aurora*, de Vicente Aleixandre, o en el sentido angélico y pajaril de un Keats, sino inocente en el precario y humilde sentido del niño redimido en el bautizo, pero envuelto siempre en los pañales del pecado; vuelto a sumergirse en él, y, sin embargo, inocente, esto es, incapaz de daño, libre del helado hábito egoísta de saltar por encima de los demás, atónito y cegado entre la dureza de los demás (José María Valverde, «César Vallejo y la palabra inocente», en *Escorial*, n° 62, octubre de 1949, pp. 403-404).

Por aquellas fechas, el núcleo duro de la primera etapa de *Escorial* —Ridruejo, Laín, Rosales, Panero, Vivanco— había mudado hacia otra plataforma propia, menos connotada —y por lo tanto menos escrupulosamente vigilada— que la que habían fundado en 1940, cuyo control habían ido perdiendo paulatinamente desde 1942. Dieron así forma a los *Cuadernos Hispanoamericanos*, cuyo primer número salía en enero-febrero de 1948. No en vano, en ellos había hablado ya Valverde, a la sazón, de César Vallejo.³⁶⁹ En aquel transcurrir de la década, el grupo de los ‘Láines y Ridruejos’ se había distinguido cada vez más del sector representado por los católicos opusdeístas congregados en torno al Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la revista *Arbor*. Si bien —como en otros casos— las colaboraciones y las firmas de uno y otro grupo se entrecruzan en las revistas ‘contrarias’ —bajo el vínculo ‘ecuménico’ del franquismo—, la oposición entre el bando comandado por Laín Entralgo y el liderado por Calvo Serer era cada vez más reconocible. Particularmente desde aquel 1948. Una oposición que alcanzó su cénit mediático con la célebre contraposición entre la *España como problema* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949) de Pedro Laín Entralgo y la *España, sin problema* (Madrid, Rialp, 1949) preconizada por Rafael Calvo Serer.

³⁶⁸ Al respecto, Láñez se empeña nuevamente en interpretar de manera exclusivamente política la lectura que el «joven poeta catolicista» plantea sobre «el comunista César Vallejo»: «No hay ni siquiera una referencia al contenido político de la poesía de Vallejo, porque toda ella, en su conjunto, queda diluida en el misterio de esa “palabra dicha y oída”, de ese lenguaje casi primigenio, material y sensual... y necesitado, por tanto, de una “redención”, de una conversión a lo cultural y civilizado. De ahí la “inocencia” del lenguaje —de la palabra y la poesía— de Vallejo: es un lenguaje infantil, en que la palabra, casi como en su forma primigenia, no es solo idea, sino también materia» (Láñez Pareja, 2008: 684).

³⁶⁹ José María Valverde, «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 7, enero-febrero de 1949, pp. 57-84.

En este contexto, el grupo al que pertenecían Rosales, Ridruejo, Panero, Laín o Torrente Ballester dará un nuevo paso en su paulatino divorcio con el régimen. De la ‘fase *Escorial*’ de la primera mitad de la década se pasa a la ‘fase *Cuadernos Hispanoamericanos*’, que ocuparía los años centrales del siglo. Lo hacía en buena medida ‘espoleado’, por contraste, por las tesis integristas del sector opusdeísta de la ‘familia’ católica, tesis defendidas por Rafael Calvo Serer, Raimon Panikkar, Ramón Roquer, fray José López Ortiz, Florentino Pérez Embid o Vicente Palacio Atard. Un grupo que vino a llamarse a sí mismo «Generación de 1948» y que invocaba el tradicionalismo de Ramiro de Maeztu sobre el corporativismo de José Antonio Primo de Rivera. Un grupo que, por cierto, adquiriría en 1947 para la editorial Rialp los derechos sobre la colección y el premio Adonais que fundara Juan Guerrero y José Luis Cano en 1943. Adquisición que no mermó en absoluto, cabe anotar, la calidad e independencia del sello —el primer premiado bajo Rialp fue José Hierro con *Alegría*—.

Como opción ‘aperturista’ frente al ‘grupo *Arbor*’, se nos revela hoy —siquiera por comparación— aquella nueva plataforma de *Cuadernos Hispanoamericanos* y su sello editorial vinculado al Instituto de Cultura Hispánica, institución fundada en 1946 con el fin de sustituir y dejar atrás el prurito neoimperialista de inspiración totalitaria del Consejo de la Hispanidad. El primer director de aquel nuevo Instituto de Cultura Hispánica, el futuro ministro de educación Joaquín Ruiz-Giménez, quiso así despojar a la institución que había de fomentar las relaciones diplomático-culturales con América de los viejos resabios imperiales de la primera mitad de los Cuarenta. Para ello convocó al falangismo menos sectario —Ridruejo y compañía—, al tiempo que hacía lo propio con los intelectuales católicos menos reaccionarios. Entre estos se encontraban el jesuita José María Llanos, Ángel-Antonio Lago Carballo, Rodrigo Fernández Carvajal o Juan Ignacio Tena Ybarra; los mismos que junto a otros jóvenes entonces próximos ideológicamente como Miguel Sánchez-Mazas Ferlosio y José María Valverde promoverán entre 1947 y 1949 la revista universitaria *Alférez*. Algunos de ellos, a la sazón, eran o habían sido colegiales del Colegio Mayor «Jiménez de Cisneros», cuyo primer director fue, en 1943, el propio Pedro Laín Entralgo, si bien no tardó en ser sustituido por el opusdeísta Pedro Rocamora Valls. Un colegio que ya había dado cuenta, a su vez, de otra revista fundamental para la década, aquella *Cisneros* publicada con el impulso de Laín, desde enero de 1943 y hasta 1946, que buena parte de la crítica se empeña en limitar como ‘antecedente’ de *España*, merced a la dirección de su sección «Arte y letras» por el también colegial Eugenio de Nora y las determinantes colaboraciones realizadas desde León por Victoriano Crémer y, sobre todo, Antonio González de Lama, autor de aquel «Si Garcilaso volviera» (*Cisneros*, nº 6, 1943). Y decimos «limitar» porque si bien *Cisneros* fue, efectivamente, donde De Nora, Crémer y González de Lama ‘gestaron’ la línea editorial de la ya ‘suya’ revista *España*, nacida en mayo de 1944; también

fue otras muchas cosas. Sin ir más lejos, ‘antecedente’ de otras plataformas mucho más alineadas con lo que realmente fue *Cisneros*, como la citada *Alfárez* e, incluso, los *Cuadernos Hispanoamericanos*. No en vano, un repaso por los contenidos —por todos los contenidos— y los colaboradores —todos los colaboradores— de las tres cabeceras revela interesantes concomitancias. Sin detenernos en ello, bastará anotar la deriva de los tres grandes promotores de *Cisneros*: Eugenio de Nora, alma de *Espadaña*; Rafael Benítez Claros, destacado miembro de Opus Dei; y José María Valverde, cuya proximidad al núcleo de Ridruejo, Rosales y compañía era entonces patente. Y todo ello bajo el impulso inicial de quien fuera el primer director del Colegio Mayor. Por todo ello, no fue casual la elección de Laín Entralgo como director de los *Cuadernos Hispanoamericanos*, cargo que abandonó en 1953 tras ser designado —también por el ya ministro de educación Ruiz-Giménez— Rector de la Universidad de Madrid. Le sustituirá en la dirección de los *Cuadernos*, a la sazón, Luis Rosales.

Siempre en pugna con ‘los de *Arbor*’, el grupo que en 1940 fundara *Escorial* mantuvo así su influencia política desde estamentos oficiales, y lo hizo ahondando en su actitud ‘integradora’ y en su voluntad ‘continuadora’. Dando, si se quiere, ‘un paso más’. Desde el sello Cultura Hispánica, el grupo publicará los principales poemarios de su ‘nueva etapa’, como *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero, *Continuación de la vida* de Luis Felipe Vivanco y *La casa encendida* de Luis Rosales, todos ellos en 1949. La plataforma pretendía, a su vez, cumplir aquella misión que Gonzalo Torrente Ballester formulara en la revista *Tajo* (nº 10, 03/08/1940, p. 5) al principio de la década —y al principio de este epígrafe—: establecer puntos de comunicación cultural con Hispanoamérica, en buena medida para ‘contrarrestar’ el enorme influjo del exilio republicano.³⁷⁰ Fruto de aquel afán fue la célebre «Misión poética», una gira —no siempre bien recibida— por varios países americanos entre diciembre de 1949 y marzo de 1950: Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, México y los Estados Unidos. En ella se embarcaron Agustín de Foxá, Antonio de Zubiaurre, Luis Rosales y Leopoldo Panero. Gerardo Diego y José María Valverde, previendo el desastre, se desmarcaron poco antes (Cabañas Bravo, 2011). Sin embargo, el prurito imperialista de 1940 empezaba a quedarse —muy poco a poco— atrás, matizado ahora por un sentido ecuménico más laxo de lo hispánico y lo católico —lengua y fe— recogido, por ejemplo, en el artículo para *Cuadernos Hispanoamericanos* del profesor católico argentino César Pico —a la sazón fundador del llamado ‘Grupo Convivio’— «Nuestro tiempo y la misión de las Españas» (nº 1, enero-febrero de 1948, pp. 39-61). En el ámbito poético, también en su primer número, fue el propio José María Valverde

³⁷⁰ Un buen ejemplo de ello sería «En torno a una visión de España desde el exilio» de Álvarez Miranda (nº 4, julio-agosto de 1948, pp. 89-95), en el que se rebate un artículo sobre la significación política del Noventa y ocho de Ramón Iglesia publicado poco antes en *Cuadernos Americanos*.

quien marcaría la pauta de la naciente publicación. No en vano, tal artículo se encabezaba con una nota aclaratoria bien explícita:

Se intenta en este trabajo un estudio de nuestro momento histórico cultural, desde el punto de vista del horizonte y recursos que proporciona a quien ahora nazca a él, iniciando su actividad —en especial, concretamente, en la poesía—. Este análisis nos hará ver —al menos, tal es la tesis del artículo— la necesidad histórica de una confluencia y fusión, en un plazo más o menos dilatado, de la poesía española con la hispanoamericana, hecho que, por supuesto, también habrá de alcanzar a los otros campos de la cultura (José María Valverde, «Horizonte hispánico de la poesía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, enero-febrero de 1948, p. 129).

El signo de ‘continuidad’ con el pasado es patente desde sus primeras líneas. Así, según Valverde, solo serían válidas para «los recién llegados» las obras ya consumadas del Noventayocoho, el Veintisiete y el Treintayséis. Nada, pues, de ‘ruptura’; nada queda, por lo tanto, de la supuesta renovación preconizada en sus inicios por la ‘Juventud Creadora’.

El primer dato a tomar en el estudio de una situación histórica es la relación con las generaciones inmediatas anteriores, puesto que de ellas es heredera. En este caso, encontramos, para empezar, un gran hecho anterior: la generación del 98, grupo de hombres cimeros, que dejaron establecidas unas coordenadas [sic] espirituales respecto de las cuales nos situamos, queramos o no. Luego de ellos, en la poesía, vino la generación que pudo ser llamada «del centenario de Góngora», de cuyos representantes, si unos han muerto hace ya tiempo, otros —Aleixandre, Cernuda— es en estos últimos años cuando están dando lo más maduro de su obra. Después de nuestra guerra, hemos asistido al florecimiento de otro grupo, reunido inicialmente en torno a la revista *Escorial* (...). Hay que advertir que los poetas de esta promoción tienen ahora de treinta y cinco a cuarenta años; posteriormente a ellos, no se encuentra ningún grupo consistente y suficientemente importante, ni tampoco nombres aislados que puedan resultar de talla magistral a los ojos de los recién llegados (José María Valverde, «Horizonte hispánico de la poesía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, enero-febrero de 1948, pp. 129-130).

Poco después, Valverde insiste en este esquema generacional para subrayar que, si bien los de *Escorial* se contraponen en algunos aspectos a sus maestros del Veintisiete para reengancharse al Noventayocoho, son también sus miembros los responsables de que la poesía pudiera «seguir su florecimiento en tierra española» tras la guerra. Comenzaba así a dibujarse el valor de ‘enlace’ entre pasado y presente de una ‘Generación del 36’ ligada a los ‘escorialistas’ aún por configurar definitivamente.

En cuanto a las otras generaciones poéticas, para hablar de ellas antes de que sea tarde, la primera, o *del centenario de Góngora*, nos ha dejado una prodigiosa explotación de *lo puro*, por ejemplo, de la poesía pura –Guillén– o de la gracia pura –Federico–, pero no algo que pueda adquirir para nosotros los herederos rango de un orden espiritual (...). Por el contrario, la segunda promoción poética, la que hizo figurar sus nombres en *Escorial*, si es que ya se puede hablar hoy de su significación, ha venido a representar algo en cierto modo opuesto a su inmediata antecesora, volviendo, por una parte, a hacer pie en el caudal del 98, y por otra, abriendo el único camino fecundo, con una íntima y total religiosidad a partir de la cual puede asentarse el esfuerzo espiritual y poético de cuantos después vengan. Si la poesía puede seguir su florecimiento en tierra española, juntamente con las otras actividades literarias, les será debido a estos hombres (José María Valverde, «Horizonte hispánico de la poesía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, enero-febrero de 1948, p. 132).

Gravita también en el texto la necesidad de ‘enlace’ con las ‘otras’ Españas – en las que cabría el exilio– y, más allá, trascender de «lo nacional, lo *oriundo*» a «*lo humano*» –aquí de nuevo bajo la fórmula ecuménica del cristianismo–.

Pero lo nacional, lo *oriundo*, tiene que ser sólo base de recursos íntimos y punto de partida, nunca parcelación del horizonte. Hemos llegado a un instante en que nos damos cuenta mejor que nunca de que lo único verdaderamente sustancial no es *lo español*, ni *lo occidental*, sino *lo humano*, el hombre nada más, con su jerarquía y destinos sobrenaturales, rescatados por Jesucristo. Las otras cosas, nación, raza, continente, etc., tienen su realidad y justificación relativas en cuanto que son etapas o elementos de esta realidad última, y están a su servicio, y no contra ella. (...)

En este punto hemos de volver sobre nuestra comunidad de destino con todos los países hispanoamericanos. Nos distingue parcialmente el pasado – sobre todo, en los grados de asimilación de la común herencia–, nos separa algo el presente, la circunstancia geográfica y de vecindades, pero nos une el futuro, la obligación histórica de servir en la tierra a la revelación divina, de que hoy nuestros pueblos han venido a ser abanderados y principales defensores prácticos. Lentamente se irán fundiendo nuestras culturas. Tal vez siglos sean menester para que sólo quede una diferenciación *regional*, pero cabalmente es en la poesía donde este proceso ha comenzado antes. Los tres poetas americanos que además del propio valor tienen en mayor grado el de haber abierto caminos nuevos, horizontes inéditos, es decir, Rubén Darío, Pablo Neruda y César Vallejo, han sido de hecho tan españoles como americanos; en España han vivido, han editado sus obras y han ejercido influencia inagotable. (...)

Porque para que haya entre nosotros un amplio y abundante florecimiento de valores nuevos, es preciso que se llegue a una identidad de espíritu y aun

de situación histórica entre los miembros hispánicos de ambas orillas (José María Valverde, «Horizonte hispánico de la poesía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, enero-febrero de 1948, pp. 132-133).

En cierto sentido, el calado de estas palabras de Valverde es profundo y, si se quiere, paradójico. Por aquellas alturas de 1948, el signo unívoco, de «comunidad de destino» y «obligación histórica» bajo el enfoque católico –no nacionalista– es evidente. Sin embargo, el hecho de que se invoque el recuerdo y la obra de dos poetas señeramente comunistas como Pablo Neruda y César Vallejo³⁷¹ –tan influyentes, precisamente, en el ámbito literario español de la preguerra– diluye la aparente cerrazón del discurso y abre soterradamente la puerta a ‘otras’ propuestas éticas y estéticas, muchas de las cuales se habían visto abocadas, desde 1939, al exilio. Por ello, no faltaron trabajos sobre poetas exiliados como la elogiosa acogida a la prosa poética cernudiana en «Ocnos, o la nostalgia contemplativa» (n° 10, julio-agosto de 1949, pp. 183-187) de Leopoldo Panero; ni evocaciones como la de Federico García Lorca por Gregorio Prieto en «Historia de un libro» (n° 10, julio-agosto de 1949, pp. 19-21). En ese mismo número, Luis Rosales publica «Siete poemas y dos dibujos inéditos» del propio García Lorca (n° 10, julio-agosto de 1949, pp. 9-18).³⁷² Sin embargo, es de nuevo José María Valverde –también en aquel decisivo número del verano de 1949– el más elocuente al respecto en «Exules filli Hispaniae» (n° 10, julio-agosto de 1949, pp. 203-208), donde se reivindica a dos poetas exiliados como Emilio Prados y Juan José Domenchina.

La prueba de la expatriación, irresponsablemente acaecida a veces por los fenómenos casi geológicos de la política, muestra mejor que ninguna otra cosa las entrañas de una poesía y del temple humano que la sustenta. Poetas hay que entonces se entregan a la supremacía del apasionamiento, subordinando la misión lírica a la afiliación partidista, o cegándose en la ira imborrable contra quienes hayan sido instrumento del azar histórico contra ellos. Por el contrario, a otros poetas de más legítima y pura condición, tal prueba les acendra y entraña sus versos en la propia naturaleza lírica, que eleva su dolor, en asunción ennoblecadora, hasta el punto de serena visión, genérica y perenne, de la auténtica poesía. Numerosas son, sin duda, las obras brotadas de esta mejor actitud, pero hoy vamos a hablar aquí sólo de dos, por habernos llegado por su propio pie; a saber: la menos reciente *Jardín cerrado* («Cuadernos Americanos», México, 1946), de Emilio Prados, y la más reciente *Exul Umbra* (Editorial Stylo, México, 1948), de Juan José

³⁷¹ La reivindicación de César Vallejo en *Cuadernos Hispanoamericanos* es, en este sentido, clave. Así en el poema «César Vallejo» de Leopoldo Panero (n° 2, marzo-abril de 1948, pp. 299-300) y en el artículo del mismo José María Valverde «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo» (n° 7, enero-febrero de 1949, pp. 57-84).

³⁷² Los poemas lorquianos publicados fueron «Símbolo», «Noche» –compuesto de «Rasgos» y «Preludio»–, «Cometa», «Rayos», «Tierra» y «La oración de las rosas».

Domenchina (José María Valverde, «Exules filli Hispaniae», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 10, julio-agosto de 1949, p. 204).

Efectivamente, aquel afán de «confluencia y fusión» era ya el principal empeño del ‘grupo Rosales’, al cual no pertenecía y sin embargo se situaba muy próximo el algo más joven José María Valverde. Testimonio de aquella lectura de época fue la conferencia-artículo de Laín Entralgo, dirigida precisamente al público hispanoamericano, «El espíritu de la poesía española contemporánea» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 5, septiembre-diciembre de 1948, pp. 51-86). Allí propone Laín, precisamente, a tres poetas –junto a Rosales– como los más paradigmáticos del momento: Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo y José María Valverde. En la estela del artículo de Valverde, Laín acude al sentido de ‘lo humano’ como gran elemento aglutinador y ahonda en el esquema generacional del extremeño para señalar algo sobre lo que se insistirá: que la deriva ‘rehumanizadora’ fue previa al estallido de la Guerra Civil y que fue obra, entre otros, de aquellos entonces jovencísimos poetas.

La actual poesía española es (...) una *poesía del hombre entero*. No siempre ha sido así. Recordemos, a título de ejemplo más próximo, el contendio de la poesía española entre 1926 y 1928. Su calida estética y su perfección formal eran altísimas; pero –hoy lo advertimos todos con plena claridad– era humanamente incompleta: faltaba en ella no pocas provincias del corazón (o se disfrazaban de «pureza», igual da); faltaba, sobre todo, el problema de la relación del hombre con Dios. (...)

¿Cuándo aconteció el viraje hacia la preocupación poética por los problemas del hombre entero? Dámaso Alonso cree que poco después de 1930 inició el grupo del Centenario de Góngora su descubrimiento de la poesía. Leopoldo Panero ha discutido acerca de tal aserto. No entro en la lid. Pero si tuviese que elegir el momento en que ya es plenaria la conquista del hombre entero por la poesía española, señalaría la publicación del espléndido poema de Luis Rosales titulado *Misericordia*: año 1935, páginas finales del libro *Abril*. Desde entonces, todos los motivos de una existencia íntegramente humana –la religiosidad, el amor, las formas de la convivencia entre los hombres, la pasión, la contemplación del mundo, la intelección de la vida y las cosas, la muerte, las gracias del vivir cotidiano, el contenido de la intimidad– reaparecen en la obra de los poetas españoles (Pedro Laín Entralgo, «El espíritu de la poesía española contemporánea», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 5, septiembre-diciembre de 1948, p. 85).

Por todo ello, por aquel afán de «confluencia y fusión», el grupo de Ridruejo y compañía acomete entre 1948 y 1953 un proceso de ‘reformulación generacional’ que dará –como ya hemos analizado en páginas precedentes– la configuración más influyente de la llamada «Generación de 1936». Dicha reformulación pasaba precisamente, no por casualidad, por presentar a sus integrantes como eslabón y

enlace entre el ‘antes’ y el ‘después’ de dicha fecha. Por ende, como puente entre quienes marcharon al exilio y quienes permanecieron en España. El proceso se completó en 1953, como ya sabemos, en las páginas de *Revista*, plataforma que, esta sí ajena a organismos gubernamentales, dirigía en Barcelona un Dionisio Ridruejo en plena reconversión ideológica. Fue Ricardo Gullón, en «La generación española de 1936» (*Revista*, nº 52, 09/04/1953, p. 11) quien sancionó definitivamente la condición de enlace entre los años Treinta y los Cuarenta de una «generación» construida en base a Luis Rosales y Miguel Hernández a partes iguales, nacida pues antes de la guerra y ‘escindida’ por esta. El mismo Ridruejo, a su vez, había subrayado dos semanas antes el talante transversal de la propuesta.

[Aquí es] donde radica toda la actitud de la generación a la que me estoy refiriendo: en el drama mismo de nuestra historia contemporánea, que es la de la partición constante de España, cuyo último episodio fue nuestra propia guerra, o por decirlo más exactamente sus inmediatos antecedentes. Porque uno de los modos de expresión de esta generación consiste en haber vivido la guerra y poner en sus consecuencias una “voluntad” de último episodio, de liquidación del problema, de ocasión integradora. En haber vivido la guerra de un modo desgarrado, con la conciencia del desgarrón, del secuestro de una parte de España oculta en la turbulencia de “la otra parte”. (...) la generación de la guerra o del 36 pretendería ser, así, la generación de la España integrada y completa. (...) La voluntad integradora, la aceptación de toda herencia, impone a esta generación tan enorme ambición proyectiva como decidida abnegación —la palabra “puente” suena no pocas veces en la prosa de José Antonio— y su empeño deberá ser el de fraguar verdaderamente, y renunciando a no pocas satisfacciones creadoras, la síntesis de lo heredado, para darla a su vez en herencia (Dionisio Ridruejo, «Conciencia integradora de una generación», en *Revista*, 26 de marzo de 1953, p. 1).

Ciertamente, mucho había cambiado a lo largo de una década, en aquel grupo que fundara *Escorial*, el enfoque de una pretensión que sin embargo permanecía inalterable desde 1940: integrar en el presente el ‘pasado’ que, como jóvenes de la Segunda República, también habían protagonizado. Por ello, cabe señalar el enorme paso que va del Antonio Machado «rescatado» de sí mismo por Ridruejo en el primer número de *Escorial*, en noviembre de 1940, y el Antonio Machado homenajeado a los diez años de su muerte en *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 11-12, septiembre-diciembre de 1949). El especial contó, a la sazón, con inéditos de Antonio Machado —«Los Complementarios», «Papeles póstumos», «Obra varia»—; así como con artículos y análisis sobre el sevillano de Laín Entralgo, Julián Marías, Eugenio d’Ors, Dámaso Alonso, José Luis L. Aranguren, José María Valverde, Gerardo Diego, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Ricardo Gullón, Eugenio de Nora y José Luis Cano, entre otros. No faltaron, a su vez, poemas en homenaje al poeta desaparecido, algunos escritos para la ocasión como los de Manuel del Cabral y José Hierro; otros

recopilados por la revista, como los de Rubén Darío, Pierre Emmanuel, Juan Ramón Jiménez, Pedro Luis de Gálvez, Gumersind Gomila —escrito en catalán— y otros tantos, entre los que se encontraba nada menos que José Bergamín.

En todo caso, la larga pero firme línea de continuidad que va desde el primer «Manifiesto editorial» de *Escorial* en 1940 a la total deserción —José María Valverde— u oposición —Dionisio Ridruejo— de algunos de sus miembros, ya en la década de los Sesenta,³⁷³ ha llevado a importantes especialistas a defender una construcción crítica por la cual se ha llegado a hablar de ellos como representantes de un «falangismo liberal». Derivada de esta lectura, en el ámbito de la poesía se ha atribuido a *Escorial* la exclusividad de lo que en realidad era —como venimos y seguiremos comprobando— un rasgo transversal: la reivindicación —matizada o no— del panorama literario anterior. Poco después, otras voces críticas han contrapesado o negado esta idea de un «falangismo liberal», en ocasiones obviando y empobreciendo el amplio abanico de matices y disensiones internas entre falangistas, tradicionalistas y católicos que solo el amparo común del gobierno franquista permitía unificar.

La primera lectura crítica que, como tal, se nos revela a propósito de *Escorial* se publica en el año 1965, de la mano Monique Dupuich y José María Sánchez Diana. Indudablemente, su «Historia de una Revista. Consideraciones sobre *Escorial*» (*Boletín de la Institución Fernán González*, n.º XVI, 1965, pp. 714-741) pudo verse influida por los sucesos estudiantiles de aquel año —con el cese y abandono de sus cátedras de Tovar, Valverde y López Aranguren, entre otros—, pero supuso, ante todo, una defensa del que fuera ‘grupo *Escorial*’ frente a los ataques vertidos por Vicente Marrero en *La guerra española y el trust de cerebros* (Madrid, Punta Europa, 1962), el cual había prodigado sus invectivas contra el espíritu de ‘reconciliación’ supuestamente propugnado por *Escorial*, reavivando así la nunca apagada rivalidad con los de *Arbor*.³⁷⁴ Así, lo que en Marrero es motivo de desdoro y ‘traición’, es para

³⁷³ Dos hitos, siquiera en nota, conviene marcar en dicha evolución. En primer lugar, las protestas estudiantiles de 1956 que llevaron a la destitución de Joaquín Ruiz-Giménez como ministro de educación y de Pedro Laín Entralgo como rector de la Universidad de Madrid, y que se saldaron con la detención por la policía de Dionisio Ridruejo o Miguel Sánchez-Mazas, entre otros líderes estudiantiles como Enrique Múgica, Ramón Tamames y José María Ruiz Gallardón. En segundo lugar, 1965, con un nuevo y definitivo rebrote de las protestas estudiantiles, apoyadas públicamente por Agustín García Calvo, Enrique Tierno Galván, José Luis L. Aranguren y Santiago Montero Díaz, apartados en consecuencia de sus cátedras universitarias. José María Valverde y Antonio Tovar, en protesta, renunciaron a su vez a sus propias cátedras.

³⁷⁴ «Su invitación a la unificación de todos los españoles intelectuales valiosos a colaborar en ella, pese a “la rabiosa sed de nuestra Falange”, fue generosa, y la más apropiada, una vez terminada nuestra guerra, en aquellos momentos duros por los que todavía atravesaba España. (...) Pero el problema se nos empieza a plantear cuando juzgamos el modo como se concibió y realizó esa síntesis, integración y, en buena medida también, conciliación, sin olvidar que el grupo que lo propugnaba en *Escorial*, además de ser un grupo de hombres jóvenes, semiformados, con un pensamiento aún en ebullición, bajo la cercanía todavía fresca de un magisterio de clara ascendencia y de signo más bien

Dupuich y Sánchez Diana motivo de encomio. Introducen en el debate, al cabo, un adjetivo sumamente escurridizo, caracterizando a la revista por su generoso «liberalismo».

Escorial ofrecía la oportunidad de agrupar a todas las inteligencias tanto investigadores, eruditos como actualistas del Arte o de la Literatura de creación. Es decir, era un ofrecimiento a los hombres de todos los matices ideológicos, siempre que no hubiesen manchado sus manos con delitos comunes. Encerraba un secreto fervor hacia las mentes privilegiadas del exilio o de conducta democrática que conservaron su neutralidad durante la Guerra, todo ello contenido en fórmulas que pudiéramos llamar criptográficas que sólo los muy versados en la cultura contemporánea española podían adivinar. (...) Es decir, *Escorial* era un arma para la reconstrucción nacional y deseaba la colaboración de las inteligencias, cada una en su plano. Este modo de alargar las manos, buscando aproximaciones, estaba dentro del estilo de Antonio Marichalar y de Luis Rosales que representaban la generación anterior a la guerra y sostenían la continuidad con las publicaciones de 1936. (...)

Ridruejo presentó un programa de proyectos y expresó el estado de la cuestión intelectual española con palabras un tanto ligeras y nada comprometedoras. Allí se hablaba de las circunstancias históricas, de la dispersión geográfica, de la falta de medios materiales, de las desgraciadas posibilidades que tenía España en tales momentos para atraer la atención pública, pero aun consciente de estas dificultades, *Escorial* hacía un llamamiento a los pensadores de España para que sin espíritu partidista se integraran en la gran realidad de la Patria nueva. Sentimientos liberales en el más puro sentido de la palabra *Liberal*, como exteriorización de un ánimo generoso y desprendido, difícil de sostener por ir acompañado de la defensa de unos postulados políticos que entrañaba las duras consecuencias de un totalitarismo nacional. (...)

El deseo de unidad implicaba a su vez un acercamiento a los españoles del exilio, a los intelectuales por lo menos que habían encontrado como diría Aranguren su españolidad en el destierro. Es el viraje que siente la Generación de la Guerra, en un afán de sincretismo y armonía (M. Dupuich da Silva y J. M. Sánchez Diana, «Historia de una Revista. Consideraciones sobre *Escorial*», en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº XVI, 1965, pp. 719-721).

izquierdista, era de una audacia temeraria que, pasando por encima de injusticias y de imperdonables ausencias, se encaminaba a monopolizar la expresión intelectual de un movimiento, cuyas raíces inmediatas y más logradas brilló en este grupo por su ausencia cuando no por su manifiesta falta de simpatía. Nos referimos a la aportación de los pensadores tradicionalistas, y mejor todavía —por estar más próximas al estilo y tono más modernos del Alzamiento— a la de los intelectuales de Acción Española, inspiradores más cotizados del Alzamiento, en fin, a toda la vertiente tradicional católica española. Con ello en el campo intelectual comenzó a producirse un fenómeno que no andaba muy lejos de lo que es monopolización y exclusivismo» (Marrero, 1962: 284).

En esta senda, será finalmente José-Carlos Mainer quien consolide, con enorme influencia, la construcción crítica de un «falangismo liberal» vinculado a *Escorial*. Lo hizo en su artículo «La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)», publicado en *Ínsula* (nº 271, junio de 1969, pp. 3-4, y nº 275-276, octubre-noviembre de 1969, p. 3). Ambas partes se reprodujeron poco después, unitariamente y con leves variaciones, en la recopilación *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* (Madrid, Edicusa, 1972, pp. 241-262). Partía aquel joven Mainer de la reivindicación de una sociología de la literatura para la década que mediaba entre 1940 y 1950, insertando en el contexto de aquella «vida literaria» a la mencionada revista. En esta, Mainer espiga una revista *Escorial* que se distinguiría así, por contraste, de los pruritos mesiánicos de la ‘Juventud Creadora’ de *Garcilaso* y otras publicaciones auspiciadas por Juan Aparicio. Una oposición entre el ‘continuismo’ de *Escorial* y el ‘rupturismo’ de *Garcilaso* que, por cierto, también hará enorme fortuna crítica y que –como hemos procurado demostrar en páginas anteriores– es del todo imprecisa. Con ello, sin embargo, el crítico aragonés, todavía con alguna confusión en las fechas, procuraba reivindicar la ‘excepcionalidad’ de la labor ‘culturalista’ del grupo comandado por Ridruejo frente a la maquinaria propagandística de la prensa del ‘Movimiento’ controlada por Aparicio.

Entre tanto, la “juventud creadora” (la que originaría en 1941 [sic] la revista *Garcilaso*) había decidido en 1935 que “sin una teología no cabe una poesía”, y habían optado por el nombre del poeta imperial, “por ser artículo de fe para nosotros, adolescentes madrileños ahogados en la ciudad roja”.

Mientras las fundaciones del antiguo jonsista Juan Aparicio (...) –desde *La Gaceta Regional* de Salamanca (1937) hasta *El Español* (1941) y *La Estafeta Literaria* (1941) [sic]– se caracterizaban por su combatividad falangista, perfecta realización del “estilo” juvenil e imperial, las publicaciones de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS se distinguían por una mayor complacencia en el magazine lujoso, bellamente ilustrado, cultivador del ensayo teórico, la evocación culturalista y sentimental, el relato poético (...).

La revista que nos va a ocupar se mantuvo al margen de la primera línea y dependió netamente de la segunda. Fue la idea personal del grupo falangista universitario, militante, pero comprometido en la tarea de una reestructuración cultural (José-Carlos Mainer, «La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)», en *Ínsula*, nº 271, junio de 1969, p. 3).

Por ello Mainer, entonces en clave sociológica, circunscribe *Escorial* en el pensamiento «burgués», y de ahí «liberal», que representarían los Rosales, Laín, Ridruejo o Vivanco, entendidos al cabo como ‘continuadores’ de publicaciones de preguerra como *Revista de Occidente* o *Cruz y Raya* en las que, efectivamente, habían colaborado:

la revista respondía a una idea estamental de la praxis literaria; respondía también a un pensamiento político burgués que propugnaba la nacionalización –y la intelectualización– de un acuciante problema colectivo: la integración de la cultura en la vida española. (...)

No deja de ser curioso el resuelto interés que *Escorial* concede en sus páginas al ensayo, ilustrando una tradición antigua en el pensamiento liberal español (atenazado siempre entre la tentación lírica y personal de un lado y la solicitud divulgadora por otro). Que los tiempos no eran idóneos para “ensayar” lo demostraría años después *La Estafeta Literaria* en una encuesta sobre el género ensayístico a la que respondieron Julián Marías, Guillermo Díaz-Plaja, Gregorio Marañón, Francisco Maldonado y Ernesto Giménez Caballero. Frente a la actitud abiertamente positiva de los cuatro primeros, el autor de *Genio de España* dictaminaba: «El ensayo es un género nacido a la literatura cuando el tratado teológico y dogmático de nuestra edad de oro decaía... Nosotros hemos reaccionado salvadoramente contra ese género liberal, tan encantador y tan maléfico que ha sido el ensayo». Burlando tan peligroso anatema, *Escorial* demostraría una independencia de criterio que es obligatorio subrayar (José-Carlos Mainer, «La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)», en *Ínsula*, n° 271, junio de 1969, p. 3).

Con ello, Mainer oponía *Escorial* nada menos que a Giménez Caballero –adelantemos ya que en 1987 Sultana Wahnón hará justamente lo contrario, entendiendo *Escorial* como heredera directa de *Arte y Estado*–, y lo alineaba con el ‘liberalismo burgués’ de Marías –Ortega al fondo–, Díaz-Plaja o Marañón. Mainer, al cabo, interpretaba *Escorial* en clave goldmanniana, poniendo así el acento en el continente cuidado y lujoso, así como en el contenido culturalista e ‘integrador’. Se concebía la revista, por lo tanto, como un producto para la «pequeña burguesía intelectual» de los Cuarenta. Algo que, si bien sociológicamente no andaba desencaminado, despojaba a *Escorial* de su inconfundible e insoslayable ideología falangista –esto es: radicalmente antiburguesa y antiliberal– aquí presentada casi como sanción «obligada».

En 1943, *Escorial* editó un bello almanaque con poemas, visitas a los museos madrileños, evocaciones de los años 43, 143, 243, etc.; reseñas de libros imaginarios atribuidos a los autores de mayor boga, etc. La sola presencia de este volumen, bien diseñado y realmente grato, bastaría para indicar que, efectivamente, *Escorial* dijo mucho a un público cultural e históricamente aterido; pese a sus pretensiones iniciales –en no pequeña medida, obligadas– *Escorial* cumplió la tarea de reanudar la complicidad de la burguesía y la literatura (José-Carlos Mainer, «La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)», en *Ínsula*, n° 275-276, octubre-noviembre de 1969, p. 3).

Poco después, uno de los principales implicados en el debate, el mismo Dionisio Ridruejo, refrenda con sus recuerdos las tesis de Mainer.

Nadie —ni los más lejanos a aquella empresa— ha negado que el llamado “Grupo de Escorial” se distinguió por su voluntad de salvar y recuperar todo el valor anterior genuino, incluso los que no se consideraban integrables. Unos centenares de científicos, pensadores, médicos, técnicos, arquitectos, artistas, escritores amenazados de proscripción saben bien quién hizo posible su reintegración a la vida de trabajo y muchas veces a la vida académica. Y quien hizo posible que el nombre y la obra de muchos maestros, incluso ausentes o muertos, de las generaciones anteriores no les fueran hurtados a los que entonces nacían a la vida intelectual. No se consiguió así por completo el “acabóse” de la cultura liberal española, aunque la vida de sus náufragos recobrados fuera poco segura y hasta limitada durante varios años. Gracias a ello —sin descartar el imperio mismo de la vida o la fuerza de las cosas— pudo recomenzar, antes de que los cuarenta finalizaran, una vida intelectual digna de ese nombre en España» (Dionisio Ridruejo, «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», en *Triunfo*, n° 507, 17 junio 1972, pp. 73-74).

Tras las lecturas ‘liberal-generosa’ de Sánchez Diana y la ‘liberal-burguesa’ de Mainer, es Elías Díaz quien consolida la construcción crítica de un «falangismo liberal» en torno a *Escorial*. No en vano, Díaz recoge —y difunde— las conclusiones de Mainer en sus *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974).³⁷⁵ Se ocupa allí específicamente de «los inicios de una recuperación: la revista “Escorial” y el falangismo liberal» (p. 27), repitiendo con las salvedades oportunas la lectura positiva del legado ‘escorialista’.

Puede, en efecto, decirse que —con las limitaciones generales del momento y las derivadas también de la ideología política de sus propios mentores— la revista y el grupo *Escorial* constituyeron, no obstante, un importante y encomiable intento de “restablecer” (este es exactamente el término allí utilizado) una verdadera comunidad intelectual en España sin adoptar para ello —se decía allí— “una posición lateral y partidista” (Elías Díaz, *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 27).

³⁷⁵ Aquellas ‘notas’ se habían adelantado en varios artículos, el primero de los cuales atañe a *Escorial*. Véase Elías Díaz, «Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1972). Primera parte: Los años cuarenta», en *Sistema* (n° 1, enero 1973, pp. 107-132). La versión definitiva de las ‘notas’ fue finalmente fijada en *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)* (Madrid, Tecnos, 1983).

La lectura ‘liberal’ de *Escorial* realizada por Mainer y popularizada por Díaz ha tenido desde entonces amplísimos ecos,³⁷⁶ catalizados en buena medida por la trascendental tesis doctoral de Fanny Rubio (1976).³⁷⁷ Sin embargo, el eco más significativo quizás se deba a Jordi Gracia (2004),³⁷⁸ quien eleva a la categoría de «resistencia silenciosa» la significación no tanto de *Escorial* como del grupo que la alentó. Gracia trabaja en su premiado ensayo desde «la defensa de una continuidad liberal *veraz* y *legítima*, incluso en la posguerra» (2004: 218), siendo tal continuidad ‘posibilitada’ pero no exactamente ‘programada’ por un sector del falangismo al que, ahora sí, se dibuja de manera más precisa con todas sus luces y sus sombras.

En una distancia más larga, sin embargo, y visto todo desde el transcurso de medio siglo, aquellos mismos fascistas de una nueva cultura fueron corresponsables, a medias entre la voluntad y la necesidad, de una continuidad liberal, repescada del pasado, en sus propios medios y para sus propios fines fascistas. Cumplieron esa función continuista, por mucho que en su propósito no anduviese otra cosa que la ruptura y tras ella la construcción de una cultura fascista, contraria por tanto a los fundamentos intelectuales del liberalismo.

Propongo, lo más claramente que sé, algunas otras tesis menores para un enrevesado atolladero de nuestra historia intelectual, a sabiendas de las idas y venidas a que obligará. Primero: cuando se termine este capítulo, habrá que convenir en que escritores como Torrente, Ridruejo o Luis Rosales y profesores como Laín, Aranguren, Tovar o Maravall fueron actores intelectuales de la victoria y anduvieron mezclados, a menudo hasta el fondo, en la construcción de un Estado y una cultura fascistas. Sus nombres y

³⁷⁶ Por las mismas fechas que Mainer, José Luis Abellán caracterizó *Escorial* como «clara y sinceramente aperturista» (*La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 15).

³⁷⁷ «De mano de los dos intelectuales más conocidos de la Falange, Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, se comenzó a editar en España la revista *Escorial* en noviembre de 1940, dando cabida a todos los escritores que, siguiendo la *convocatoria de salvación* de sus primeros números, se aproximaron a ella. Su objetivo era el de la reconstrucción de la cultura dentro del “nuevo orden”. Estaba dispuesta a sustituir a la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *Cruz y Raya* en todo lo que tuvieron de europeizantes. (...) En su punto de partida se reconocían las diferencias de todo tipo con las que en ocasiones estuvo en contradicción a lo largo de su publicación y con las que contaba, intentando servir de puente entre la cultura del pasado inmediato y la contemporánea “cultura de Occidente”. A pesar de su vinculación estrecha con el nacionalsindicalismo, *Escorial* se apartó progresivamente de la técnica propagandística doctrinal que tenían las restantes revistas de Falange» (Rubio, 1976: 28-29).

³⁷⁸ «Hace muchos años, en aquella higiénica *Falange y literatura* (1971) que preparó José-Carlos Mainer en 1969, no se callaba el Estado del que formaban parte los escritores de nuestro fascismo, pero tampoco calló que *Escorial* podía pasar, vista en mano y número a número, por una *revista liberal casi prototípica*. El proyecto mismo de *Escorial*, primero, y su evolución efectiva, después, conducen a resultados contradictorios que, sin embargo, forman parte de la textura ordinaria del fascismo intelectual. La continuidad que buscó *Escorial* es simultánea a su voluntad de romper con el pasado y engendrar una mirada nueva, política, con estilo y vigor nuevos, según cánones nuevos, los de un hoy nuevo» (Gracia, 2004: 225-226).

actividades fueron un capital simbólico y nuevo decisivo. Segundo: en la posguerra, o en el *quindenio negro*, ni fueron liberales ni aguaron su fascismo ético con concesiones a la galería derrotada. La alianza de sus intereses fascistas con los de los liberales subsistentes fue esencialmente coyuntural, e inteligente, porque retomaba lo mejor *posible* del pasado. (...) Tercero: esa actitud sirvió para suministrar los haces, los mimbres, a veces los hilillos nada más, para una cultura digna de llevar ese nombre. Ese enlace con una cultura liberal, abusivamente tratada, garantizaba una continuidad, pero la atrofiaba también, porque la subordinaba a un proyecto fascista incapaz de respetar los ejes de esa tradición (...). Cuarto: a finales de los años cuarenta, perciben con titubeos que el callejón fascista no tiene salida; es evidente la pobreza intelectual de sus resultados y el puro fracaso de una nueva cultura más imaginada que real. Desde los años cincuenta empiezan a dar indicios externos de cambios que han sido internos, mentales, y lo hacen en forma aún tímida, porque el cambio interior es presumiblemente, y todavía, tímido también (Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 218-219).

Creemos que *La resistencia silenciosa* de Gracia supo recoger las aristas una discusión teñida desde el principio por consideraciones manifiestamente extraliterarias. No en vano, no han faltado construcciones críticas marcadamente opuestas a la existencia de un «falangismo liberal» en nuestro ámbito literario. En esta tradición ‘contestataria’ se insertan análisis como los de José Antonio Fortes, quien, para hacernos una idea, llega a calificar a una revista como *Ínsula* de «cuartel de invierno del intelectualismo orgánico del fascismo en España» (2002: 46). Desde tales premisas, para Fortes aquel proceso de reivindicación sobre un ‘aperturismo’ cultural nacido en el propio seno del falangismo venía a ser algo así como una confabulación entre socialdemócratas y fascistas en busca de su propia legitimación intelectual, de cara al Tardofranquismo y la Transición.

Este histórico proceso de ocupación y control socialdemócrata, en el sector de la producción de ideología ‘ad hoc’, comienza a constituirse en la coyuntura de 1966. Se trataba, entonces, de organizar y propulsar una salida legal, una solución legítima y final, una ideología de punto final para el fascismo, tomando como albacea y tapadera del montaje la exaltación del intelectualismo orgánico del fascismo en España. Y en efecto. En la primera fase, el proceso de revisionismo e involucionismo socialdemócratas se reviste y oferta como “cultura” y “técnica”, como “literatura” y “academia”, “filosofía”, “pensamiento” e “ideología”; y sus más fuertes propuestas quedan elaboradas por los FICs (funcionarios ideológicos de clase) “alias” Elías Díaz y “alias” José Carlos Mainer (José Antonio Fortes, *La magia de las palabras (Del intelectualismo fascista en España)*, Granada, Los libros de octubre, 2002, p. 46).

En todo caso, más allá de lecturas tan extremas y teorías conspiranoicas,³⁷⁹ toda una línea de interpretación filológica ha contrarrestado, cuando no combatido, las lecturas más ‘liberales’ a propósito del ‘grupo *Escorial*’. Tuvo esta su principal origen en dos trabajos bien distintos: uno, el de la en ocasiones hiperbólica *Literatura fascista española* (Madrid, Akal, 1986) de Julio Rodríguez Puértolas, construida desde la sociología de la literatura; otra, la más concienzuda tesis doctoral de Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)* (Granada, Universidad de Granada, 1987), cuya metodología partía de una historiografía y teórica eminentemente estéticas.³⁸⁰ Así, para el primero, *Escorial* no pasa de ser «un desesperado intento» –intento propagandístico, como el propio Ridruejo reconocía en el «Manifiesto editorial» de su primer número– por parte de la intelectualidad falangista empeñada en atraerse el prestigio de significativas firmas anteriores a la guerra, así como el de algún esporádico y joven ‘independiente’.

Mensual, de gran dignidad y elegancia tipográfica, dedicaba secciones a ensayos, poesía y narrativa; notas y reseñas, etc. En la primera etapa, y además de las firmas directamente falangistas, aparecieron los nombres de Melchor Fernández Almagro, Emilio García Gómez, Gregorio Marañón, Julián Marías, Ramón Menéndez Pidal, Emilio Orozco, Xavier Zubiri, etc. En poesía, y además de los puramente fascistas, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Eugenio de Nora, Blas de Otero, José María Valverde. En notas, comentarios y reseñas, por ejemplo, Carlos Clavería, Ricardo Gullón, Manuel Muñoz Cortés; también aparecen *Azorín* y Pío Baroja, así como Camilo José Cela, Álvaro Cunqueiro, José María Maravall [sic]; estos tres últimos falangistas, como es sabido. Que una revista como *Escorial* abriera sus páginas a intelectuales como los citados, muchos de ellos en modo alguno identificados con los postulados totalitarios del Régimen, no deja de ser, sin duda, sorprendente, y ha servido para que *Escorial* y su grupo dirigente hayan podido ser clasificados de “liberales”. Se trata más bien de un desesperado

³⁷⁹ Santos Juliá en *Historias de las dos Españas* (Madrid, Taurus, 2004), matiza atinadamente que «esta invención de “Falange liberal” y esta mirada a *Escorial* como paradigma de revista liberal no es de hoy; ni siquiera es de esos productos que se suelen atribuir a la transición, como si un presunto olvido y un supuesto pacto de silencio sobre el pasado hubiera vuelto, en la lejanía, todos los gatos pardos y, por tanto, a un selecto grupo de honestos y convencidos fascistas en liberales. El sintagma “Falange liberal” es más antiguo: viene de las postrimerías de los combates ideológicos entre las elites intelectuales consolidadas en los años cuarenta y en abierta confrontación a partir de 1951, se reafirmó en el segundo tramo de la dictadura, cuando Manuel Fraga no tuvo mejor ocurrencia que denunciar a aquellos desde su Ministerio como liberales, y recibió carta de naturaleza cuando distinguidos filósofos políticos, no siempre, aunque sí en algunos casos, procedentes de las filas de Falange, del SEU o del Movimiento, lo emplearon como obvia definición del grupo» (Juliá, 2004: 333-334).

³⁸⁰ Hubo, no obstante, importantes precedentes. Así la lectura en clave ‘totalitaria’ de Manuel Contreras en «Ideología y cultura: la revista *Escorial* (1940-1950)», en M. Ramírez (et al.), *Las fuentes ideológicas de un régimen (España, 1939-1945)* (Zaragoza, Libros Pórtico, 1978), pp. 55-80.

intento por parte de cierto sector falangista de incorporar y asimilar a esos intelectuales. (...)

Se trataba, en fin, de acuerdo con las más clásicas normas del fascismo, de propaganda (Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986, pp. 370-372).

Más valiosas son las aportaciones y hallazgos –Rodríguez Puértolas se había limitado a interpretar, legítimamente, sobre lo conocido– planteados por Sultana Wahnón, quien desde un análisis de fuentes y textos críticos cotejados con la propia *Escorial* subraya parentescos y paternidades ideológicas bien distintas a las de signo ‘liberal’, hasta entonces más destacadas por la crítica. Así, particularmente, el exaltado ensayo *Arte y Estado* de Giménez Caballero, al cual se debía, como poco, la elección del propio título de la revista. Para Wahnón, lejos de representar un lugar para la ‘resistencia’ liberal, *Escorial* encarnaba, muy al contrario, un «instrumento del plan cultural» del fascismo franquista (1987: 170).

Somos conscientes de que la interpretación de *Escorial* como revista de voluntad e intenciones fascistas en lo que respecta a la cultura, no armoniza con la tesis mucho más conocida del liberalismo integrador del grupo escorialista, tesis que ha sido frecuentemente invocada y que, aunque ya ha empezado a revisarse, sigue informando la concepción más generalizada de la labor cultural de la revista. Digamos, de entrada, que se puede hablar efectivamente de una voluntad integradora en *Escorial*, expresada explícitamente en la primera parte del “Manifiesto editorial”, y que va dirigida a recuperar –en lugar de anatémizar– a los intelectuales, pensadores, artistas, etc., que no se habían significado demasiado por su adhesión a la República (...). Pero calificar de “liberal” a esa voluntad de integración me parece excesivo. Desde luego, ni el término “liberal” ni ninguno de su familia semántica aparece en el texto, lo que quiere decir que no es una tesis que se desprenda de su lectura literal, como de hecho sí ocurre con la de la integración, sino que es el producto de una interpretación (Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 180-181).

A cambio, Wahnón analiza *Escorial* como principal órgano para la exposición y difusión –flirteando con la imposición– de una ‘norma’ –‘nueva’ norma– estética fascista. Esta sería, pese a la integración tolerada de otros matices, la principal razón de ser de la revista fundada por Ridruejo, Laín, Rosales y compañía.

En definitiva, puede decirse que *Escorial* nació como revista de propaganda cultural, primer ensayo hacia esa nueva moral colectiva del intelectual y del artista que Giménez Caballero consideraba el primer objetivo de la labor cultural del fascismo. (...) *Escorial* sería portavoz de la norma escorialista, como de hecho se ha comprobado ya en el “Manifiesto”, donde se recordaba

la conveniencia de encerrar el espíritu nacionalcatólico en las formas clásicas y sobrias de El Escorial. La norma estética que posibilitó el neoclasicismo imperante en la producción poética de los primeros años de la posguerra estaba, pues, servida ya desde las primeras páginas de la revista (Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 192-193).

Tras la estela de uno y otro —de Rodríguez Puértolas y de Wahnón— la supuesta labor ‘continuista’ e ‘integradora’ de *Escorial* se ha visto sometida desde entonces a un intenso juicio —en paralelo y retroalimentado por la, a veces mecánica a veces más crítica, reproducción de la lectura ‘liberal-integradora’ de la línea Mainer—. En la línea del primero podríamos inscribir a Álvaro Ferrary, para quien los miembros de *Escorial* representarían «los guardianes de las premisas ideológicas que habían de inspirar el orden político-social español en la nueva hora, lo que la llevaba a aparecer como un instrumento más del proyecto destinado a convertir a la Falange en la fuerza hegemónica del régimen, y a representar a su sector más totalitario y germanófilo» (Ferrary, 1993: 139).

En suma, la exposición de dicho proyecto constituía, sobre todo, el instrumento por el que los promotores de la revista, en virtud de representar a la minoría ejemplar que parecía propiciarles su filiación falangista, se presentaban como los únicos legitimados para hablar con voz propia en la tarea de renovar el pensamiento español y de disfrutar de una libertad de juicio del que se estaba privando a otros intelectuales carentes de jerarquías de gobierno en el nuevo Estado (Álvaro Ferrary, *El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*, Pamplona, Eunsa, 1993, p. 148).

En clave estética, tras la estela de Wahnón, podemos situar el trabajo de María Isabel Navas Ocaña quien, en ocasiones con exceso de celo —recordemos la lectura realizada sobre José María Cossío y Gerardo Diego—, pone en cuestión la supuesta ‘recuperación’ de las vanguardias en la revista *Escorial*.

Ninguno de los modelos estéticos presentes en las páginas de *Escorial* emitió un juicio favorable sobre las vanguardias o sobre el arte puro. El garcilasismo [de *Escorial*] dictaminó un absoluto silencio crítico en relación a ambos, y en particular, hacia la vanguardia. Criticó, además, con bastante agresividad la falta de compromiso político de los artistas puros, y de forma soslayada, aplicó también esta crítica a la vanguardia (María Isabel Navas Ocaña, *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»*, Almería, Universidad de Almería, 1995, p. 73).

Ya en nuestro siglo, destacan las reflexiones de Santos Juliá en *Historias de las dos Españas* (Madrid, Taurus, 2004), para quien la construcción de un ‘falangismo liberal’ constituye «un auténtico oxímoron».

No deja, por tanto, de producir cierta sorpresa que cuando se pronuncian los nombres de Dionisio Ridruejo, Pedro Laín, Antonio Tovar, se evoque todavía hoy la excelente revista que el grupo de amigos sacó a la calle precisamente entonces, en septiembre [sic] de 1940, *Escorial*, y se defina lo que el grupo y la revista representaron durante aquellos primeros años de la dictadura con el paradójico concepto de “falangismo liberal”, un auténtico oxímoron que se ha convertido con el uso en concepto clave para interpretar la trayectoria de este grupo y para reconstruir una pretendida línea de continuidad, o de recuperación o de resistencia, de la tradición liberal española de antes de la guerra con los liberales que al parecer poblaron a rebosar los rangos de la intelectualidad española hacia principios de los años cincuenta. Es ciertamente extraño que un partido político de clara adscripción fascista pueda ser explícitamente connotado de liberal antes de que sus ideólogos colgaran para siempre de la percha la camisa azul, estando como siempre estuvieron fascismo y liberalismo en los antípodas de las ideologías políticas (Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 333).

Repasa Juliá en su premiado ensayo, arrojando datos muy interesantes, la deriva de este debate crítico desde sus orígenes —años Cincuenta— hasta el presente. Al cabo, Juliá señala un aspecto sobre el que enseguida trataremos: la trascendencia que el debate crítico en torno al signo aperturista de *Escorial* tiene. De tal discusión habría de desprenderse, supuestamente —así, por ejemplo, para Juliá—, la polémica dicotomía entre si existió una ‘continuidad’ o hubo una absoluta ‘ruptura’ con el pasado en el ámbito cultural de la posguerra.

Motivo permanente de debate, porque de su conclusión depende definir si la tradición liberal española quebró de verdad y radicalmente como resultado de la rebelión militar, de la guerra civil y de la implacable represión llevada a cabo mientras *Escorial* veía la luz, o si, por el contrario, se mantuvo viva, aunque soterrada, en una especie de “resistencia silenciosa” (Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 337).

Juliá opera al fin como historiador de lo político, lejos pues de sutilezas y evoluciones literarias, que es a lo que nuestro trabajo ahora importa. Parte, además, de una dicotomía simplista —aunque en su desarrollo se enriquece con múltiples matices— entre dos polos —‘las dos Españas’— representados por el ‘Tradicionalismo’ —aquí, en el caso del franquismo, caben tanto monárquicos juanistas como católicos de toda clase, fascistas y, finalmente, los sectores estrictamente tradicionalistas— y el ‘Liberalismo’ —aquí, por contraste, todo lo que se opuso a los anteriores, anarquismo incluido—. Desde tal enfoque, las conclusiones de Juliá son tajantes al respecto de la presunta existencia de una ‘Falange liberal’ representada en *Escorial*.

Por su contenido político e ideológico, *Escorial* fue una revista beligerante contra el liberalismo; una aliada consciente, con verdadera ansia de formar parte de su vanguardia cultural, del totalitarismo, régimen que sus colaboradores también propugnaron durante todos esos meses desde las páginas de otras publicaciones de Falange. En relación directa con esta política, *Escorial* se propuso reconstruir la unidad cultural de la nación rescatando a aquellos que, aun habiendo colaborado con los vencidos, decidieran expiar su pecado, dar el paso de incorporarse a los vencedores, o, si ya habían muerto, suprimiendo de su obra cualquier implicación política, su compromiso consciente, libre y perdurable hasta el mismo fin de sus vidas en el exilio con la República, para quedarse con su dolorido amor a España y otras bellezas y sentimentalidades de la misma índole (Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 337).

Cuatro años después de las palabras de Santos Juliá, defendía su tesis doctoral Eduardo Iáñez Pareja bajo el título *Falangismo y propaganda cultural en el “Nuevo Estado”: La revista Escorial (1940-1950)* (Granada, Universidad de Granada, 2008). En oposición a otras tesis recientes heredadas de las lecturas ‘comprensivas’ de Mainer o Rubio y que han centrado su análisis en lo estrictamente literario (Penalva, 2004a), las más de ochocientas páginas de Iáñez Pareja se ocupan de demostrar la función eminentemente propagandística—esto es: política—que tuvo la plataforma cofundada por Ridruejo y Laín. En esta clave, revisa los distintos ‘rescates’ de autores como Antonio Machado, Unamuno, Ortega y Gasset o Gerardo Diego, calificándolos en algún caso de ‘rescates imposibles’. Sus consideraciones y reflexiones son, en ocasiones, sumamente útiles. Tiene razón Iáñez Pareja, por ejemplo, cuando denuncia la «confusión, vía años sesenta, de la *comprensión* de la que habla Ridruejo en los cincuenta—y que identifica con el falangismo intelectual—, frente a la *exclusión* característica del tradicionalismo y el catolicismo reaccionarios, [que] lleva a identificar tal *comprensión* con el *consenso* fascista» (2008: 368-369). Ciertamente, el signo de «*consenso*» falangista defendido por el grupo entre 1940 y 1953—observada una lenta mutación desde 1948— pasaba indefectiblemente por el acatamiento de aquella «Revolución Española» de signo totalitario impuesta desde 1936. Extender el signo de incipiente «*comprensión*» practicada en los Cincuenta sobre aquella primera etapa, equiparar ‘consenso’ y ‘comprensión’, resultaría del todo inexacto. Y sin embargo, una etapa no se entiende sin la otra. Por ello, Iáñez³⁸¹ se excede en

³⁸¹ «A esa irritación [de Mainer] le debemos en gran medida el desvelamiento de buena parte del campo de estudio por el que transitarán los posteriores investigadores de la historia de nuestra literatura; pero también un cierto tono reivindicativo y nostálgico, un deseo de lo que podríamos llamar “justicia poética” en la recuperación de la cultura falangista militante. Así pues, una acusada tendencia a la evocación, poco acorde con cualquier lectura crítica, se ha adueñado finalmente del tratamiento dispensado durante los últimos años a lo que podríamos llamar el «joseantonionismo», en sus diferentes facetas—literarias, biográficas, políticas, etc.—, y que alcanza no solo al «jefe» José Antonio Primo de Rivera, sino a la Falange en su conjunto y, sobre todo, a los falangistas «de la

su ‘irritada’ oposición a las lecturas de Mainer (1969), Díaz (1974), Rubio (1976), Gracia (2004) o Carbajosa (2003), a los que prácticamente tacha de nostálgicos del falangismo; cayendo –desde un apriorismo político inconfundible– en pecados no menos graves que los que atinadamente denuncia en mano ajena.³⁸²

Ciertamente, los trabajos al respecto de Wahnón, Rodríguez Puértolas, Ferrary, Navas Ocaña, Santos Juliá o Iáñez Pareja tienen la virtud de contrapesar la lectura excesivamente ‘liberal’ que José-Carlos Mainer, Elías Díaz, José Luis Abellán, Fanny Rubio o Jordi Gracia realizaron sobre *Escorial*. Sin embargo, así como una lectura somera –no así una detenida o cuidadosa– de estos últimos puede llevar al equívoco de presentar *Escorial* como publicación de oposición al régimen o de ideología liberal en lugar de la plataforma para la «alta propaganda» cultural del falangismo que fue; una lectura igualmente somera de los primeros conduce a otros tres errores no menos peligrosos: la ‘reducción’ del ámbito literario anterior a la Guerra Civil al vanguardismo estético, la ‘homogeneización’ del panorama cultural republicano bajo un concepto excesivamente vago de lo ‘liberal’ y la otorgación en ‘exclusividad’ a *Escorial* del impulso rehumanizador, neoclásico y neorromántico que, como sostenemos en este trabajo, ocupó transversalmente –en lo político, en lo generacional y en lo geográfico– el debate literario ya no solo español, ni hispanohablante, sino occidental, de los años Treinta y Cuarenta del siglo XX. Limitar la deriva ‘rehumanizadora’ impulsada bajo las fórmulas del clasicismo y del romanticismo a una maquiavélica administración del ejercicio literario en favor de los intereses del franquismo supondría, asimismo, obviar demasiadas cosas.

No obstante, sobre tan delicado debate crítico, el cual en ocasiones ha de sustentarse inevitablemente en la pura especulación sobre las motivaciones más íntimas de los implicados, tal vez pueda darnos alguna pista la nota del segundo número de la revista debida a Dionisio Ridruejo. Su título, «Advertencia sobre los límites del arrepentimiento» (*Escorial*, nº 2, diciembre de 1940, pp. 330-332), y la arrogancia juvenil con que está escrita, ha dado pie a que en ocasiones se haya malinterpretado lo que en realidad venía a ser una invitación para todos aquellos ‘rescatados’ –del pasado, del exilio o de la extraoficialidad del régimen– a continuar

primera hora». Este tratamiento puede sorprender, sobre todo, por haber conseguido instalarse en el llamado período democrático –con más fuerza que durante el franquismo–, derivando en auténticos fenómenos de masas en los que se mezclan a partes iguales ideología y mercado para dar lugar bien a productos editoriales y filmicos como *Soldados de Salamina*, del ya promocionadísimo Javier Cercas, bien a estudios con pretensiones metodológicas que son una idealización sublimadora del falangismo «de los poetas», bien –por fin– a premiadas revisiones del período franquista que son un revival de las razones de la «conversión» de diversos sectores del régimen ya lanzadas desde mediados de los años cincuenta» (Iáñez Pareja, 2008: 390).

³⁸² Recuérdese, por ejemplo, la incomprensible tergiversación realizada por Iáñez al hilo de la defensa de la vanguardias que José María Cossío emprende en «La poesía de Gerardo Diego» (*Escorial*, nº 14, diciembre de 1941).

con su personalidad y obra literarias sin tener que pasar por el vergonzoso peaje de la apología al nuevo orden político.

Todos sabemos que hay unas generaciones intelectuales, técnicas, etc., que han participado —con mayor o menor inocencia— en la catástrofe de España. Necesitemos o no sus restos —restos al fin y al cabo de España—, queremos sentar a los que sean dignos a nuestra mesa y conocer en ellos un profundo y nuevo afán de servicio y de lealtad. Pero no nos servirán más que dándonos sus valores verdaderos, nunca envileciéndose y pasándose de la raya a través de un arrepentimiento, sucia e inelegantemente rencoroso, estúpidamente apologético —siempre la apología resulta que sale al revés, porque nosotros tenemos más «reveses» de los que el candor del arrepentido ve a primera vista— o estérilmente lacrimoso y servil.

Esto, no; para esto preferimos que se mueran de una vez y nos dejen ante lo que han sido con la libertad de la posteridad, que casi siempre es más benéfica que la propia decrepitud.

Ni más sermones religiosos insinceros, ni más estrenos demagógicamente derechistas y estúpidos, ni más defensores del orden que no conocen o de las fuerzas que no entienden.

Un poco de medida y un poco de paciencia. De otra manera, nuestra inclinación al respeto no va a tener base en que sostenerse ([Dionisio Ridruejo], «Advertencia sobre los límites del arrepentimiento», en *Escorial*, n.º 2, diciembre de 1940, pp. 330-332).

La operación era, por lo tanto, más sutil de lo que en ocasiones se ha reconocido. No se pretendía ‘falangizar’ estrictamente el pasado intelectual reciente, ni ‘totalizar’ un presente cultural que se reconocía diverso. Lo que se pretendía ‘demostrar’, mediante la captación de todo ese patrimonio externo al discurso oficial, era que el falangismo joseantoniano, en el que los promotores de *Escorial* decían inspirarse, no venía a ‘romper’ con aquellas realidades pasadas y presentes, sino a ‘congregarlas’ e ‘integrarlas’. Podríamos añadir, por nuestra parte, que para integrarlas coherentemente parecían querer recurrir a la alquimia o, lo que es lo mismo, a la eliminación de determinadas ‘impurezas’. Recuérdense, en este sentido, los prólogos de Ridruejo a la poesía de Antonio Machado en 1940 y de Vivanco a la de Unamuno en 1942. Por ello, y por puro respeto a la semántica política, coincidimos con Juliá en que hablar de «falangismo liberal» es mentar un quimérico oxímoron ideológico. Sin embargo, no es menos cierto que en lo que a nuestro estudio importa —saber a quién debemos el discurso de una ‘nueva literatura’ franquista y a quién la voluntad de enlazar y continuar con la literatura precedente— resulta innegable que la vocación continuista del llamado ‘grupo *Escorial*’ fue manifiesta, al menos, desde el otoño de 1940. Por ello, denominaciones como la ensayada por Araceli Iravedra, quien habla de «falangismo conciliador» en su estudio sobre el ‘rescate’ machadiano en el entorno de *Escorial* (2001: 36-37), nos parecen

más atinadas. A quien no contente lo de «conciliador» (Iáñez Pareja, 2008: 406), pues ‘conciliar’ dos posturas no es lo mismo que hacer prevalecer una sobre otra, tal vez —o tal vez no— pueda satisfacer la noción de un «falangismo ilustrado» inconfundiblemente encarnado por Laín, Ridruejo, Vivanco, Rosales, Aranguren, Tovar y compañía. Particularmente hasta 1956, en que su ‘divorcio’ con el régimen comienza a ser real, lo cierto es que el llamado ‘grupo *Escorial*’ alternó una ideología inconfundiblemente falangista —entendido el falangismo como interpretación autóctona del fascismo europeo— con un ‘talante’ abierto a otros enfoques estéticos y éticos —apenas se acudía como salvedad al ‘delito de sangre’—. Era una actitud culturalista, si se quiere. Elitista, también. Como el propio Ridruejo anotó en varias ocasiones, se quería ‘sumar’ a todos los valores de la cultura española —recuérdese el empleo de ‘lo español’ y la ‘españolidad’ como valor *per se*— dentro del ‘nuevo’ proyecto franquista, de la ‘Nueva España’ falangista. Había pues, un cierto pragmatismo. Un compendio, en suma, de ‘buenas intenciones’ enmarcadas sin embargo en la legitimación del régimen. Legitimación asumida por los ‘integrados’ no en virtud de una propaganda explícita, ni por ‘domesticación’ de sus valores o de sus estéticas; sino por enriquecimiento implícito del panorama literario ‘escrito desde’ el régimen. Legitimación, en suma, por la dejación de una resistencia manifiesta contra la dictadura. Ese, como el viejo constructo del ‘despotismo ilustrado’ dieciochesco, era la auténtica razón de ser aquel «falangismo ilustrado». Un falangismo que se distinguía a ojos vista del tradicionalismo reaccionario, al tiempo que se desmarcaba del «falangismo de Estado» y su —al menos al principio, como ya sabemos— ‘adanismo’ cultural.

Con todo, así como por nuestra parte hemos querido ‘conciliar’ ambas líneas críticas, la representada por Mainer y la representada por Wahnón, la representada por Gracia y la representada por Juliá; quisiéramos oponernos sin embargo a todas ellas en un punto. Tal sería la generalizada equiparación que en todos estos trabajos, y en la ingente bibliografía de ellos derivada, se hace entre una supuestamente extraordinaria voluntad ‘continuista’ durante la década de los Cuarenta y el ‘grupo *Escorial*’. Como reconoce Juliá, «de su conclusión depende definir si la tradición liberal española quebró de verdad y radicalmente como resultado de la rebelión militar» (2004: 337). Dicho de otra manera: es práctica generalizada la dación en ‘exclusividad’ a los hombres de *Escorial* y *Cuadernos Hispanoamericanos* de un afán de conexión con el ámbito literario anterior a la guerra que, en realidad, fue transversal. Lo hemos comprobado en la ‘Juventud Creadora’, a la que tantas veces se acusa de negadores del pasado reciente, y en las plataformas promovidas por el «falangismo de Estado» de Juan Aparicio —*El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Arriba-Sí*, etc.—. En estas, donde son frecuentes las proclamas por la ‘nueva literatura’ y los llamamientos a romper con todos los «Homeros rojos» —como hiciera Foxá en 1939—, también fueron posibles, entre sus verdaderas firmas de valor, homenajes al ultraísmo (*La*

Estafeta Literaria, nº 2, 20/03/1944, pp. 16-17) o el reconocido tributo a «la antología de 1931» por parte de la ‘Juventud Creadora’ (*Garcilaso*, nº 12, abril de 1944; *La Estafeta Literaria*, nº 8, 30/06/1944).

Ahora bien, ya no solo en *Garcilaso*, *La Estafeta Literaria* —evidente remedo de *La Gaceta Literaria*— e incluso en los inicialmente ‘rupturistas’ *Cuadernos de Literatura Contemporánea* podemos encontrar ese mismo hilo —más o menos tenue— de continuidad, tan a menudo dado en exclusividad a *Escorial*; es en el amplio, numeroso e inestimable conjunto de plataformas editoriales, revistas y autores independientes a la maquinaria cultural del régimen donde se encuentra de manera más clara la labor de continuidad, silenciosa y silenciada,³⁸³ de quienes en modo alguno formaron parte de un franquismo bajo el que, sin embargo, les tocó vivir y escribir.

II.3.4. La tarea silenciosa de una labor silenciada

En lo que al ámbito literario del ‘interior’ se refiere —y una vez observadas algunas de las lecturas más significativas del exilio—, hasta ahora hemos ido repasando únicamente una serie de propuestas y de matices siempre vinculados, de un modo u otro, a estamentos de signo ‘gubernamental’, por emplear una expresión amplia. Ya fueran protegidos por la prensa oficialista del ‘Movimiento’, como la ‘Juventud Creadora’ de *Garcilaso* —la misma que se había fogueado en publicaciones del S.E.U. como *Juventud* y *Haz*—; ya fueran intelectuales vinculados a las instituciones educativas del sector opusdeísta del régimen como los redactores de *Cuadernos de Literatura Contemporánea* del C.S.I.C.; o bien pertenecieran al núcleo joseantoniano y respondón del falangismo como los hombres de *Escorial*; todos ellos formaban parte de una misma ‘maquinaria’ merced a su financiación y fiscalización gubernamental. Algo que les reportó indudables ventajas, pero también inconvenientes.

Sin embargo, por fortuna, el panorama editorial y literario de aquella década fue mucho —muchísimo— más que aquellas plataformas ‘gubernamentales’. En ellas reside mejor que en ningún otro sitio el verdadero pulso de continuidad —o de ruptura, si la hubiese— de nuestro ámbito literario durante la posguerra. Empezando

³⁸³ ‘Silenciosa’ ante el temible control social de aquella dictadura, permisiva solo ante lo que, como la poesía, no sobresaltara apenas su proyecto político. ‘Silenciada’ por el olvido y el trazo grueso de cierta parte de la crítica que apenas basa en *Escorial* y *Garcilaso* —y en *España* como contrapunto— sus más divulgadas conclusiones.

por aquellas pocas —muy pocas—³⁸⁴ que ‘sobrevivieron’ a la misma guerra. Ejemplos particularmente señeros fueron las andaluzas *Isla y Mediodía*. En el caso de la primera, dirigida en Cádiz desde 1932 —en Jerez de la Frontera desde 1935— por el poeta y abogado Pedro Pérez-Clotet bajo el nombre de *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*, había logrado aunar entre sus páginas lo mejor del Veintisiete y del Treintayséis, agavillando en sus entregas contenidos de corte neopopularista, vanguardista y rehumanizador al mismo tiempo. No en vano, ya hemos analizado la trascendencia de aquella «Primera encuesta de *Isla*. La Nueva Literatura ante el centenario del Romanticismo» (nº 7-8, 1935, pp. 18-29), mismo número en que Pérez-Clotet defendió un «Garcilaso, poeta romántico» (p. 30) en clave rehumanizada. Interrumpida como tantas otras en el verano de 1936, *Isla* se retoma en su segunda época bajo el título de *Isla. Verso y prosa* aproximadamente un año después, en 1937. La revista, que hubo de pagar su ‘tributo’ a la realidad política —así textos como «Millán Astray» (nº 10, 1937, pp. 51-52), «En torno a un retablo» (nº 11, 1938, p. 23), o poemas de guerra como «Himno breve» de José María Pemán (nº 12, 1938, p. 87), «Los ángeles en la trinchera» de Alfredo Marqueríe (nº 12, 1938, p. 98), «Himno al centinela» de Juan Ugart (nº 13, 1938, p. 112) o «Vísperas de la sangre», escrito «En memoria de José Antonio» por el propio Pérez-Clotet (nº 14, 1938, p. 130)—,³⁸⁵ tuvo sin embargo una manifiesta vocación por continuar con las líneas estéticas trazadas en 1932. No en vano, *Isla* mantuvo su numeración y publicó aquel especial en «Homenaje a Bécquer» (nº 11, 1938) que el estallido militar de julio de 1936 obligó a postergar cuando estaba a punto de salir. Mantuvo *Isla*, asimismo, buena parte de su nómina de colaboradores habituales: además de Pérez-Clotet, Joaquín Romero Murube, Adriano del Valle, Juan Ruiz Peña, Rafael Laffón, Manuel Díez Crespo o Rafael Porlán —entre otros, con un artículo sobre la «Claridad de Jorge Guillén» (nº 17, 1939, pp. 191-192)—. A estos se sumaron importantes nombres del Veintisiete y del Novecentismo, como Dámaso Alonso (nº 20, 1940, pp. 243-246), Gerardo Diego (nº 12, 1938, p. 85; nº 18-19, 1939, p. 205) y Eugenio d’Ors (nº 13, 1938, p. 105); se sumaron también, por supuesto, los principales nombres del Treintayséis más vinculado al bando sublevado: Luis Rosales (nº 18-19, 1939, p. 206), Luis Felipe Vivanco (nº 14, 1938, p. 122; nº 15, 1939, p.

³⁸⁴ El hecho de que innumerables revistas y plataformas editoriales cesaran para siempre su actividad en torno a julio de 1936, y de que en la posguerra proliferasen las fundaciones de tantas nuevas revistas marca, innegablemente, una evidente sensación de ‘ruptura’. Habrá que descender, sin embargo, a la nómina de colaboradores y, sobre todo, a sus contenidos, para sacar conclusiones más complejas.

³⁸⁵ Francamente sugerentes son los tres sonetos del propio Pérez-Clotet publicados bajo el título común de *Hora de España* (nº 10, 1937, pp. 50-51). El lugar y el tono alinea estos poemas, indudablemente, dentro de la poesía en favor del bando ‘nacional’. Sin embargo, conviene indicar cómo en ninguno de los tres sonetos se hace una sola mención concreta, ni al propio bando ni al contrario. Son vaguedades sobre la herocidad y el sufrimiento de un pueblo en armas el contenido de los tres textos; lo que lleva a pensar, junto al paradójico título común, que el director de *Isla* ‘salió del paso’ sin rendir demasiadas cuentas a la loa franquista.

141), Leopoldo Panero (nº 18-19, 1939, p. 213), Dionisio Ridruejo (nº 15, 1939, p. 148), Guillermo Díaz-Plaja (nº 17, 1939, p. 190), Félix Ros (nº 18-19, 1939, p. 207) o José Antonio Muñoz Rojas (nº 11, 1938, pp. 73-75). Hubo espacio, sin embargo, para otros jóvenes poetas no tan alineados con la causa falangista —alguno involucrado, incluso, con el bando republicano— como Carlos Rodríguez Spiteri (nº 13, 1938, p. 116) y José Hierro (nº 18-19, 1939, p. 223). *Isla* publicó su último número, el vigésimo, en 1940, dando cuenta de la fundación en Madrid de la Academia *Musa Musae*, tratando de conectar en lo posible con el nuevo panorama cultural del país. Aquella *Isla* de continuidad no pasó sin embargo, pese a los intentos de Pérez-Clotet de retomarla en 1950 (Rubio, 2004: 363), de 1940.

Habitual de *Isla* fue el poeta Eduardo Lloent. Estrecho colaborador de la nómina oficial del Veintisiete desde el mismo centenario gongorino, sus buenas relaciones con el ‘Movimiento’ —ocupó cargos en la maquinaria de Prensa y Propaganda del régimen— le permitieron mantener sin sobresaltos la continuidad de *Mediodía*, revista que cofundara en Sevilla en 1926. En tres etapas sucesivas —de 1926 a 1929, de 1933 a 1936 y los dos números de 1939—, *Mediodía* constituyó a lo largo de toda su trayectoria uno de los principales lugares de encuentro entre las vanguardias y la rehumanización, entre la ‘poesía pura’ y los nuevos impulsos neorrománticos. En las entregas de 1939, por su parte, se realizaron sendos homenajes antológicos a Jorge Guillén (nº 17, 1939) —en el que se incluía la traducción guilleniana «A los Mártires Españoles» de Paul Claudel— y Adriano del Valle (nº 18, 1939). Era aquel, a la postre, un intento por ‘compatibilizar’ el ámbito del ‘arte puro’ de la preguerra —tan denostado por otros sectores afines a la sublevación— con el ‘nuevo’ Estado franquista. En este sentido, publicaciones como *Isla*, *Cauces* o *Mediodía* aspiraron a ser un ‘reducto’, en clave neopopularista —y andalucista, si se quiere—, para una ‘poesía pura’ de inspiración juanramoniana y guilleniana frente al nuevo signo estético rehumanizado —entre lo neoclásico y lo neorromántico, como sabemos— con autores como Romero Murube, Pérez-Clotet, Laffón o el propio Adriano del Valle. Efectivamente, la jerezana *Cauces* —fundada poco antes del comienzo de la guerra con un número especial, el segundo, sobre Garcilaso de la Vega en julio de 1936— también prolongará su vida más allá de 1939 con similares características, solapándose nuevamente hombres del Veintisiete y el Treintayséis en su tránsito común —a veces discreto, a veces altisonante— desde las vanguardias a la rehumanización. Por el camino, entre junio de 1936 y enero de 1940, *Cauces* mantuvo un sorprendente buen ritmo de producción, con un total de veintiocho números en los que, junto a no pocos poemas de guerra y exaltación franquista —destaca, en este sentido, el adelanto de un fragmento del *Poema de la bestia y el ángel* de José María Pemán (nº 17, 1938)—, se pueden encontrar textos fundamentales para entender la encrucijada en que todos aquellos escritores del Veintisiete y el Treintayséis se encontraban —nos referimos, fundamentalmente, a la

«Encuesta» del número 23, en 1939—, así como textos de la altura poética de «El ciprés de Silos» de Gerardo Diego (nº 27, 1939). Iniciada la nueva década, *Cauces* continuará con vida —a diferencia de *Isla y Mediodía* y al contrario de lo que la crítica ha afirmado (Rubio, 2004: 367-368)— manteniendo su personalidad, su director —Francisco Montero Galvache, a la sazón afiliado a la Falange— y su nómina principal de colaboradores con nombres como Pedro Pérez-Clotet, Manuel Díez Crespo o Juan Ruiz Peña. *Cauces* se mantuvo así con vida, decimos, al menos hasta 1946; cambiando de ciudad en 1943, año en el que el *ABC* de Sevilla nos informa de que «ha sido autorizada por el delegado nacional de Prensa, camarada Juan Aparicio, para trasladarse a Sevilla» (14/01/1943, p. 8).

No obstante, casos de extraordinaria continuidad como el de la revista *Cauces* fueron sumamente infrecuentes. Que la mayor parte de las revistas poéticas anteriores al estallido de la guerra no pasaran de 1936, que las nacidas ‘desde y para la guerra’ no pasaran de 1939, pero sobre todo que aquellas que trataron de mantenerse fieles a sí mismas desde la preguerra como *Isla o Mediodía* no superaran el año de 1940 revela, a la postre, una dinámica generalizada. Además de las devastadoras consecuencias de la guerra, todos aquellos autores que se quedaron en la ‘nueva’ España franquista hubieron de ‘reinventarse’ bajo nuevas cabeceras desvinculadas del pasado heterogéneo de aquellas revistas que alentaron o dirigieron durante el periodo republicano. Por otra parte, el enorme hueco dejado por los exiliados y por la desaparición de tantas y tantas plataformas literarias, fue ‘aprovechado’ u ocupado por las nuevas promociones emergentes. Una ocupación que podía hacerse con afán adánico —pensemos en los comienzos de la ‘Juventud Creadora’ propugnada por Pedro de Lorenzo—, pero que también se hizo en no pocas ocasiones con la voluntad de conectar con un ‘pasado’ en realidad muy presente, como estamos comprobando.

Tal fue el caso de nuevas iniciativas poéticas en las que se implicaría aquel jovencísimo José Hierro a quien vimos colaborando con su primer poema publicado en la revista *Isla* (nº 18-19, 1939, p. 223) de Pérez-Clotet. Por mediación de José Luis Hidalgo, Hierro entró en contacto con el grupo valenciano de Ricardo Juan Blasco, Jorge Campos, Pedro Caba y compañía. Juntos sacarían adelante la revista *Corcel*, cuya vida ocupó casi toda la década, desde 1942 a 1949. En sus dieciséis números, *Corcel. Pliegos de poesía* reunirá junto a las aportaciones de su joven equipo de redacción, otras tantas firmas fundamentales en el ámbito literario anterior a la guerra y, en consecuencia, en aquel presente. En *Corcel* publicaron jóvenes miembros del Treintayséis como José Luis Cano, con un adelanto de *Sonetos de la bahía* (nº 1, noviembre de 1942); Carlos Bousoño, Federico Muelas, Salvador Pérez Valiente y Rafael Morales (nº 3, 1943); Leopoldo Panero, José García Nieto, José Antonio Muñoz Rojas, José Suárez Carreño (nº 4, 1943); Blas de Otero, Eugenio de

Nora, Vicente Gaos (nº 5-6, 1944); o Concha Zardoya (nº 13-15, julio de 1947), entre otros. En claro y abierto diálogo intergeneracional, incluido el exilio, *Corcel* publicó poemas y textos de Rafael Laffón (nº 1, noviembre de 1942), Federico García Lorca (nº 2, diciembre de 1942-enero de 1943; nº 5-6, 1944), Gerardo Diego (nº 3, 1943; nº 10-12, enero de 1946), Azorín (nº 3, 1943), Vicente Aleixandre (nº 5-6, 1944; nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946), Dámaso Alonso (nº 5-6, 1944; nº 7, 1944), Juan Ramón Jiménez (nº 5-6, 1944; nº 7, 1944; nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946), Luis Cernuda (nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946) y Jorge Guillén (nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946; nº 16, 1949), entre otros. Lo interesante, sin embargo, más allá de esta suma de firmas, es el hecho de que estas estuvieran presentes en toda su dimensión literaria, sin exégesis interesadas —pensemos en *Escorial* y su ‘rescate’ del Noventayocho— ni sometimientos a una línea ética o estética predeterminada. Como señaló años después Concha Zardoya,

[*Corcel*] no nació como órgano de expresión o propaganda de un grupo, tendencia o movimiento —como *Garcilaso* o *Espadaña*—, sino para divulgar todo lo que dentro del mundo de la cultura lo merecía. La divisa de CORCEL era independencia de criterio, sin teorías preconcebidas, sin la intención de probar o refutar ninguna tendencia poética, literaria o artística. Su principal jinete [Ricardo Juan Blasco] lo guiaba con buen gusto y grave tino, pronunciándose a favor de una poesía humana, libre, abierta al presente y al pasado, no mediatizada por encasillamientos de ninguna clase (Concha Zardoya, «La revista *Corcel*, en mi recuerdo», en *Peña Labra*, nº 6, invierno 1972-1973, p. 9).³⁸⁶

La vocación de ‘continuidad’ y actualidad —«abierta al presente y al pasado»— de *Corcel* es, en este sentido, asombrosa. Asombroso nos resulta, también, lo poco frecuentada que ha sido por una parte de la crítica que ha encontrado en *Escorial*, *Garcilaso* y *Espadaña* construcciones más ‘cómodas’ para sus presupuestos de salida y que ha limitado *Corcel* —como *Proel*— a «órganos de expresión de la ‘Quinta del 42’». Así, con escepticismo sobre la supuesta falta de programa estético en *Corcel*, Navas Ocaña, para quien su «antivanguardismo es otro de los puntos en contacto con el neorromanticismo de posguerra» (1996:18), se ha ocupado por extenso de la presencia de las vanguardias en dicha revista. Bajo el signo de lo ‘humano’ en su vertiente neorromántica —sin que falte lo neoclásico entre sus páginas—, que son,

³⁸⁶ Plagado de información y de testimonios directos, en aquel número monográfico sobre *Corcel* de la santanderina *Peña Labra*. *Pliegos de poesía* encontramos trabajos de Víctor García de la Concha, Ricardo Juan Blasco, Jorge Campos, Pedro Caba o la citada Concha Zardoya. En el suyo, Campos llega a insinuar un homenaje a *Caballo verde para la poesía* en el título de la revista valenciana: «La llamó *Corcel*. ¿Recuerdo quizás de aquel nerudiano CABALLO VERDE?» (Jorge Campos, «En los días de *Corcel*», en *Peña Labra*, nº 6, invierno 1972-1973, p. 8).

como venimos a defender en esta tesis, las grandes coordenadas de nuestro ámbito literario desde que comenzara la década de los Treinta; lo cierto es que en *Corcel* encontramos algunas de las publicaciones más significativas para su signo de 'continuidad'. Destaca, por ejemplo, la precoz publicación de dos poemas 'inéditos' de García Lorca, «Gacela de la terrible presencia» y «El poeta se queja de que su amor no le escriba» (nº 2, diciembre de 1942-enero de 1943), pertenecientes al *Diván del Tamarit* y a los *Sonetos del amor oscuro* respectivamente. También la presencia de los exiliados Luis Cernuda, quien por mediación de José Luis Cano publica fragmentos de *Ocnos* (nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946), Jorge Guillén (nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946; nº 16, 1949) y Juan Ramón Jiménez (nº 5-6, 1944; nº 7, 1944; nº 10-12, diciembre de 1945-enero de 1946). Sin embargo, donde los miembros de *Corcel* pudieron cifrar la clave de continuidad entre el Veintisiete y el Treintayséis, entre los debates literarios de los Treinta y los de los Cuarenta, fue en dos autores muy 'presentes' para ellos: Gerardo Diego y Vicente Aleixandre, a quien se dedica un número homenaje (nº 5-6, 1944) con motivo de la publicación de *Sombra del paraíso*. Contuvo aquel especial tres poemas de *Sombra del paraíso* —«Criaturas en la aurora», «Adiós a los campos» y «Mar del paraíso»—, una selección sacada de poemarios anteriores —de *Ámbito*, *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*— y textos de otros autores dedicados o referentes a Aleixandre como la semblanza hecha por Juan Ramón Jiménez, el poema «Vals en las ramas» de García Lorca y artículos críticos de Dámaso Alonso, Gerardo Diego, José Luis Cano, Eugenio de Nora, Jorge Campos y Rodrigo F. Carvajal. El homenaje se completaba, además, con poemas de Carlos Bousoño, Muñoz Rojas, Concha Zardoya, Suárez Carreño, Vicente Gaos, Ricardo Juan Blasco, Rafael Morales, Rodríguez Spiteri, José Luis Hidalgo y Blas de Otero. Aquellas lecturas fueron, obviamente, lecturas 'de época'. Interesante resulta, por ejemplo, la reivindicación de Aleixandre como un poeta que supo tomar del surrealismo todo su potencial metafórico sin renunciar a otros polos de atracción como la tradición clásica y romántica de nuestras letras; reivindicación que hizo Gerardo Diego en su artículo sobre *Pasión de la tierra*.

Suele hablarse a propósito de la etapa poética que en ese libro se inicia, de "Sobrerrealismo". Sólo con precisas reservas puede admitirse. Nada en estas prosas, como en los posteriores versos, de simulación, de frivolidad literaria, de "escuela" o prejuicio programático de onirismo y automatismo. Son poemas que brotan como sangre, como total espontaneidad, pero sometida siempre, siempre vigilada por una acomodación previa de la inteligencia rectora, por una "registración" adecuada del órgano estético, con un seguro instinto, pero instinto de artista, para adivinar desde la fuente la distancia y los contornos del delta de la desembocadura (Gerardo Diego, «Pasión de la tierra», en *Corcel. Pliegos de poesía*, nº 5-6, 1944 pp. 181-182).

Esta lectura, sin embargo, ha sido entendida por Navas Ocaña, nuevamente, como una interesada ‘operación’ para armonizar aquel legado vanguardista con el presente –político y estético– de los años Cuarenta.

Gerardo Diego niega cualquier vínculo de la poesía alexandrina con el surrealismo. Para esta negación utiliza uno de los conceptos, referidos a la vanguardia, más frecuentes en la crítica de los años cuarenta. Se trata de la consideración de los “ismos” como experiencias carentes de sentido trascendente, como simples juegos literarios, definidos por esa frivolidad a la que alude Gerardo Diego. Tanto en *Juventud* como en *Escorial* esta crítica fue una de las más habituales para descalificar a la vanguardia. *Pasión de la tierra* no es un libro surrealista, puesto que carece de “frivolidad”, de “simulación” y, por supuesto, de “escuela o prejuicio programático de onirismo y automatismo” (María Isabel Navas Ocaña, *La «Quinta del 42» y las vanguardias. Las revistas «Corcel» y «Proel»*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 20).

Y sin embargo, como la propia Navas Ocaña apunta, «[el argumento de] la no utilización de la escritura automática por parte de aquellos poetas –caso de Aleixandre, Cernuda, Lorca, Alberti, etc.– que, en principio pudieran haber sido incluidos en el área de influencias del movimiento francés (...), ha [sido] empleado [por] los propios integrantes de la generación del 27 para negar su vinculación con el surrealismo: tanto Aleixandre, como Dámaso Alonso, Lorca o Alberti» (1996: 20-21). Efectivamente, la hegemonía de una lectura neorromántica sobre otra surrealista en la poesía alexandrina se impuso en 1935 de la mano de Pedro Salinas y su «Vicente Aleixandre entre la destrucción o el amor» (*Índice literario*, nº V, diciembre de 1935, pp. 93-100). Sin menospreciar al trasfondo político, creemos por nuestra parte que pesan más en estas lecturas –mucho más– aspectos de índole generacional –de vigencia generacional– y de la propia y pura evolución literaria – en esa vaga tendencia global, presente más allá de España, conocida como ‘rehumanización’-. En clave intergeneracional entendemos, por ejemplo, la lectura de José Luis Cano en «El amor en la poesía de Vicente Aleixandre», para quien «elementos románticos, y de no escaso relieve, cabría señalar en la poesía de Aleixandre» (*Corcel*, nº 5-6, 1944, p. 86). Esta lectura, en clave neorromántica, no implica sin embargo, como afirma Navas Ocaña,³⁸⁷ una condena o negación del poso surrealista.

Otros elementos románticos, y de no escaso relieve, cabría señalar en la poesía de Aleixandre. En primer lugar, una radical libertad de expresión lírica, que es conquista del surrealismo, pero que en el autor de “La Destrucción o el Amor” obedece siempre a razones profundamente,

³⁸⁷ «Al igual que Gerardo Diego, José Luis Cano quiere suprimir toda confusión sobre la supuesta filiación surrealista de la poesía de Aleixandre» (Navas Ocaña, 1996: 22).

misteriosamente poéticas, y a la entraña propia de la materia cantada (José Luis Cano, «El amor en la poesía de Vicente Aleixandre», en *Corcel*, n° 5-6, 1944, p. 86).³⁸⁸

Con estas lecturas, se hace patente cómo en aquel año crucial de 1944 «Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso se convirtieron en bandera de ese nuevo romanticismo. Dámaso, desde el punto de vista crítico, contribuyó activamente a la formulación del nuevo modelo estético y también lo hizo desde el punto de vista poético, con *Hijos de la ira. Sombra del paraíso* fue el poemario que consagró a Aleixandre como poeta modélico del neorromanticismo» (Navas Ocaña, 1996: 23). Lo interesante para nosotros, en este punto, no es tanto las lecturas realizadas sobre el legado vanguardista de los años Veinte —sometido, como sabemos, a profundas y a menudo injustas críticas desde los Treinta— sino un hecho determinante a la hora de sopesar el ‘antes’ y el ‘después’ de la Guerra Civil, literariamente hablando: aquellos poetas que marcaron el paso de la nueva poesía durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República —casi todos ellos comprendidos en el marbete del Veintisiete— siguen presentes durante la posguerra; pero no como meros ‘testimonios’ o ‘reliquias’ del pasado, sino participando activa y destacadamente del nuevo pulso poético, del debate ético y estético en permanente construcción, todo ello en colaboración estrecha con las promociones más jóvenes.³⁸⁹ Más allá, Eugenio de Nora llega a convertir a Aleixandre en pionero y adalid de una ‘reacción’ contra la ‘poesía pura’. El correlato que pretende establecer con la reacción ‘espadañista’ frente al ‘garcilismo’ de la ‘Juventud Creadora’ es, en este sentido, evidente.³⁹⁰

En el caso de Gerardo Diego, también será José Luis Cano uno de sus comentaristas para *Corcel*. Tampoco en este caso se esconderá su faceta vanguardista —creacionista, en este caso— a la hora de reseñar *Poemas adrede* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943), publicados a la sazón en la colección Adonais fundada por el propio Cano. Destaca el editor gaditano, como hiciera Dámaso Alonso en *Escorial* (n° 30, abril de 1943, pp. 119-141), la dualidad dieguina entre tradición y vanguardia, entre la ‘bodega’ y la ‘azotea’.

³⁸⁸ Prácticamente con los mismos argumentos, Cano expuso la misma lectura en su reseña de *Pasión de la tierra* publicada antes de la guerra. Véase José Luis Cano, «*Pasión de la tierra. Vicente Aleixandre*», en *Sur*, diciembre de 1935, p. 15.

³⁸⁹ Muy elocuente, en este sentido, resulta la lectura de las distintas reseñas publicadas tras la salida de *Sombra del paraíso*: así las de José Antonio Muñoz Rojas (*Escorial*, n° 43, mayo 1944, pp. 458-463), Antonio G. de Lama (*Espadaña*, n° 3, junio de 1944), Carlos Bousoño (*Cisneros*, n° 9, 1944, pp. 97-98), o Rafael Benítez Claros (*Cuadernos de Literatura Contemporánea*, n° 3, 1944, pp. 261-273), entre otras.

³⁹⁰ Eugenio de Nora, «Aleixandre, renovador», en *Corcel*, n° 5-6, 1944, pp. 95-96.

Gerardo Diego se ha preciado siempre de seguir a un tiempo los caminos tradicionales y extremistas de la poesía. Piensa que por todos los caminos se alcanza ésta, y que no hay que desdeñar ninguno de ellos. Y así ha escrito versos ingenuos de romance, y versos futuristas y creacionistas. Estos “Poemas adrede”, que han aparecido completos, en la Colección “Adonais” y que incluyen la “Fábula de Equis y Zeda”, publicada ya por las ediciones privadas de “alcancía”, de Méjico, pertenecen a la obra no tradicional de Gerardo Diego. A muchos lectores poco preparados, sin un conocimiento de los movimientos poéticos anteriores a nuestra guerra, han de sorprender y parecer quizá pueril juego retórico, de escaso o ningún sentido. Mas a pesar de esta aparente lírica enajenada, algunos de estos poemas —sobre todo “Canción muy apasionada”, “Azucenas en camisa”, “Negro humor”— poseen un contagiador encanto de ala poética irresponsable, de deliciosa pirueta lírica. En el esfuerzo, ya antiguo, por sacar nuevos sonos, nuevas sorpresas musicales, nuevas intuiciones y secretos al verso, ha de ocupar un puesto este libro, cuya retórica ligera y alada fluye a veces dotada de evidente gracia poética (José Luis Cano, «Crítica de libros», en *Corcel*, n° 7, junio de 1944, p. 128).³⁹¹

También muy próxima a José Hierro, José Luis Hidalgo y Julio Maruri fue la revista santanderina *Proel. Cuaderno de poesía*, cofundada por Carlos Salomón, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Enrique Sordo, Carlos Nieto y compañía. Salía su primer número en abril 1944, conociendo dieciocho números de periodicidad mensual —algunos dobles o triples— hasta septiembre de 1945 —entrega que contendría un especial en «Homenaje a Quevedo»—, más otros seis números en una segunda época que comprende desde la primavera de 1946 hasta el verano de 1950. La nómina de colaboradores de *Proel. Cuaderno de poesía* resulta ‘asombrosamente’ —ya sabemos que no tanto— abierta y heterogénea, desde José Antonio Primo de Rivera («Dos poesías», n° 3, junio de 1944), José María Pemán y Concha Espina, a André Gide, Miguel Hernández y Pablo Picasso. No en vano, su catálogo de firmas comprendió casi todo el presente literario español —incluido en cierta medida el exiliado— y buena parte del extranjero —Erskine Caldwell, Robert Frost, William Faulkner, Ernest Hemingway, Mallarmé o Paul Claudel, entre otros—.

En *Proel* se publicaron textos de los jóvenes poetas en alza del interior: además de habituales como Salomón, Hidalgo, Maruri o Hierro, poetas como Rafael Santos Torroella (n° 4, julio de 1944; n° 7-8; *et alii*), José García Nieto (n° 5-6, agosto-septiembre de 1944; *et alii*), Ricardo Juan Blasco (n° 7-8, octubre-noviembre de 1944; *et alii*), Rafael Montesinos (n° 7-8, octubre-noviembre de 1944; 2ª ép. n° 1, primavera de 1946 —con una reseña sobre *Ocnos*—; *et alii*), Luis López Anglada (n° 9,

³⁹¹ Cano no hace sino apoyarse en las propias consideraciones de Diego, expuestas en el prólogo a la *Primera antología de sus versos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941).

diciembre de 1944; *et alii*), José Luis Cano (nº 9, diciembre de 1944; *et alii*), Vicente Gaos (nº 10, enero de 1945), Enrique Azcoaga (nº 10, enero de 1945; *et alii*), Rafael Morales (nº 11-12, febrero-marzo de 1945; *et alii*), Pedro de Lorenzo (nº 11-12, febrero-marzo de 1945), Jesús Juan Garcés (nº 11-12, febrero-marzo 1945; *et alii*), Carlos Bousño (nº 13, abril de 1945; *et alii*), Carmen Conde (nº 13, abril de 1945; *et alii*), Victoriano Crémer (nº 13, abril de 1945), Ricardo Gullón (nº 13, abril de 1945; *et alii*), Remedios de la Bárcena (nº 14, mayo de 1945), José María Valverde (nº 14, mayo de 1945), Camilo José Cela (nº 15-17, junio-julio-agosto de 1945; *et alii*), Dionisio Ridruejo (nº 15-17, junio-julio-agosto de 1945; *et alii*), Luis Rosales (nº 18, septiembre de 1945), Ramón de Garciasol (nº 18, septiembre de 1945), Leopoldo Panero (2ª ép. nº 1, primavera de 1946), Luis Felipe Vivanco (2ª ép. nº 1, primavera de 1946; *et alii*), Ildefonso-Manuel Gil (2ª ép. nº 1, primavera de 1946) o el hacía cuatro años fallecido Miguel Hernández, con cinco poemas inéditos (2ª ép. nº 1, primavera de 1946)³⁹² precedidos en aquel número por la «Carta a un joven creador» de Pedro Laín Entralgo. Una presencia joven y en vías de maduración en trabada y constante convivencia con los autores ya maduros y consagrados antes de la guerra. Entre los residentes en España, se encontraron Gerardo Diego (nº 5-6, agosto-septiembre de 1944; *et alii*), Dámaso Alonso (nº 15-17, junio-julio-agosto de 1945), Vicente Aleixandre (nº 18, septiembre de 1945; 2ª ép. nº 3, otoño de 1946), José María Pemán (nº 18, septiembre 1945), Manuel Machado (nº 18, septiembre 1945), Eugenio d'Ors (nº 18, septiembre de 1945; 2ª ép. nº 3, otoño de 1946), Rafael Laffón (2ª ép. nº 1, primavera de 1946; 2ª ép. nº 3, otoño de 1946) o Azorín (nº 18, septiembre de 1945; 2ª ép. nº 1, primavera de 1946). Entre los exiliados, firmas del calado de Juan Ramón Jiménez (nº 15-17, junio-julio-agosto de 1945; 2ª ép. nº 6, primavera-estío de 1950), Jorge Guillén (nº 15-17, junio-julio-agosto de 1945; 2ª ép. nº 1, primavera de 1946), Ernestina de Champourcin (nº 15-17, junio-julio-agosto de 1945), Pablo Picasso (2ª ép. nº 1, primavera de 1946) y Pedro Salinas (2ª ép. nº 1, primavera de 1946).

En este sentido, el llamado ‘eclecticismo’ de *Proel* (Regueiro Salgado, 2007) nos permite colocar a esta revista como uno de las más elocuentes testimonios de labor intergeneracional y de apertura al extranjero —incluido, claro está, el exilio—. Precisamente en este sentido de ‘continuidad’ y de evolución intergeneracional,

³⁹² Según se indica en una nota introductoria, «*Proel* publica estos cinco hermosos poemas de Miguel Hernández con la autorización expresa de su viuda. Los poemas han llegado hasta nosotros sin título. Sin embargo, hemos puesto al publicado en primer lugar, el título que él seguramente le hubiera dado: “Maternidad”, porque eso es un canto bellísimo a la esposa madre. Los poemas se han impreso tal como figuran en los manuscritos correspondientes» (*Proel. Cuaderno de poesía*, 2ª ép. nº 1, primavera de 1946, p. 11). Los poemas, según sus primeros versos, serían los siguientes: «Desde que el alba quiso ser alba, toda eres»; «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío»; «El lecho, aquella hierba de ayer y de mañana»; «Riéndose, burlándose con claridad del día»; y «Sólo quien ama vuela. Pero, ¿quién ama tanto...?».

Dámaso Alonso interpreta en sus páginas la poesía de Carmen Conde con motivo de la publicación de *Ansia de la gracia* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945) en la colección Adonais.³⁹³

La autora ha reunido en este libro poesía escritas entre 1930 y 1942. En este largo período muchos flujos y reflujos ha habido en poesía española. En resumen (con toda la inexactitud de los resúmenes), podríamos señalar, después de Rubén, dos giros en nuestra poesía contemporánea: hacia la más exquisita sensibilidad, hacia la frágil delicadeza, primero, con Juan Ramón Jiménez, hacia la intensidad y la fuerza con Alberti y Aleixandre. Admitámoslo así, aunque ¡cuánta de esta fuerza viene del propio Juan Ramón Jiménez! He aquí, por ejemplo, el tema del toro –Miguel Hernández, Aleixandre, Rafael Morales–: póngase al frente aquel terrible toro sobre un paisaje, de Juan Ramón, publicado en la revista Índice. Nótese que no mencionamos a Unamuno ni a Antono Machado: es que su influjo ha sido más poderoso en esta última azarosa época en que vivimos. Poemas, pues, breves, delicados, primero; de más desarrollo, más fuerza y más volumen de voz, después. Esta evolución, general a nuestra poesía, tenía que dejar reflejo en el libro de Carmen Conde, escrito a lo largo de un tan dilatado período (Dámaso Alonso, «Pasión de Carmen Conde», en *Proel. Cuaderno de poesía*, n° 15-17, junio-julio-agosto de 1945, p. 42).³⁹⁴

Entre los contenidos más ‘sorprendentes’ de *Proel* se suele citar, efectivamente, la publicación de un poema surrealista –para más ‘inri’ próximo a la escritura automática (2ª ép. n° 1 primavera de 1946)– de Pablo Picasso, o la publicación de los cinco poemas inéditos de Miguel Hernández (2ª ép. n° 2, estío de 1946). Por su parte, menos habrán de sorprendernos las colaboraciones de Juan Ramón Jiménez, a quien hemos visto publicar en *Garcilaso* y en *Corcel*, o Jorge Guillén, publicado en *Mediodía* y en *Corcel*. Tampoco el elogioso artículo que Anselmo Donázar publica «En torno a García Lorca» (n° 7-8, octubre-noviembre de 1944), toda vez que García Lorca había sido publicado en *Corcel* –en 1942– así como en *Espadaña* y *Cuadernos de Literatura Contemporánea* en 1944, el mismo año en que se publicaba una antología de sus *Poesías* (Madrid, Alhambra, 1944) y Dámaso Alonso recogía su «Federico García Lorca y la expresión de lo español» en *Ensayos de poesía española* (Madrid, Revista de Occidente, 1944). Sin embargo, el sentido de la lectura de Donázar se distinguía bastante de la lectura predominante, formulada por Dámaso Alonso. Para Donázar, el García Lorca que más interés ofrece no es el neopopular cantor del alma colectiva del campo andaluz, sino el creador transgresor de imágenes

³⁹³ En el número anterior también había reseñado el mismo poemario Ricardo Gullón en «*Ansia de la gracia*, de Carmen Conde» (*Proel. Cuaderno de poesía*, n° 14, mayo de 1945, p. 19).

³⁹⁴ El artículo, ampliado y retocado, fue recogido en las sucesivas ediciones de *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952).

insólitas. Dicha transgresión, sin embargo, no está entendida desde las vanguardias sino —otra vez— desde ‘lo romántico’. No por casualidad, en este sentido, el mismo Donázar publicó una «Defensa del Romanticismo» en el siguiente número de *Proel* (nº 9, diciembre de 1944, pp. 6-7). De esta manera, frente a la noción genérica de ‘lo español’, Donázar pone el foco en la especificidad de ‘lo gitano’ como personaje tipo que permite explorar los márgenes sociales. No es sino el tipo marginal, en sentido de rebeldía, del viejo romanticismo: el pirata, el inadaptado, el incomprendido, el hetedoroxo, el extranjero, el judío, el gitano. Influidos por ese gitanismo, García Lorca trascendería, para Donázar, los límites de la expresión poética convencional en aras de la libertad creadora. Evita así en su análisis Donázar mencionar en todo momento las nociones de ‘vanguardias’ o ‘surrealismo’, al tiempo que el paradigma neorromántico y ‘rehumanizado’ asumido por el colaborador de *Proel* es patente. La ‘actualización’ generacional de la lírica lorquiana, también.

El gitanismo es una de las extravagancias más originales y misteriosas del mundo. Es una especie de judaísmo a quien se le fuese el vigor economístico y sectario por el agujero de la imaginación. (...)

El espíritu de Lorca se desmeleno por las cien vías de que son capaces los gitanos sobre la piel de España. Un romanticismo sangriento y evertedor le golpea las sienas y le ordena seguir; su paso va fundando huellas indelebles en todas las avenidas. Su poesía lírica se basa en motivos tan humanos, que no sé si habrá rugidos de lira que se le parezcan, exceptuando el numen profético y el numen místico. Sobre todo tiene mucho del primero. El furor y el desgarramiento en el concebir, la atropellada erupción de la palabra y la racha súbita que fotografía el paisaje, están en los vates de Israel y en el vate de los gitanos (Anselmo Donázar, «En torno a García Lorca», en *Proel. Cuaderno de poesía*, nº 7-8, octubre-noviembre de 1944, pp. 10-11).

Menos frecuente era, por el contrario, la reivindicación que el exégeta navarro hace del granadino como ‘poeta de minorías’ —Juan Ramón muy al fondo—, siempre partiendo de su condición como poeta ‘marginal’ e ‘incomprendido’ tan propio del romanticismo.³⁹⁵

³⁹⁵ Sin embargo, como han indicado Wahnón (1995: 423-424) y Navas Ocaña (1996: 81), con esta lectura ‘minoritaria’ de García Lorca Donázar se distingue del énfasis neopopularista dado por Dámaso Alonso en 1944 o el que dará Charles David Ley en las páginas de *Garcilaso* (nº 35-36, marzo-abril de 1946). Más explícito fue, en este sentido, Andrés Soria Ortega en su artículo dedicado a «El gitanismo de Federico García Lorca» publicado al final de la década en *Ínsula* (nº 45, 15/09/1949, p. 8). Para Soria, la mirada a lo gitano no supuso un exceso de libertad y transgresión sino, al contrario, una vuelta penetrante a la ‘tradición castellana’: «Federico García Lorca supo captar de los gitanos estas dos facetas: su valor de depositarios de la tradición y de voceadores de ella con un amaneramiento especial. Y así pudo elevarlos a la categoría de símbolos, acaso regionales, pero de

García Lorca es un tipo aparte que invierte el orden tradicional de las sensaciones. Por eso difícilmente lo aguantaría quien estuviese convencido de que nuestro aparato de percepción funciona sujeto a leyes intangibles. Yo por el contrario, sigo creyendo que quien hablase directamente a ese complejo misterioso que se mueve en el hondón de nuestra alma, compuesto de intuición, sospecha, atrevimiento constructivo y fuerza vaga de indecible naturaleza, sería un poeta inmoral.

Éste es García Lorca. Poco me importa conceder que este maravilloso sistema de captación habite en pocas almas. Es un equívoco peligroso lo de llamar a un poeta popular. Tengo para mí, y volveré sobre ello, que el autor del *Romancero gitano* lo es de recios blasones (Anselmo Donázar, «En torno a García Lorca», en *Proel. Cuaderno de poesía*, n° 7-8, octubre-noviembre de 1944, p. 11).

La ‘siguiente’ revista vinculada a la llamada por Ricardo Juan Blasco «Quinta del 42», la santanderina *La Isla de los Ratones*, mantuvo la tónica general de la década en lo que a la presencia de los ‘mayores’ se refiere.³⁹⁶ Fijándonos apenas en sus dos primeros años de vida, cabe destacar cómo abrieron su primer número, en mayo de 1948, las palabras de «Saludo» firmadas por Vicente Aleixandre; gesto que los promotores de la revista agradecerían dos años después dedicándole en homenaje su decimosegunda entrega. Gerardo Diego, por su parte, también ‘apadrinó’ el proyecto enviando tres composiciones dedicadas respectivamente a Manuel Arce, José Hierro y Julio Maruri (n° 7, 1949); mientras que el poema «En su copa su gloria» de Juan Ramón Jiménez abría el primer número de la siguiente década (n° 9, 1950). La memoria de Miguel Hernández, asimismo, estuvo presente con la publicación del poema «El sudor» (n° 4, 1948). La preguerra y el exilio estuvieron representados en los poemas de Pablo Neruda («El pueblo» y «Poema en diez versos», n° 8, 1949) y Juan José Domenchina («Dos sonetos», n° 8, 1949).

Una revista muy citada y frecuentada –tanto como *Escorial* y *Garcilaso*; mucho más que *Corcel* y *Proel*– fue la leonesa *Espadaña*. Nacida con espíritu polémico, su nómima y su praxis no difirieron sin embargo del panorama general tanto como en ocasiones se ha dicho. Su acercamiento al Veintisiete y otros autores ‘mayores’, incluidos los exiliados, tampoco; pese a ser mucho más valorado por la crítica.³⁹⁷ No

una región en la cual, por este proceso que indicamos en los gitanos, lo castellano se ha conservado en su vigor arcaico y se transforma cada día en matices penúltimos».

³⁹⁶ De entre la bibliografía escrita sobre esta magnífica revista destacaremos de momento el volumen colectivo coordinado por José-Carlos Mainer *Memoria de una revista: La isla de los ratones (1948-1955)* (Santander, Caja Cantabria, 1998). En él se recoge también, a la sazón, buena parte del homenaje realizado por la revista *Peña Labra* en 1985.

³⁹⁷ Sorprende, en este sentido, que alguien que tanto y tan bien ha estudiado la presencia de la literatura de preguerra en las revistas de posguerra como Navas Ocaña se empeñe en distinguir no ya el tratamiento –en lo que puede tener cierta razón– sino la misma labor de publicación de estas firmas en *Espadaña* de lo observado en *Proel*, *Corcel*, *Garcilaso* o *Escorial*: «*Espadaña* mostró una especial

difirió y, no obstante, conviene reconocer que en lugares estratégicos supo ser más rotunda que *Escorial*, *Corcel* o *Garcilaso*. Pasados los años, además, los propios protagonistas se preocuparán de apuntarse tan estimable mérito en los preliminares a la edición facsímil de la revista en 1978. Así Victoriano Crémer:

Mientras que en las publicaciones de la época, parecía predominar una cierta tendencia hacia la reclusión en los clásicos imperiales y un sometimiento a las formas tradicionales como determinantes del establecimiento de “un estilo” basado en el “buen gusto”, *Espadaña* se erigía en mantenedora de las líneas poéticas (y humanas) de las generaciones inmediatas, dispersas y trasterradas (Cernuda, Alberti, Miguel, Lorca, Vallejo, etc.) y es partidaria de unas formas de expresión menos convencionales (Victoriano Crémer, «¡Espadaña a la vista! (El resplandor de las cenizas)», en *Espadaña. Revista de poesía y crítica. Ed. facsímil*, León, Espadaña Editorial, 1978, pp. XXII-XXIII).

Así Eugenio de Nora, quien ahondando en la célebre dicotomía entre ‘garcilasismo’ y ‘espadañismo’, tan promocionada por él y sus seguidores, distingue también entre la presunta ‘ruptura’ defendida por aquellos y la ‘continuidad’ perseguida por los suyos.

A nivel bastante más concreto (y pese a la significación, en parte pregarcilasista, de algunas obras cimeras de la llamada “poesía pura”), se trataba de romper (ellos) o de enlazar (nosotros) con las corrientes centrales de la generación o grupo del 27 (en cuanto aquellos poetas habían rebasado ya su arranque inicial “puro”, gongorino y neocultista, para adquirir un caudal en profundidad, fecundado por el todavía encendido crisol superrealista, en lo que entonces eran los libros últimos de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Alonso, Neruda, el Lorca póstumo y los poemas de la guerra y de la cárcel –sólo muy fragmentariamente conocidos– de Miguel Hernández) (Eugenio de Nora, «Espadaña, 30 años después», en *Espadaña. Revista de poesía y crítica. Ed. facsímil*, León, Espadaña Editorial, 1978, p. X).

En los recuerdos de Eugenio de Nora se trasluce sin embargo la misma operación de ‘asimilación’ de los autores del Veintisiete «en cuanto aquellos poetas

atención hacia los poetas de la generación del 27 que permanecieron en España tras la guerra civil (...), aunque también se ocupó de los exiliados. Esta circunstancia le confiere un carácter diferencial respecto a otras revistas de la época, como *Escorial*, *Garcilaso*, etc.» (1997: 103). De la misma opinión fue Lechner, quien al mencionar a *Espadaña* comenta que «merece respeto el valor de los redactores de acoger textos de los que habían militado en las filas republicanas y de no olvidar a los exiliados» (1975: 56). Presa González, en su a menudo excesivamente entusiasta lectura de la revista leonesa a la que consagró su tesis doctoral afirma que «*Espadaña* fue continuadora poéticamente de la generación del 27, reformando y revolucionando la eclosión superrealista, optando por la rehumanización apasionada del contenido poético y las tendencias versolibristas, algo que se había iniciado con algunos poetas del 27 pero que se expande y triunfa en la lírica española tras los intentos denodados de modernización llevados a cabo por *Espadaña*» (1988: 306).

habían rebasado ya su arranque inicial “puro”, gongorino y neocultista» observada en *Escorial*, *Garcilaso* y *Proel*. De nuevo, el Veintisiete de *Espadaña* es un Veintisiete ‘actualizado’ generacionalmente. Esto es: ‘rehumanizado’.

Ciertamente, y pese a construcciones críticas posteriores (Presa González, 1989) en *Espadaña* tuvieron presencia los mismos referentes de la preguerra –y de la misma manera– a quienes hemos visto desfilar por otras cabeceras coetáneas. Así, particularmente, el ‘triunvirato’ Diego, Alexandre y Alonso; así la presencia –creciente en *Espadaña* como en el entorno de *Escorial*– de Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Se suman a ello publicaciones puntuales o trabajos específicos en torno a García Lorca, Cernuda, Vallejo, Prados o Domenchina. Sin embargo, una diferencia –que acabará siendo crucial en el devenir de su recepción crítica posterior– distingue marcadamente al núcleo espadañista: la declaración explícita de Alonso, Alexandre o Diego como ‘maestros directos’ del grupo. Lo hicieron, además, como decimos, en lugares estratégicos. Así en los preliminares a la *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)* (León, Espadaña, 1946). Se presenta en ellos un «Esquema» que, en clave generacional, va ‘colocando’ a cada uno de los principales poetas españoles en el decenio elegido, desde los «viejos maestros» del modernismo a «los más nuevos». Establecen así un esquema en cinco tiempos: la promoción de los Machado y Juan Ramón; la del Veintisiete; la de Rosales y Miguel Hernández; la de Crémer y García Nieto; y la de Valverde, Bousoño, Hidalgo o el mismo Eugenio de Nora. Así, ‘dejando a un lado’ a los primeros,³⁹⁸ son los nombres de Alexandre, Guillén, Diego, Alonso y Cernuda los que ocupan el rango de lo que podríamos llamar ‘maestros en activo’ o ‘maestros vigentes’ para los más jóvenes poetas.

En primer lugar, nos encontramos con hombres que en 1936 habían madurado ya, con madurez aún temprana y llena de promesas: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Alexandre, Luis Cernuda. (Quedan fuera Salinas, Alberti, Altolaguirre, Prados, etc., cuyas nuevas singladuras se han perdido, para nosotros, en la ausencia). Gerardo Diego sigue siendo el que era, dual y paradójico [sic], más apretado, más ceñido, más dueño de sus resortes y de su obediente retórica. De Guillén sabemos poco; y lo que sabemos nos lo hace ver igual en su cristalino fulgor, en su estilizada pureza, Valéry más Castilla. Dámaso Alonso, tras un largo silencio, nos salió, con una nueva voz potente y torturada, cantando oscuras noticias de Dios y versos iracundos. Alexandre alcanzó serenidad olímpica y belleza sin sombras en su paraíso resplandeciente. Y Luis Cernuda, solitario huésped de

³⁹⁸ «Dejemos a un lado –respetuosamente– a los viejos maestros, ya en ocaso cuando se inicia este período; los dos Machado, Juan Ramón Jiménez, figuras venerables que siguieron cantando con voz cansada que aún tenían resones de tiempos floridos» (*Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, León, Espadaña, 1946, p. 7).

nieblas, se ha ido adentrando más por un mundo caliente de humanidad, un poco desolado, meditabundo, melancólico. De buena gana y sin temor a contradicciones proclamaríamos a los cinco, maestros y guías de las generaciones más tiernas («Esquema», en *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, León, Espadaña, 1946, p. 7).

Igualmente, en sus primeros números, sendos trabajos de Antonio González de Lama, teórico por antonomasia de la revista, sobre Dámaso Alonso («La nueva poesía de Dámaso Alonso», n° 2, junio de 1944, pp. 27-29), Vicente Aleixandre («Sombra del paraíso», n° 3, junio de 1944, pp. 63-65) y Gerardo Diego («La poesía de Gerardo Diego», n° 5, julio de 1944, pp. 111-113) marcaron el 'lugar' de estos poetas maduros en el ámbito literario de entonces que desde *Espadaña* se pretendía dibujar. Todos ellos coinciden en conceder, de entrada, el rango de 'maestro' al autor estudiado. Ahora bien, la lectura de González de Lama, su 'actualización' de aquellas poéticas procedentes del Veintisiete no se diferencian en lo sustancial de las observadas en *Escorial*, *Corcel* o *Cuadernos Hispanoamericanos*. De Diego, se destaca de nuevo la dualidad entre la tradición y la vanguardia, entre una poesía de profundo calado 'humano' y el juego de ingenio verbal. Como hicieran Alonso y Cossío en *Escorial*, es la vertiente 'humana' la que, en opinión del cofundador de *Espadaña*, ofrece verdadero interés. Al tiempo, como hicieran aquellos, González de Lama concluye una mixtificación complementaria de ambas facetas, la creacionista y la tradicional, como fórmula inalienable de la poesía dieguina.

Gerardo Diego une a su fecundidad una extraordinaria variedad de aspectos de diverso cariz y desigual valor. (...)

Se ha hablado mucho —el mismo poeta habla de ello a menudo— de un Gerardo Diego partido en dos, de un poeta con doble faz, mirando al pasado, a la tradición y lanzándose por entre las zarzas de los caminos más nuevos. Es el mismo caso de Góngora, con la diferencia de que en Gerardo Diego aparece la dualidad desde sus primeros pasos. Sin embargo, lo mismo que Dámaso Alonso demostró la irrealidad de ese dualismo en Góngora, también podría mostrarse cómo en Gerardo Diego los dos caminos son uno solo. La personalidad del poeta está neta, inconfundiblemente en los poemas de una y otra dirección. Y sería muy fácil espigar elementos creacionistas en el manojito de versos tradicionales y elementos tradicionales en los poemas de novedad más desatada. (...)

La esencial unidad de ambas tendencias va siendo más patente a medida que el poeta madura y adquiere dominio de todas sus riendas. Los pasos alborotados y desunidos se van remansando y la poesía se muestra clara y neta como si no estuviera hecha de opuestos ingredientes. Así es cada vez más difícil encasillar sus libros en una de sus dos caras. Algunos sonetos de "Alondra de verdad" alcanzan una fusión tan íntima que semejan la convergencia final de dos ríos en los meandros sosegados y transparentes de la llanura. Y dan pábulo

a la idea de que quizá en esa fusión está el remate y madurez de este poeta, ya tan cercano a la perfección (Antonio González de Lama, «La poesía de Gerardo Diego», en *España*, n° 5, julio de 1944, pp. 111-112).

Que González de Lama pretende ‘adaptar’ a Diego a *España* —pero, en el fondo, como sostenemos, a las líneas maestras de toda la década— se aprecia en afirmaciones como que su fe en el «Misterio» de la poesía «le ha llevado a buscar por otros caminos que los de la perfección formal» (p. 112), para concluir que «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» (p. 112).³⁹⁹ También por su ‘humanidad’ —y siguiendo punto por punto la línea trazada por Cossío, Alonso y González de Lama— definiría Eugenio de Nora al autor de *Alondra de verdad* en los *Cuadernos Hispanoamericanos*, ya en 1948.⁴⁰⁰

De Aleixandre, por su parte, torna a destacarse su quimérico equilibrio entre lo ‘clásico’ y lo ‘romántico’, entre el contenido —lo ‘humano’— y la forma —el artificio—. Con semejantes trazas, González de Lama eleva a Vicente Aleixandre a la categoría de poeta modélico, particularmente con la salida de *Sombra del paraíso*, para aquella década de los Cuarenta. En el punto medio entre clasicismo y romanticismo se hallaría, al cabo, la «humanidad vibrante» del poeta andaluz.

Si “Ámbito” es clásico, y “Espadas como labios” es romántico, y “La destrucción o el amor” romántico represado, “Sombra del Paraíso” está en la misma línea de “La destrucción o el amor”, pero más contenido aún, menos arrebatado. Y más perfecto, más acabado, más afilado. Sin la frialdad lapidaria del primer libro, sino con una perfección más conmovida, más agitada por un violento hervor que se alisa y remansa en la tersura resplandeciente de la forma. Es difícil alcanzar una nitidez tan esplendorosa sin perder un ápice de pasión, de fuerza, de humanidad vibrante y tremante.

“Sombra del Paraíso” es un todo, cuyas partes tienen valor por sí mismas, pero en el libro están ensambladas, formando un poema trabado, de una refinada y trascendente unidad. (...)

³⁹⁹ Adelantemos ya una cuestión de la que se hablará más adelante: la equiparación por parte de los fundadores de *España* de la “poesía pura” con la “perfección formal” de los sonetistas de *Garcilaso*. Es decir, los espadañistas trazan dos bandos: el suyo —el de una poesía ‘humana’ y ‘apasionada’— y el opuesto —el de la frialdad de la forma desapasionada, fuera esta la del metro neoclásico o la del intelectualismo de determinadas vanguardias de la preguerra española—. En este sentido, no serán escasos los ataques a los sonetistas de la ‘poesía pura’ entre sus páginas.

⁴⁰⁰ El contenido humano controlado, resuelto armónicamente en arte; el equilibrio que de aquí trasciende a la forma, la conciencia artística, la sensación que el poeta da de dominio propio y sobre los elementos que maneja; todo eso, que son los caracteres del clasicismo, lo tiene Gerardo Diego incluso en su poesía creacionista (Eugenio de Nora, «La obra de Gerardo Diego a través de su primera “Antología”», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 4, julio-agosto de 1948, p. 147).

Volcado sobre el mundo, tan rico, tan fulgurante, tan recién nacido, pocas veces se asoma el poeta a su mundo interior. Por eso no comprendo muy bien por qué algunos le catalogan en un extremo romanticismo. No existe romanticismo sin continuas alusiones a la subjetividad, a la vida interna del poeta. Pero aquí Alexandre es objetivo, sensual, extrovertido; el mundo se le impone, le acapara y él se transfiere en la naturaleza. (...)

Esto y la serenidad perfecta de la forma en casi todo el poema, hace de “Sombra del Paraíso” un libro clásico. Con un clasicismo sin frialdad, traspasado, como todo laudable clasicismo, de una honda emoción que, aun reprimida, rezuma por todos sus poros. Porque no es su clasicismo un hermetismo formal, de lisura marmórea; es una perfección flexible, abierta, trasudante. Y lo que trasudan sus versos es una sensibilidad refinada, briosa, un aura poética que llena el alma del poeta (Antonio González de Lama, «Sombra del paraíso», en *España*, n° 3, junio de 1944, pp. 63-65).⁴⁰¹

De Alonso, finalmente, se reivindica el alcance rehumanizador revelado en *Hijos de la ira*. Sobre el concepto de «humanidad» y, más allá, de «hombria» – término tan habitual, recordemos, en los primeros escritos teóricos de la ‘Juventud Creadora’ – construye González de Lama su interpretación del «magistral» nuevo poemario de Alonso.

Es necesario repetir que la poesía es, ante todo, hombría. Y que vale más el hombre que el poeta. Y que están muy bien esos versos delicados y sutiles, hechos de imágenes bellas, de conceptos ingeniosos, de palabras cargadas de finas alusiones, de meliflua y sabrosa musicalidad. Pero que todo eso se apaga cuando resuena la voz enérgica y poderosa que nos habla, o nos canta, o nos grita, o nos increpa, desde las más hondas oquedades del hombre, desde esos túneles que socavan las almas y están llenos de alaridos, de llamas, de sangre. Túneles por donde pasa –gigantesca– una sombra, que es a veces la muerte, y a veces es Dios. O Dios o la muerte, cogidos del brazo, como en una danza macabra y torturante.

Por eso, entre todos los que han llevado nombre de poeta en los últimos años en España, sólo Unamuno cantó con voz rotundamente poética porque era una voz omnímodamente humana. Y por eso, entre tantos libros delicados y bellos, atractivos y sugerentes, sólo éste de Dámaso Alonso nos ha tocado en la fibra más honda de nuestra sensibilidad. Y es que nos hemos encontrado con una poesía que es, más que poesía, humanidad caliente y doliente, iracunda y viril, auténtica y estremecida (Antonio González de Lama, «La nueva poesía de Dámaso Alonso», en *España*, n° 2, junio de 1944, p. 28).

⁴⁰¹ En la misma línea que González de Lama, Victoriano Cremer reseñó unas semanas más tardes *Sombra del paraíso* en el *Diario de León* («Un libro esencial. *Sombra del paraíso* de Vicente Alexandre», *Diario de León*, 01/07/1944)

Como se puede apreciar, la terminología del teórico espadañista recuerda mucho al ‘humanismo trascendente’ de *Escorial* —tomando, como hiciera Luis Felipe Vivanco en su edición de la poesía unamuniana, al bilbaíno como referencia—; al tiempo que sus alusiones a una poesía «viril, auténtica y estremecida» coincidirían con los postulados de la ‘Juventud Creadora’. Ahora bien: no es menos cierto que en su selección de *Hijos de la ira* como paradigma González de Lama marca distancias con ‘el resto’ de la poesía publicada por entonces, trazando un sugerente paralelo entre Unamuno y su supuesto distingo de la musicalidad modernista y la nueva senda marcada por Alonso en 1944 frente a las ‘sutilezas’ de tantos y tantos sonetos por entonces en boga. No en vano, sobre estas líneas buena parte de la crítica posterior construirá la célebre dicotomía entre un ‘arraigo’ vinculado a *Garcilaso* y un ‘desarraigo’ atribuido a *Espadaña*.

Dámaso Alonso es, en este libro, el poeta esencial, que es poeta antes de escribir versos. Y los escribe precisamente por eso, porque es poeta. No como tantos otros que sólo son poetas porque escriben versos. Dámaso Alonso vive más allá de las apariencias del mundo y de la vida. Ve las cosas en su ser más interno y siente la vida inmensa de un lago de misterio. Misterio doloroso, angustioso, que él nos revela, que quiere hacernos sentir como él lo siente, en pavorosos trances. Y así cumple la misión más genuina del poeta, que es hacernos atravesar la superficie anodina del mundo y ponernos en contacto con la realidad última, con la vida secreta que agita y carcome al cosmos (Antonio González de Lama, «La nueva poesía de Dámaso Alonso», en *Espadaña*, nº 2, junio de 1944, p. 28).

La ‘vuelta al hombre’ defendida por el sacerdote leonés, sin embargo, conecta con el impulso ‘antipositivista’ —o ‘antimaterialista’— del primer existencialismo europeo, no con la ‘poesía social’ ni con la lucha de clases. Para la exploración de tales caminos, nuestra poesía todavía tendrá que esperar al fin de aquella década.

La verdadera realidad es el hombre, la vida del hombre. Todo lo demás nos es extraño, indiferente. Pero hay épocas tan poco humanas, tan inhumanas, que sólo viven para las cosas, para el mundo. Y las mismas cosas las vacían todo de significado, las cosifican aún más. Son épocas científicistas, positivistas, antipoéticas; en ellas el hombre se siente cosa entre las cosas, realidad natural despersonalizada. Nuestra época no es así. La filosofía —y con ella toda la cultura— se ha humanizado. Y pone como centro de sus preocupaciones, de sus elucubraciones, al hombre mismo. No al hombre abstracto, al animal racional, sino a este hombre que vive y vibra, que ama y trabaja, que ríe y llora, que muere y que se angustia por su muerte. Kierkegaard, Unamuno y Heidegger nos han traído al hombre concreto, con todas sus vivencias, con su angustia metafísica, con su agonía, con su tragedia. Y nos han enseñado a mirarnos por dentro, en las profundidades negras y

desoladas de nuestro ser existencial. Dámaso Alonso se sitúa —mejor dicho, está; mejor dicho, vive— en este ser profundo del hombre, intuyendo la podredumbre humana, sin necesidad de análisis, en una intuición poética, penetrante, agudísima. (...)

Dámaso Alonso ha humanizado la poesía. Y descubierto las dos realidades más hondas del hombre: la muerte y Dios (Antonio González de Lama, «La nueva poesía de Dámaso Alonso», en *Espadaña*, n° 2, junio de 1944, pp. 28-29).

Junto a la exégesis ‘rehumanizada’ de la tríada Diego-Aleixandre-Alonso se combina la publicación directa de algunos de sus poemas desde la primera entrega, así del cántabro (n° 1, mayo de 1944; n° 2, junio de 1944; n° 5, julio de 1944; n° 13, 1945), como del andaluz (n° 1, mayo de 1944; n° 7, 1944; n° 12, 1945; n° 19, pp. 1945; n° 34, 1948), como del madrileño (n° 9, 1944). No fueron, sin embargo, los únicos ‘consagrados’ presentes en la revista leonesa. Para empezar, la presencia señera de Federico García Lorca, de quien se publican los «Seis poemas galegos» (n° 3, junio de 1944, pp. 55-62). Al tiempo, Eugenio de Nora traduce del francés el poema «A Federico García Lorca» de Pierre Emmanuel (n° 19, 1945, pp. 437-438). Por su parte, Luis Cernuda será varias veces reivindicado como ‘maestro’ del grupo. Así, cuando González de Lama señala a «Unamuno, Cernuda y Aleixandre» como los poetas de mayor influjo en Eugenio de Nora («El destino poético de Eugenio de Nora», n° 19, 1945, p. 451).⁴⁰² Así, cuando Victoriano Crémer dedica al autor de *La Realidad y el Deseo* su poema «Fábula del recuerdo» (n° 24, 1946, pp. 543-545). En un mismo sentido, la reseña de González de Lama a la publicación de *Ocnos* no pudo ser más entusiasta. De nuevo, en ella, el tributo a un ‘pasado’ ‘puro’ y la reivindicación de un ‘presente’ sencillo, que llama «a las cosas por su nombre».

Cernuda es uno de los más altos y puros poetas de nuestro tiempo. Algún día habrá que mostrarlo analizando su maravillosa obra (...). Habrá que hablar de Mallarmé y de la música, de Guillén y de Hölderlin; pero sobre todo, de Garcilaso y de Bécquer. Y también de Sigüenza. Miró está presente en “Ocnos” con una presencia aérea, casi inaprehensible porque no está en el estilo sino en algo más interior, en la sensibilidad, que tanto debe a Juan Ramón. (...)

Cernuda es así un creador. Sin necesidad de gestos ni voces: sencillamente, llanamente. Llamando a las cosas por su nombre, evocando sensaciones corrientes, construyendo el poema sin alardes de técnica con materiales que la vida fabrica para quien la vive con alma desperta y corazón sensitivo, envolviendo las cosas vulgares en un halo tenue de poesía clara y freca

⁴⁰² Tres años después variará ligeramente la nómina de influencias en su reseña de *Contemplación del tiempo*: «Cantan en él Valéry, Unamuno, Rilke y Cernuda; pero con voz que no es de ninguno de ellos, con voz de Nora, grave y robusta» (Antonio González de Lama, «Contemplación del tiempo», de Eugenio de Nora, en *Espadaña*, n° 36, 1948, p. 751).

(Antonio González de Lama, «“Ocnos”, de Luis Cernuda», en *Espadaña*, n° 39, 1949, pp. 813-814).

En la misma página en que comenta *Ocnos*, el sacerdote leonés reseña el poemario *Exul Umbra* (México, Stylo, 1948) de Juan José Domenchina, otro poeta «anterior a la guerra» que, en este caso, «las nuevas generaciones» «teníamos olvidado».⁴⁰³ La operación vuelve a ser paradigmática: defensa de la poesía de la preguerra pero, sobre todo, insistencia en la ‘vigencia’ de sus autores dentro del nuevo presente. No por casualidad, se destaca una línea menos ‘vanguardista’, seguida por Domenchina, de aquel tiempo; no por casualidad, se señala el valor de los sonetos del Domenchina ‘actual’.

De Méjico, muy bien editado, nos llega un libro de versos de Juan José Domenchina, poeta que teníamos olvidado. Las nuevas generaciones no conocieron a este poeta, ya maduro, que fue muy discutido, admirado y denostado por los años anteriores a la guerra. (...)

Ya entonces estaban en vigor los modos de la que se llamó poesía de vanguardia. Domenchina no las aceptó. Y cultivó una poesía suya, seca y rígida, derivada de Unamuno y Juan Ramón y, sobre todo, de Ramón Pérez de Ayala. No estaba solo Domenchina, aunque discurrían sus versos al margen de la corriente central; a su lado podrían citarse poetas como Mauricio Bacarisse, Moreno Villa, Ramón de Bastera, interesantes siempre, en el tránsito del modernismo a la nueva poesía (Antonio González de Lama, «“Exul umbra”, de Domenchina», en *Espadaña*, n° 39, 1949, p. 813).⁴⁰⁴

Ya en otras ocasiones, en los editoriales de la sección «Poesía y vida», los poetas del Veintisiete habían aparecido mencionados como parangón de «lo auténtico, lo leal, lo sincero»; esto es, como referencia para sus jóvenes autores. Es, al cabo, una defensa de la ‘vigencia’ en los Cuarenta de nombres como Cernuda, Alberti o García Lorca ya por su obra netamente ‘rehumanizada’, ya por aquella más próxima a «los modos» vanguardistas.

Porque lo auténtico, lo leal, lo sincero, se da en el escritor sin pensar en ello, y creemos que en la mayor parte de las ocasiones; aun en aquellas en que la obra se nos muestra desprovista de estos atributos.

Ha de considerarse tan leal consigo mismo el Lorca del Romancero como el de “Poeta en Nueva York” y no es menos sincero Alberti con sus rotundas

⁴⁰³ Habría que añadir, igualmente, la reseña hecha por González de Lama a *Jardín Cerrado* (México, Cuadernos Americanos, 1946) de Prados en «El mismo Emilio Prados» (*Espadaña*, n° 38, 1949, p. 791).

⁴⁰⁴ González de Lama volvería a hablar de Domenchina en «*La sombra desterrada*, por Juan José Domenchina» (*Espadaña*, n° 48, 1950, p. 1029).

variaciones que Cernuda con su deliciosa senda habitual («Poesía y vida», en *España*, n° 21, 1946, p. 481).

Asimismo, referencias de aquel tiempo eran, indudablemente, dos vecinos de Madrid durante la Segunda República como el chileno Pablo Neruda, de quien se publica dos poemas de *España en el corazón* (n° 25, 1947, pp. 556-557), «Alturas de Macchu Picchu» (n° 30, 1947, pp. 637-639) así como la conferencia «Textos no clásicos» (n° 44, 1950, pp. 925-927);⁴⁰⁵ y el peruano César Vallejo, de quien se publican los poemas «Los desgraciados» (n° 22, 1946, pp. 505-506) y «Masa» (n° 45, 1950, p. 953). La significación política de todos estos textos, por otro lado, habla por sí sola.

También el Noventayocho estuvo muy presente —como en las demás publicaciones de posguerra, de muy distinto signo— en las páginas de *España*. Dado el carácter netamente poético de la plataforma leonesa, sin embargo, serán apenas Miguel de Unamuno y Antonio Machado —con puntuales menciones a su hermano Manuel— sus principales referencias noventayochistas. No en vano, ya hemos podido comprobar la permanente lectura que González de Lama realiza sobre Miguel de Unamuno como paradigma de ‘poesía humana’, como ‘maestro’ de los ‘maestros’ —esto es, de Diego, Alonso y Aleixandre—. En este sentido, al crítico leonés le interesa particularmente de Unamuno, como de Machado, la dimensión religiosa de buena parte de su poesía. Aunque afee la angustia vital unamuniana y la indeterminación dogmática machadiana.

Nuestro siglo se inició con una revolución poética que trajo muchas cosas buenas y, sobre todo, recuperó la poesía que se había perdido en los eriales del prosaísmo y de la vacuna filosofía [sic] campoamorina. Los dos máximos poetas de esa generación inicial, Unamuno y Machado, eran espíritus radicalmente religiosos. Unamuno, más hombre que poeta en verso, pudo haber sido el gran poeta religioso de España. ¿Acaso no lo fue? ¿Qué queda de él si prescindimos de sus inquietudes religiosas, de su agonía de cristiano sin norma? Pero no acertó a poner de acuerdo su gran corazón católico con su cultura profana y se quedó en eso, en un agonista que no quiso atravesar el umbral de la fe para explayarse en los amplios y soleados salones de la vida cristiana. Y fue una pena. Porque sin sus dudas, con una fe no disminuída por el contrapeso de su cultura protestante y modernista, “El Cristo de Velázquez” podría ser el gran poema cristológico de nuestro tiempo. Y el pobre Machado, tan pobre hombre como esencial poeta, no acertó a ver a Dios porque le buscó

⁴⁰⁵ Además de ello, se publicó una traducción de los poemas de *El Romancero de Pablo Neruda* de Louis Aragón. La traducción corrió a cargo de Gabriel Celaya, quien anotó lo siguiente: «Dedico esta traducción a Pablo Neruda, en recuerdo de nuestra amistad de 1935» (*España*, n° 36, 1948, p. 749). El propio Celaya dedicó un extenso poema «A Pablo Neruda» también en *España* (n° 46, 1950, pp. 972-974).

siempre entre la niebla. Y así está su poesía impregnada de una vaga y neblinosa religiosidad que nunca se condensa en clara y rotunda religión (Antonio González de Lama, «La poesía religiosa», en *Espadaña*, n° 8, 1944, p. 173).

Como ‘herederos’ poéticos de Unamuno se muestran los propios promotores de *Espadaña* en el editorial sin firma «Nuestro público» —al parecer debido a De Nora— en el que se presentan a sí mismos, defensores de una poesía sencilla y certera al margen de amables musicalidades garcilasianas, como ‘Unamunos’ enfrentados a las sonoridades modernistas de principios de siglo.

Igual que hace bastantes años Unamuno, en pleno “triumfo” del esteticismo modernista, podemos acusar hoy nosotros la esterilidad de la gente literaria, ocupada en la confección de pasteles exquisitos propios para el intercambio obsequioso y mútuo de los literatos profesionales, o para la fruición de unos pocos desocupados. Apenas hay quien se preocupe de la vida que, irremediamente y por fortuna, se vive más allá de los “cenáculos”, ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose, a pesar de todo ([Eugenio de Nora], «Nuestro público», en *Espadaña*, n° 24, 1946, p. 537).

La operación de ‘adaptación’ e incluso ‘apropiación’ es clara: Unamuno fue al modernismo —recuérdense, en este punto, las tesis de Vivanco— lo que *Espadaña* sería al ‘garcilismo’. De Unamuno se publican, a la sazón, «5 poemas inéditos» fechados en 1928 (n° 39, 1949, p. 803).⁴⁰⁶

El magisterio de Miguel de Unamuno, como el de Antonio Machado, era a la postre uno de los principales puntos en común entre el núcleo rector de *Espadaña* y los que fueran fundadores de *Escorial*. Por ello, fue inevitable su presencia en el ‘manifiesto’ «Poesía total» (*Espadaña*, n° 40, 1949, pp. 830-831) firmado por José María Valverde y por el cual ambos grupos se fusionaban de facto. No en vano, el poeta extremeño abogaba en aquel texto, además de por superar la división del panorama poético en una serie de ‘grupos’, por converger en una misma lectura común todas aquellas referencias del pasado reciente.

La actual desorientación del reducidísimo público que, a pesar de todo, sigue la vida de la poesía, y la desconcertada orfandad de los grupos —mucho más numerosos de lo imaginado— que de la mejor gana serían lectores habituales de poesía, si no se lo estorbara alguna experiencia fragmentaria y despistante, son sólo consecuencia y manifestación de la ruptura de la poesía en porciones, iniciada en plena mitad de este período de nuestra historia literaria, que conforme se añeja se va haciendo más de oro. La escisión de la poesía en diversos rumbos unilaterales, aun aportando fabulosos e

⁴⁰⁶ Los poemas publicados fueron «Padre, con este tuteo...», «Señor que te arrepentiste...», «Ay sueños, los que se hundieron...», «Epitafio en cualquier rincón de tierra virgen» y «El orden».

imperecederos tesoros, tenía el riesgo de facilitar confusionismos entre los extremosos, y aun, por retroceso, de dejar empañada la visión y escombrado el acceso hacia otras egregias figuras poéticas algo anteriores en su más madura actividad entonces; en ejemplo concreto, a los grandes poetas de la generación del 98, Unamuno y Antonio Machado (José María Valverde, «Poesía total», en *Espadaña*, n° 40, 1949, p. 830).

La condición de Machado como ‘maestro’ del grupo se aprecia, asimismo, en el análisis de Romero Flores sobre *Las horas perdidas* de Crémer.⁴⁰⁷ Por su parte, González de Lama, en un artículo sobre Leopoldo Panero llega a exclamar: «¡Cuánto Machado hay en la mejor poesía de nuestro tiempo!» (*Espadaña*, n° 15, 1945, p. 344). Con todo, no se publica un poema suyo en *Espadaña*, «Danzas del alto Duero», hasta el décimo aniversario de su muerte (n° 38, 1949, p. 787).

En Barcelona se editó entre 1945 y 1946 una revista sumamente interesante. Bajo la dirección del periodista Tristán La Rosa –asiduo de *La Vanguardia*, el *Diario de Barcelona* y el semanario *Destino*– aparecía en abril de 1945 *Leonardo. Revista de las ideas y las formas*. En la línea de la desaparecida *Revista de Occidente*, la plataforma catalana –que alcanzó trece números hasta el verano de 1946– aspiraba a aunar pensamiento estético, ensayo filosófico y literatura en todos sus géneros. No fue, por lo tanto, una revista estrictamente poética, lo que tal vez explique el injustificable olvido que pesa sobre ella. Su atención a la lírica fue, sin embargo, significativa. La línea de conexión europeizante y ‘liberal’ –en el sentido que, dentro de los límites del franquismo, significaba tal término– se plasmará en su interés por una determinada lírica. En este sentido, por ejemplo, destaca el número en homenaje al emblema internacional de la ‘poesía pura’, el entonces recién fallecido Paul Valéry (n° 5, agosto de 1945). Contó aquel número, entre otros trabajos, con un artículo de Gerardo Diego sobre el francés, al tiempo que el mismo Diego junto a Félix Ros traducían algunos de sus poemas. Antes, en su segundo número, de mayo de 1945, *Leonardo* ya había dado la pauta con una sorprendente –por el título– antología de «Los poetas franceses de la Resistencia», con originales en francés de Louis Aragon, Pierre Emmanuel, Jean Cassou y Paul Éluard, entre otros.

Igualmente, la presencia del Federico García Lorca póstumo en *Leonardo* fue particularmente importante con la publicación de un fragmento inédito de *La casa de Bernarda Alba* (n° 1, abril de 1945, pp. 105-120) así como de tres poemas de *Poeta en Nueva York* (n° 4, julio de 1945, pp. 57-59). En aquel primer número, tan emblemático, se publicó también un fragmento del poema «Cantada» de Juan

⁴⁰⁷ «Antonio Machado, nuestro constante poeta, está presente alguna vez, y le ronda muchas. Todo autorretrato poético que se precie de tal tiene que recordar el de Antonio, sin olvidar el de Manuel. La última estrofa del suyo está morosamente pensada, sentida y escrita a la manera antoniana, es decir, bien» (*Espadaña*, n° 41, 1949, p. 856).

Ramón Jiménez (nº 1, abril de 1945, p. 87), al tiempo que Julio Garcés reseñaba *Sombra del paraíso* (nº 1, abril de 1945, p. 88) y Gerardo Diego colaboraba con «Dos poesías de Soria» (nº 1, abril de 1945, p. 89). Además de Juan Ramón, otro referente de la poesía ‘pura’ y del exilio como Jorge Guillén colaborará con el poema «Descanso en el jardín» (nº 9, diciembre de 1945). Aquella mirada de *Leonardo* a Europa y al exilio se incarnó —como en otras revistas— con la presencia activa de autores consagrados como el mencionado Gerardo Diego, Dámaso Alonso o Eugenio d’Ors; junto a jóvenes poetas como Manuel Segalá, Julio Garcés, Rafael Morales, Enrique Azcoaga, Carmen Conde, Ramón de Garciasol, Dionisio Ridruejo, Enrique Sordo, Salvador Pérez Valiente, Ildefonso-Manuel Gil, José Luis Hidalgo y José Luis Cano.

Un repaso por otras cabeceras importantes nos arroja la misma confluencia entre referencias consagradas antes de la guerra y jóvenes poetas revelados tras ella. Y entre unas y otras, algún exiliado o alguna víctima de la represión franquista, como Miguel Hernández. Del poeta de Orihuela, por ejemplo, se publicaron los poemas «Nanas a mi niño» (esto es, las «Nanas a la cebolla»), «Sepultura de la imaginación», «Acensión de la escoba», «Niño» y «A la niña Rosa María» en la vallisoletana *Halcón*. *Revista de poesía* (nº 9, mayo de 1946), a la sazón promovida por Luis López Anglada, Manuel Alonso Alcalde, Fernando González y Arcadio Pardo. Antonio Machado, Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez, por su parte, aparecían dos meses más tarde (nº 11, julio de 1946). La mirada ‘al pasado’ de *Halcón* se completó, finalmente, en autores tan ligados al cambio de siglo como Rubén Darío, Valle-Inclán y Enrique Mesa, de quienes se publicó «Canción de otoño a la entrada del invierno», «¡Nos vemos!» y «Postal a Pedro Fuentes», respectivamente (nº 13, 1949). La espléndida colección editorial de *Halcón* aunó, por su parte, autores maduros como Rafael Laffón y su *Adviento de la angustia* (Valladolid, Halcón, 1948) o Fernando González y sus *Ofrendas a la nada* (Valladolid, Halcón, 1949); con quienes habían publicado muy jóvenes sus primeros poemarios durante la Segunda República —Ildefonso-Manuel Gil, Gabriel Celaya, Carlos Rodríguez Spiteri— y quienes lograron hacerlo una vez terminada la guerra —Rafael Montesinos, Rafael Morales, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Vicente Gaos, Salvador Pérez Valiente o el propio Luis López Anglada—.

No podían dejar de publicar textos de Miguel Hernández revistas levantinas como la ilicitana *Estilo*, que publicó el poema «A mi hijo» en 1947, o *Verbo*, que hizo lo propio con «Madre» (nº 3, enero-febrero de 1947).⁴⁰⁸ La revista *Verbo. Cuadernos literarios*, editada en Alicante, destacó a la sazón entre las más apreciadas de su década. Con José Albi como su principal promotor y Joan Fuster como uno de sus

⁴⁰⁸ También en *Verbo* se publicó el poema titulado «A Miguel Hernández» escrito por Rafael Morales (nº 8, abril-mayo de 1948).

autores más habituales, *Verbo* prolongó su existencia durante diez años, aunque desde 1953 el ritmo de publicación se tornó muy inconstante.⁴⁰⁹ La revista alicantina logró aunar, nuevamente, firmas de muy distintas propuestas estéticas. Destacaremos ahora, sin embargo, el interés mostrado por autores del postismo y del joven surrealismo como Carlos Edmundo de Ory, Gabino-Alejandro Carriedo y Julio Garcés; pero, sobre todo, el particular interés del propio José Albi por el surrealismo como amplia tendencia de continuidad, al hilo del cual publicó «Una introducción al surrealismo en España» (nº 13, noviembre-diciembre de 1948). Ya en la siguiente década, y en colaboración con Fuster, prepararán para la misma *Verbo* un número triple en calidad de «Antología del surrealismo español» (nº 23-25, febrero de 1952). Lo interesante de dicha selección es la proyección de continuidad dada a dicho ‘surrealismo español’, desde sus primeros años hasta el mismo presente de la antología, incorporando a los ‘surrealistas españoles’ más jóvenes como Carlos Edmundo de Ory, Juan Eduardo Cirlot y Miguel Labordeta –también textos recientes de Diego y Rosales– al tiempo que se recogían textos del surrealismo «hasta 1936» de Juan Larrea, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Federico García Lorca.

En *Verbo* también colaboraron como entrevistado Vicente Aleixandre (nº 1, agosto de 1946), Gerardo Diego con el poema «Otro jardín» (nº 3, enero-febrero de 1947), Pedro Salinas con «Lo que queremos nos quiere» (nº 10, noviembre-diciembre de 1948) y Juan Ramón Jiménez con «Animal de fondo con lo altivo intacto» (nº 15, marzo-abril de 1949). Más allá, en el arranque de la nueva década, *Verbo* dedica un número doble en homenaje a Gerardo Diego (nº 19-20, octubre-diciembre de 1950). La elección de Diego se debía, según subrayaba el editorial, a su valor emblemático como autor que, sin renunciar a los hallazgos de la vanguardia y ‘lo puro’, tampoco renunció a las inquietudes del hombre. De nuevo –en otros términos, si se quiere; poniéndose en esta ocasión el foco en el mantenimiento de su ‘autenticidad’ poética–, se tornaba a valorar la labor de ‘conciliación’ entre ambas posibilidades desempeñada por el autor cántabro.

Es él, de sí mismo y de su época, porque sin salir de sus límites más puros y más auténticos, sintió en carne viva las inquietudes poéticas de una hora crucial, y tuvo el sentido de responsabilidad, la entereza y la altura lírica suficientes para afrontarlas y superarlas en todo momento, dándonos una lección ejemplar entre tanta egoísta suficiencia y tanta mixtificación («Homenaje a Gerardo Diego», en *Verbo*, nº 19-20, octubre-diciembre de 1950).

⁴⁰⁹ Tras el número 28 de diciembre de 1953 aparecerán el número 29, en diciembre de 1954; el número 30 de abril de 1956; y el número 31 de la primavera de 1958. Finalmente, el proyecto se refundó en una nueva época valenciana en 1963 (Rubio, 2004: 475).

Esta ‘dualidad’ dieguina se tradujo, a su vez, en las firmas convocadas al homenaje: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Ricardo Gullón, Pedro Laín, José Luis Cano, Concha Zardoya, Rafael Morales, Carmen Conde, Dionisio Ridruejo, José García Nieto, Leopoldo Panero, Victoriano Crémer, Ángela Figuera, Ricardo Molina y Leopoldo de Luis.⁴¹⁰

Más al sur, en la capital cordobesa, un grupo de poetas formado por Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Juan Bernier y Mario López dieron luz a una revista poética –otra de tantas– que la crítica posterior señaló con justicia entre las principales del Mediosiglo.⁴¹¹ Merece la pena detenerse en *Cántico. Hojas de poesía* por la calidad de sus composiciones pero sobre todo, en lo que ahora nos importa, por su explícita voluntad de conexión con todo el patrimonio literario reciente –desde el modernismo a determinados ámbitos de la vanguardia–, siempre desde una aproximación constante a los modelos clásicos de nuestra tradición lírica. *Cántico* no fue, en este sentido y como queremos demostrar, ninguna ‘excepción’ a la norma. Supo tener, con todo –y como en el caso de *Espadaña*, *Garcilaso*, *Halcón o Verbo*–, su propia personalidad. No en vano, desde su primer número, en octubre de 1947, y desde su mismo título, *Cántico*, señaló algunas de sus coordenadas más señeras. El título conectaba directamente con el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz –recuérdese la trascendencia de su centenario, en 1942, en el número homenaje de *Escorial*– al tiempo que con la obra lírica de Jorge Guillén reunida bajo aquel mismo título: *Cántico*. Esto es, el grupo de Molina y García Baena volvía a emparentarse por un lado con la tradición clásica –san Juan– y, por otro, con el magisterio de la generación vanguardista –Guillén–. Aquellas referencias –como había sucedido con la referencia a *Garcilaso* o al *Escorial*– encerraban en sí las líneas maestras de Molina y los suyos: presencia de una religiosidad que encuentra en la naturaleza su conexión mística, y esteticismo formal como camino para su consecución. Por ello, aquellos poetas –místico por antonomasia el primero, alumno aventajado de la ‘poesía pura’ el segundo–, tan admirados por el grupo cordobés como para bautizarlo, dieron a un tiempo forma y dirección a las páginas de *Cántico*. Conoció aquella primera época, entre 1947 y 1949, ocho entregas en las que la presencia de nombres del Veintisiete será significativa. No en vano, al tiempo que el

⁴¹⁰ Merece la pena mencionar, siquiera en una nota, la tercera gran revista de la Comunidad Valenciana –junto a las citadas *Corcel* y *Verbo*– de aquellos años. Nos referimos a *Mediterráneo. Guión de literatura*, donde entre 1943 y 1948 colaboraron, junto a los jóvenes, firmas consagradas como las de Dámaso Alonso –quien adelantó el poema «A un árbol» de *Oscura noticia* en el primer número–, Gerardo Diego o José María Pemán. Entre los más jóvenes, destacaremos a Manuel Segalá, Enrique Llovet, Remedios de la Bárcena, Alfonsa de la Torre y Carmen Conde.

⁴¹¹ Fue el ‘novísimo’ Guillermo Carnero el responsable de esta mayor proyección crítica del núcleo cordobés gracias a la publicación, al cabo de la dictadura, de la monografía *El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra* (Madrid, Editora Nacional, 1976).

Cántico guilleniano daba nombre a la plataforma, el lema lorquiano «Celeste Córdoba enjuta» —tomado del romance «San Rafael» de *Romancero gitano*— cerraba cada entrega. En esta misma línea, la publicación del poema «Ya las retamas se ven» de Luis de Góngora —cordobés— encabezando su segundo número (nº 2, diciembre de 1947, s. p.) no fue casual. En cuanto a la interpretación y recepción de aquellos ‘maestros inmediatos’ del Veintisiete, la tendencia sería nuevamente la de su ‘actualización’ generacional y su ‘adecuación’ a los presupuestos estéticos del núcleo responsable de la revista. Por ello, Gerardo Diego es propuesto por Ricardo Molina —bajo el seudónimo «Uriel»— como referencia de virtuosismo estrófico.

Es a Gerardo Diego a quien debe principalmente la poesía actual la supervivencia del soneto con todo su prestigio formal y esa elocuencia de lo interiormente consumado que hacen del soneto “Saint-Pierre —des—vers immense et condensé”.

El soneto de Gerardo Diego representa la cima de su perfección poética, comprendiendo a la vez toda su sabiduría, virtuosismo musical y madurez de artífice del verso ([Ricardo Molina], «Gerardo Diego y el soneto», en *Cántico. Hojas de poesía*, nº 1, octubre de 1947, p. 12).⁴¹²

Aquellos mimbres estéticos del núcleo cordobés llevaron a Vicente Aleixandre a publicar una «Carta a los fundadores de *Cántico*» (nº 3, febrero de 1948, pp. 1-2)⁴¹³ en la que saluda con entusiasmo un proyecto que en buena medida dialogaba con parte sustancial de su poética y, concretamente, con su *Sombra del paraíso* (Madrid, Adán, 1944).

En esa Córdoba seria, originar una revista puede ser algo también juvenilmente serio. Puede allí posarse la paloma completa, con su nudo de sangre oculto bajo las sedosas plumas. O puede morir aplastada por el cortado tubo de plomo que haga veces de venas, de sueño.

Un lenguaje largo, de inclinación lujosa, a veces con cierto tornasol variable o purpúreo, parece ondular por estas páginas donde los mejores de ustedes concurren con una Andalucía no geográfica, y también geográfica, sensorial, de sangre oscura, muy cargada, muy lenta, pero de ritmo fatal, que va a desembocar con pausado porte en el último, preciso, rematado despliegue.

En algunos de ustedes, poetas cordobeses, una densa melancolía lucha con la sensualidad luminosa. El oro, el carmín, el granate, los colores calientes, se

⁴¹² Gerardo Diego publicaría en *Cántico*, además, el poema «Himno a los subalternos» (nº 5, junio de 1948, p. 1).

⁴¹³ Fue Molina quien envió una carta y el primer número a Velintonia 3, tras lo cual, para sorpresa del núcleo cordobés, Aleixandre decidió ‘apadrinar’ la publicación con aquella carta homenaje. Esa fue la primera vez que respaldó en forma de epístola abierta una joven revista poética de provincias. Algo que volvería a hacer con *La Isla de los Ratones* o con la revista *Manantial*, entre otras (Rendón Infante, 2008: 173-174).

encienden en el poderoso sol sobre el desnudo puro, mientras la planta pisa un mármol antiguo en el que las grandes hojas verdes yacen, todavía con savia, en la hora del mediodía, en las de la tarde augusta, o en las de la noche soberbia con centelleantes ojos que para un total amor solicitan.

Hay un fasto de cólera, en el amor, en la misma pureza (...). Hay una consagración de los sentidos en la irrupción espiritual. (...)

Pero los mármoles son romanos. Allí están también, como el desnudo y la piedra (...). El alma partida de Córdoba —la oriental, la romana— allí está de algún modo reflejada, conturbada, recóndita síntesis en que los contrarios pasionadamente se funden.

En esta nuestra vida literaria, si es que existe, la aparición de una joven revista andaluza llena de coherencia, que se abre revelando a un definido grupo de poetas, con sazón, en su ámbito peculiar, es un suceso no del todo usual que a mí me parece justo registrar, subrayar de algún modo. Los más granados acusan su relieve propio, dentro de lo que habría que llamar afinidades de escuela; los más jóvenes apuntan con variedad sus tempranas voces, en la común armonía (Vicente Aleixandre, «Carta a los fundadores de *Cántico*», en *Cántico*, nº 3, febrero de 1948, p. 2).

Bajo la aparente divagación lírica, Aleixandre refrenda y apoya la vía estética tomada por Molina, García Baena y Bernier. Se destaca su «coherencia» e independencia de «nuestra vida literaria, si es que existe». Se hace además destacando rasgos grupales, como la apuesta por el lenguaje colorido y la imagen sensorial, reivindicando una mística sin ascética —«una consagración de los sentidos en la irrupción espiritual»—, con san Juan al fondo. Se hace reivindicando una poesía ‘pura’ que no por serlo ha de ser deshumanizada —«Hay un fasto de cólera, en el amor, en la misma pureza»— y que saber tomar lo mejor del legado clásico —«Pero los mármoles son romanos. Allí están también, como el desnudo y la piedra»— sin renunciar al apasionamiento, sintetizándolo todo en una «recóndita síntesis en que los contrarios pasionadamente se funden».

La gentileza de Aleixandre fue respondida con un artículo de ‘Uriel’ en el que se releen los versos de *La destrucción o el amor* —«Vicente Aleixandre o el fuego creador o destructor» (nº 4, abril de 1948, p. 12)— a la luz de un intenso intercambio epistolar entre Molina y Aleixandre (Rendón Infante, 2008: 172).

Es imposible pensar en Vicente Aleixandre sin apelar al símil o la metáfora. Indra deslumbrador más que Nilo fluyente, sus versos flanean, reverberan, fulgulan. No se sucede con ritmo de oleaje, sino que estallan, crujen, crepitan con la simultaneidad de un bosque incendiado. (...)

La hoguera es el corazón de su éxtasis; en su tristeza de tizón gigante late roja y negra y roja un ascua inextinguible. Sus colores son los del fuego (...).

Y su universo poético —como en las teogonías índicas— brota en una llamarada, arde como un holocausto, se apaga terriblemente, para volver a

sufrir, a gozar, la pasión del fuego creador y destructor (Ricardo Molina, «Vicente Aleixandre o el Fuego creador y destructor», en *Cántico*, nº 4, abril de 1948, p. 12).

Aquella presencia del Veintisiete se completó nada menos que con la emblemática publicación de tres poemas de Luis Cernuda pertenecientes a *Como quien espera el alba*: «Primavera vieja», «El andaluz» y «Elegía anticipada» (nº 5, junio de 1948, p. 7).⁴¹⁴ Mucho menos citada por la crítica, en contraposición ideológica, también entroncaba directamente con los postulados estéticos de *Cántico* la presencia de Adriano del Valle con su «Loa al pintor Gregorio Prieto» (nº 8, diciembre de 1948-enero de 1949, p. 1).

Uno de los intermediarios que propició aquella participación directa de Cernuda en la cordobesa *Cántico. Hojas de poesía* fue el poeta gaditano José Luis Cano (Rivero Machina, 2014d). Figura esencial en el ámbito literario de la década, su itinerario vital le permitió trabar amistad con importantes miembros del Veintisiete andaluz los años inmediatamente anteriores a la guerra –lo que le aproxima al patrón de lo que Gullón o Ridruejo entendieron como ‘Generación de 1936’– al tiempo que se reveló definitivamente como poeta en 1942 –lo que llevó a Pedro de Lorenzo a incluirlo en su primer lanzamiento de la ‘Juventud Creadora’–.⁴¹⁵ José Luis Cano, con una labor ingente como editor, crítico, intermediario y ‘propiciador’ de acontecimientos y amistades destaca así como una de las figuras sobre las que mejor se construye nuestra propuesta teórica. Dos empresas literarias, dos plataformas editoriales, fueron su principal –y duradero– legado: en primer lugar, el

⁴¹⁴ La presencia del Veintisiete en la ‘Segunda época’ de *Cántico* fue igualmente importante, con la publicación de poemas nuevamente de Aleixandre («El niño y el hombre», nº 1, abril de 1954), Guillén («Invasión», nº 2, junio-julio de 1954) y Diego («Letrilla de la Virgen Blanca (Isla de la Palma)», nº 5, diciembre de 1954). Hubo así mismo artículos y reseñas de Francisco López Estrada sobre Pedro Salinas (nº 1, abril de 1954), de José Luis Cano sobre Cernuda (nº 2, junio de 1954), o de Ricardo Molina sobre Dámaso Alonso (nº 7, abril-mayo de 1955). Sin embargo, si hubo un hito en este sentido fue el número especial en homenaje a Luis Cernuda (nº 9-10, agosto-noviembre de 1955) con colaboraciones de Aumente, Molina, López, Bernier, García Baena, García Lorca, Cano, Adriano del Valle, Pemán, Aleixandre, Altolaguirre, Muñoz Rojas, Gullón, Azcoaga, Vicente Núñez y Leopoldo de Luis, entre otros.

⁴¹⁵ Siendo estudiante en Málaga, José Luis Cano traba una gran amistad con Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre y Federico García Lorca; amistades que mantendrá por largos años, incluidos los exiliados, con quienes desempeñó un intenso intercambio epistolar. En aquella Málaga republicana, además, el joven Cano toma buena nota de la impecable labor editorial de la revista *Litoral*. Por otra parte, sus manifestaciones abiertamente marxistas en diversos artículos e intervenciones públicas de aquellos años resultan altamente significativas para entender en toda su complejidad y valor –y también en toda su paradoja– la labor cultural y editorial desempeñada por Cano –tras sufrir varios episodios de ‘depuración’ política– en el panorama literario del primer franquismo.

lanzamiento en 1943 de la colección poética Adonais; en segundo lugar, la creación de *Ínsula. Revista bibliográfica de Ciencias y Letras* en 1946.

Curiosamente, Cano, que hubo de costearse la edición de su primer libro de poemas, *Sonetos de la bahía* (Madrid, 1942) como desconocido novel, se pone al frente en 1943 de una nueva colección de poesía: Adonais. La colección, así como el homónimo premio para jóvenes poetas, se convirtió pronto en el gran e indiscutible referente editorial para la lírica española. En su primera etapa, fue el célebre editor murciano Juan Guerrero Ruiz, el «Cónsul general de la Poesía Española» en palabras de García Lorca,⁴¹⁶ quien respaldó la colección desde la madrileña Editorial Hispánica, fundada un año antes. Guerrero, aconsejado por Alexandre, apostó así por el algecireño como rector de su colección poética, nacida con la misión de abrir nuevas vías frente a la poesía más institucionalizada. En 1947, habida cuenta de su éxito, el proyecto –premio y colección– pasó a manos de Rialp, la recién fundada editorial del Opus Dei. José Luis Cano continuaría al frente de Adonais hasta los años Sesenta, sin que los nuevos patronos impusieran ninguna merma en la libertad de movimientos de la colección.

El espíritu de ‘continuidad’ de la colección quedaría expresado –según comentaría años después el propio Cano– en su mismo título: había sido la traducción de su buen amigo Manuel Altolaguirre al poema de Percy Bysshe Shelley *Adonais. Elegía a la muerte de John Keats* (Madrid, Héroe, 1936) la que, por sugerencia de Rafael Montesinos, daría nombre a la colección poética que, efectivamente, con mayor justicia pudo arrogarse el título de ‘heredera’ de aquella truncada colección Héroe.⁴¹⁷ Las líneas maestras y las intenciones fundacionales de su colección fueron evocadas por José Luis Cano medio siglo después.

Desde el primer momento me propuse que Adonais habría de estar abierta a todas las corrientes poéticas, alejándose de toda tendencia de grupo. Y creo que lo conseguí, pues en la colección aparecieron libros de poetas garcilasistas, como de las tendencias neorromántica y tremendista, que dominaron en la década de los cuarenta. Ciertamente Adonais encontró muy pronto la adhesión y el apoyo de los grandes poetas del 27 que habían permanecido en España: Alexandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. De los tres se publicaron libros en la colección, y ciertamente de tendencias muy distintas. Pero, al mismo tiempo, yo quería que Adonais se abriese a los vientos poéticos de otros países,

⁴¹⁶ Para un acercamiento a la figura de Juan Guerrero, véase la monografía de José Antonio Torregrosa Díaz, *Juan Guerrero Ruiz. Vida literaria y epistolario inédito* (Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1986).

⁴¹⁷ Las distintas vicisitudes del nombre –entre ellas los recelos de la censura ante un nombre de abolengo judaico como ‘Adonai’– fueron evocadas por Rafael Montesinos en «Un nombre para la colección», publicado en el volumen conmemorativo *Medio siglo de Adonais (1943-1993)* (Madrid, Rialp, 1993), pp. 18-23.

sin olvidar a los clásicos. Y así, la colección publicó traducciones de Eliot, Whitman, Rimbaud, Keats, Péguay, Byron, Shelley, Hölderlin, Rilke, y muchos más. Dedicó un volumen a los poetas metafísicos ingleses y editó en versiones, por lo general correctas, antologías de la poesía gallega, catalana, holandesa, sueca, turca, etcétera (José Luis Cano, «Cómo nació Adonais», en *Medio siglo de Adonais (1943-1993)*, Madrid, Rialp, 1993, pp. 16-17).

La colección fue cumpliendo dicha ruta con un catálogo vario y riguroso con sus propósitos. Su primer volumen, por mediación de Aleixandre, correspondió a un jovencísimo Rafael Morales y sus *Poemas del toro* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943; Adonais, I). Otra vez, entreverados, nombres consagrados antes de la guerra, jóvenes valores en vías de maduración y descubrimiento de novísimas voces. En el primer caso, encontramos a Gerardo Diego y sus *Poemas adrede* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943; Adonais, III); a Dámaso Alonso con *Oscuro noticia* (Madrid, Editorial Hispánica, 1944; Adonais, VII); a Rafael Laffón con *Romances y madrigales* (Madrid, Editorial Hispánica, 1944; Adonais, XI); a Pedro Pérez-Clotet con *Soledades en vuelo* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945; Adonais, XXI); a Joaquín Romero Murube y su *Kasida del olvido* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945; Adonais, XXII); a Vicente Aleixandre con *Pasión de la tierra* (Madrid, Editorial Hispánica, 1947; Adonais, XXXII); José María Souvirón con *Señal de vida* (Madrid, Rialp, 1948; Adonais, XLIII) o Gregorio Prieto con *Poesía en línea* (Madrid, Rialp, 1949; Adonais, LIII). A ellos habría que añadir los esfuerzos de Cano por publicar en la colección *Ocnos*, el libro de poemas en prosa de Luis Cernuda, quien prefirió que aparecieran finalmente bajo el sello de *Ínsula*, también dirigido por Cano (Rivero Machina, 2014d). En el caso de los poetas en vías de maduración —con sus primeros libros publicados durante la Segunda República— encontramos a José Antonio Muñoz Rojas y su *Abril del alma* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943; Adonais, IV); a Enrique Azcoaga con *El canto cotidiano* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943; Adonais, VI); al propio José Luis Cano con *Voz de la muerte* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945; Adonais, XIV); a Carmen Conde con *Ansia de la gracia* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945; Adonais, XIX); a Ildefonso-Manuel Gil y sus *Poemas de dolor antiguo* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945; Adonais, XX); a Dionisio Ridruejo con *Elegías* (Madrid, Rialp, 1948; Adonais, L); a Luis Felipe Vivanco y su *Continuación de la vida* (Madrid, Rialp, 1949; Adonais, LVIII-LIX); o a Juan Gil-Albert con *Concertar es amor* (Madrid, Rialp, 1951; Adonais, LXXIII). En cuanto a los poetas más o menos ‘noveles’ en 1940, la presencia fue igualmente numerosa y, sobre todo, heterogénea en sus ‘filiaciones’: José Suárez Carreño con *La tierra amenazada* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943; Adonais, V) y *Edad de hombre* (Madrid, Editorial Hispánica, 1944; Adonais, XIII); Vicente Gaos con *Arcángel de mi noche* (Madrid, Editorial Hispánica, 1944; Adonais, IX); Alfonso Moreno con *El vuelo de la carne* (Madrid, Editorial Hispánica, 1944; Adonais, X); Carlos Bousoño con *Subida al amor* (Madrid, Editorial

Hispánica, 1945; Adonais, XVI) y *Primavera de la muerte* (Madrid, Editorial Hispánica, 1946; Adonais, XXIX); Eugenio de Nora con *Cantos al destino* (Madrid, Editorial Hispánica, 1945; Adonais, XXIII) y *Contemplación del tiempo* (Madrid, Rialp, 1948; Adonais, XLVI); José García Nieto con *Del campo y soledad* (Madrid, Editorial Hispánica, 1946); Concha Zardoya con *Pájaros del nuevo mundo* (Madrid, Editorial Hispánica, 1946; Adonais XXVIII) y *Dominio del llanto* (Madrid, Rialp, 1947; Adonais, XLI); Juan Ruiz Peña con *Libro de los recuerdos* (Madrid, Editorial Hispánica, 1946; Adonais, XXX) y *Vida del poeta* (Madrid, Rialp, 1949; Adonais, LXIV); Victoriano Crémer con *Caminos de mi sangre* (Madrid, Rialp, 1947; Adonais, XXXIII); José Luis Hidalgo con *Los muertos* (Madrid, Rialp, 1947; Adonais, XXXIV); Rafael Morales con *Los desterrados* (Madrid, Rialp, 1947; Adonais, XXXV); José Hierro con *Alegría* (Madrid, Rialp, 1947; Adonais, XXXIX); Julio Maruri con *Los años* (Madrid, Rialp, 1947; Adonais, XL); Rafael Montesinos con *Las incredulidades* (Madrid, Rialp, 1948; Adonais, XLVII); Guillermo Díaz-Plaja y sus *Vacaciones de estío* (Madrid, Rialp, 1948; Adonais, XLIX); Ricardo Molina con *Elegías de Sandua* (Madrid, Rialp, 1948; Adonais, LII) y *Corimbo* (Madrid, Rialp, 1949; Adonais, LXII); Leopoldo de Luis con *Los imposibles pájaros* (Madrid, Rialp, 1949; Adonais, LVII); Ramón de Garciasol y su *Defensa del hombre* (Madrid, Rialp, 1949; Adonais, LXIII); o Pablo García Baena con *Antiguo muchacho* (Madrid, Rialp, 1950; Adonais, LXVI).⁴¹⁸

Íntimamente ligado a la colección estuvo el premio, convocado por primera vez el mismo año de 1943 con un jurado compuesto por dos ‘seniores’ como Gerardo Diego y Juan Guerrero, y tres poetas jóvenes como Leopoldo Panero, Enrique Azcoaga y Rafael Ferreres. Tuvo aquella primera edición tres libros ganadores: *Edad del hombre*, de José Suárez Carreño; *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos; y *El vuelo de la carne* de Alfonso Moreno. De la capacidad de atracción y prestigio alcanzado desde el comienzo nos habla, además, la nómina de poetas presentados a aquella primera convocatoria. Entre ellos, el jurado decidió otorgar «menciones honoríficas» a Manuel Alonso Alcalde, Carlos Bousoño, Ricardo Juan Blasco, Blas de Otero, Remedios García de la Bárcena, Eugenio de Nora, José Luis Hidalgo, José María Valverde, Salvador Pérez Valiente, Pablo Cabañas, Eugenio Frutos, Alfredo de los Cobos, Luis Landínez, José Javier Aleixandre, Néstor Luján y Felipe Arjona.⁴¹⁹ El ‘Concurso’ volvió a convocarse en 1947, con la colección ya en manos de Rialp. Nuevamente, ganador –*Alegría*, de José Hierro– y accésits –

⁴¹⁸ Para una consulta en profundidad del catálogo de la colección, véase el completo trabajo documental A. Puente y S. Ruiz Ilintxeta publicado en el volumen *Adonais (1943-2008)* (Santander, Fundación Gerardo Diego, 2009).

⁴¹⁹ La relación de todos los poemarios y autores presentados, así como el fallo del jurado se reprodujo puntualmente en los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (nº 11-12, 1943, pp. 457-462). Entre los autores presentados destacan otros nombres como los de Pedro Lezcano, Agustín Mirelles o Pedro Romero Mendoza.

Dominio del llanto de Concha Zardoya, *Contemplación del tiempo* de Eugenio de Nora y *Los años* de Julio Maruri— revelan el papel de catalizador y punto de encuentro logrado por el sello Adonais. En 1949 se revalidaría su estatus con Ricardo Molina como ganador por *Corimbo* y con Juan Ruiz Peña y Ramón de Garcisol como accésits por *Vida del poeta* y *Defensa del hombre* respectivamente. Una condición de ‘gran premio de la poesía’ —cada vez más enfocado a los jóvenes y noveles— que la década de los Cincuenta hizo prácticamente oficial: José Manuel Caballero Bonald, Luis López Anglada, Salvador Pérez Valiente, Jaime Ferrán, Claudio Rodríguez, Pilar Paz Pasamar, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo o Ángel González fueron algunos de sus vencedores y accésit en sus primeros cinco años.

Con su discreta labor de intermediario literario, con su considerable obra crítica y lírica, pero sobre todo con su dirección de la colección Adonais, José Luis Cano se nos presenta como una de las figuras más arquetípicas del pulso que la silenciosa labor de ‘continuidad’ de algunos de nuestros protagonistas le echó al rodillo dictatorial de la ‘ruptura’. Con todo, y con ser determinante en el ámbito de la creación poética la empresa editorial de Adonais, fue José Luis Cano el responsable de otra plataforma de ‘continuidad’ no menos crucial y de mayor proyección cultural: la revista *Ínsula*. En este caso, el cómplice necesario para el nacimiento de *Ínsula*. *Revista bibliográfica de Ciencias y Letras* fue otro buen conocedor de los círculos literarios anteriores a la guerra, el profesor granadino Enrique Canito.⁴²⁰ Canito, catedrático de francés en la enseñanza secundaria, había sido apartado de la docencia al finalizar la Guerra Civil por razones políticas, decidiéndose a fundar en 1943 en Madrid la librería *Ínsula*. En 1945 retomaría su labor como docente, pero para enero de 1946 salía con la ayuda de José Luis Cano aquel primer número de un suplemento literario llamado como su librería. Canito, que había sido condiscípulo en Sevilla del propio Luis Cernuda en la cátedra impartida por Pedro Salinas, dirigirá la influyente publicación hasta ser sustituido, ya en los años Ochenta, por el mismo José Luis Cano. Cumplidos entonces casi los cuarenta años de *Ínsula*, el poeta algecireño declaraba sobre ella que

fue una revista que consiguió el apoyo de todos nuestros escritores liberales, que colaboraron generosamente en ella y dieron a cada página la calidad que estimábamos necesaria. Fue importante su relación con los hombres del exilio. Todos los grandes nombres del éxodo republicano colaboraron en *Ínsula* y ésta se convirtió en un puente entre la España interior y la del exilio (Declaraciones de José Luis Cano en «*Ínsula*’ fue un puente

⁴²⁰ Para una aproximación biográfica e intelectual a la figura de Enrique Canito, véase Javier Suso López, «Semblanza de Enrique Canito: afrancesado, francófilo, filántropo», en Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita, María del Carmen Molina Romero (coords.), *La philologie française à la croisée de l’an 2000: panorama linguistique et littéraire* (Granada, Universidad de Granada, 2000), vol. 2, pp. 331-340.

entre la España interior y la del exilio, según José Luis Cano», en *El País*, 9 de marzo de 1985).

Desde el punto de vista editorial y crítico, la posición del autor de *Sonetos de la bahía* a finales de la década de los Cuarenta no podía ser más influyente. *Insula*, además, venía a recoger de manera patente y enérgica lo que hasta la fecha solo se había logrado –tanto en el exilio como en el ‘interior’– de manera amortiguada: establecer un intercambio fluido de colaboraciones entre la diáspora cultural española. Porque si bien es cierto que, como hemos comprobado, firmas como las de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorgue Guillén o Luis Cernuda desfilaron puntualmente por las principales revistas poéticas de la década –*Garcilaso*, *Verbo*, *Corcel*, *Cántico*, *Espadaña*, *Leonardo*, etc.–, la vocación de ‘puente’ transoceánico de *Insula* era la primera seña de identidad de la cabecera. El hecho de que aquella, junto al análisis e importación de la actualidad literaria internacional, fuera la prioridad de sus editores le ha granjeado –con justicia– muchas atenciones críticas. Así, recientemente, Ródenas y Gracia han entendido la revista *Insula* como elemento específico de continuidad.

Actuó como garantía de continuidad no sólo porque evocaba una y otra vez la vida literaria de la España de preguerra sino porque siguió como ninguna otra la actividad del exilio cultural, con precisión y meticulosidad, sin sectarismos y sin cicatería ni, por supuesto, el menor asomo de altivez o fatuidad interior (Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 102).

Ciertamente, un repaso por los contenidos de *Insula* a lo largo de la década de los Cuarenta evidencia ya la trayectoria decidida de diálogo con la diáspora del exilio, pero también con la compleja realidad literaria que –según venimos constatando– subyacía bajo el inmovilismo político en que se encontraba el país. Ciñéndonos al ámbito literario, y en el sentido de ‘continuidad’ y de comunicación con el exilio que ahora venimos analizando, sobresalen la reivindicación de Ortega y Gasset a cargo de Julián Marías y Manuel Muñoz Cortés (nº 13, enero de 1947), el análisis de Melchor Fernández Almagro sobre «La poesía de Unamuno» (nº 14, febrero de 1947), los trabajos de Miguel Pérez Ferrero y Manuel Cardenal de Iracheta sobre Manuel Machado (nº 15, marzo de 1947), el artículo de Ricardo Gullón sobre Juan Ramón Jiménez (nº 23, noviembre de 1947), el análisis de la poesía de Bleiberg a cargo de Eugenio de Nora (nº 28, abril de 1948), el trabajo sobre «Ser y decir en la poesía de Salinas» de Eugenio Frutos (nº 39, marzo de 1949), al artículo sobre la «Unidad en la obra de Antonio Machado» de Ricardo Gullón (nº 40, abril de 1949), o el trabajo de Andrés Soria Ortega a propósito de «El gitanismo de Federico García Lorca» (nº 45, septiembre de 1949), entre otros textos. Por su parte, entre los

colaboradores exiliados y no residentes en España encontramos, ciñéndonos a la década de los Cuarenta, a Ángel del Río (nº 22, octubre 1947), Antonio Rodríguez-Moñino (nº 23, noviembre de 1947), Juan Ramón Jiménez (nº 25, enero de 1948; nº 38, febrero de 1949), Pedro Salinas (nº 26, febrero de 1948; nº 30, junio de 1948), Guillermo de Torre (nº 33, septiembre de 1948), Luis Cernuda (nº 35, noviembre 1948; nº 36, diciembre de 1948), Amado Alonso (nº 45, septiembre de 1949), Antonio Sánchez Barbudo (nº 46, octubre de 1949) o Juan Gil-Albert (nº 47, noviembre de 1949), para entonces ya de regreso en España. Algunas de estas colaboraciones tuvieron forma de ‘carta abierta’ como la que Juan Ramón Jiménez encomienda Carmen Laforet o la que Luis Cernuda envía a Dámaso Alonso, ambas en 1948. En esta última, Cernuda rebate la propuesta del poeta madrileño de una ‘Generación poética de 1927’ en torno al centenario gongorino, consolidando a *Ínsula* como sede para el debate público y fluido entre los escritores españoles del momento, residieran o no dentro del país. Con todo, si hay un número de *Ínsula* que se suele destacar como emblemático de la dirección de ‘continuidad’ tomada por la plataforma de Canito y Cano, ese es el homenaje brindado a Jorge Guillén en febrero de 1948 (nº 26) con artículos sobre el poeta vallisoletano de Dámaso Alonso, Pedro Salinas, José Manuel Blecua, Ricardo Gullón, Adriano del Valle y el propio José Luis Cano. Bajo el sello editorial de *Ínsula*, además, se publicaron los poemas en prosa de Luis Cernuda reunidos en *Ocnos* (Madrid, *Ínsula*, 1948), junto a títulos como *El tiempo recobrado* (Madrid, *Ínsula*, 1950) de Ildefonso-Manuel Gil y *Ángel fieramente humano* (Madrid, *Ínsula*, 1950) de Blas de Otero.

Ínsula no fue, como no pocas veces se suele afirmar, una excepción propiamente dicha, ni «una isla en medio del desierto cultural» como el mismo Cano llegó a afirmar. Sin embargo, conviene concederle el mérito de ser la que de manera más enérgica y también más exitosa supo mantener un pulso inequívoco de ‘continuidad’. Una tarea en la que *Ínsula* no estuvo sola; *Leonardo*, *Verbo*, *Corcel*, *Espadaña*, *Cántico* e incluso la tantas veces denostada *Garcilaso* cumplieron en lo que al ámbito poético se refiere con su no pequeña parte. La revista de Enrique Canito y José Luis Cano, empero, fue el producto más acabado y decidido, el primer altavoz con cierta resonancia, de lo que todavía era un rumor silencioso y a menudo silenciado.

II.4. REFERENCIAS MORALES Y COORDENADAS ESTÉTICAS DE UNA POÉTICA COMÚN

En nuestro afán por entender mejor las complejas relaciones entre la ‘realidad histórica’ que nos atañe —el ámbito poético español entre los años de 1939 y 1950— y las distintas ‘construcciones críticas’ que la han abordado, nos hemos detenido en varios aspectos que consideramos esenciales para su ‘acotación’ y, por ende, ‘definición’. Tales han sido el controvertido diálogo entre el modelo generacional y sus concretas formulaciones de un ‘Veintisiete’ sucedido por un ‘Treintayséis’, la noción histórica de ‘posguerra’ como elemento distinguidor y demarcador de todo un corpus literario, y las distintas lecturas en clave ‘rupturista’ o ‘continuista’ que, derivadas precisamente del patrón generacional y de la noción de ‘posguerra’, han abordado las distintas corrientes y textos presentes en las décadas de los Treinta, Cuarenta y Cincuenta.

Mínimamente desbrozadas y desmenuzadas las principales posturas y testimonios al hilo de tales cuestiones, no quisiéramos dejar de construir —o al menos de intentarlo— nuestro propio acercamiento a una ‘realidad histórica’ que, como ya hemos reconocido, tal vez sea inaprensible por definición. Otras muchas ‘construcciones’ podrían colegirse además del analizado método generacional, la noción de ‘posguerra’ y los modelos pivotantes entre la ‘ruptura’ y la ‘continuidad’. La mayor parte de ellos —como repasaremos someramente a continuación— tienden a lo que hemos denominado como «patrón dicotómico». Al igual que con la ya estudiada contraposición entre quienes entienden el panorama poético de los Cuarenta como continuidad del anterior y quienes lo entienden como total fractura; otras muchas construcciones han abordado la ‘realidad histórica’ que atañe a la poesía escrita durante nuestra última posguerra desde formulaciones antagónicas: así quienes han opuesto —desde que lo hiciera Dámaso Alonso— «arraigo» y «desarraigo», quienes derivando de ello se han empeñado en contraponer

«garcilasismo» y «espadañismo», quienes han concebido aquel periodo de nuestras letras como un «páramo cultural» frente a los que han hablado de él como un «vergel», quienes han disociado radicalmente la labor literaria desarrollada en el «exilio» de la desempeñada en el «interior», quienes han constreñido autores y propuestas ligadas a la «oficialidad» del régimen frente al prestigio de la «alternativa» —cuando no de la «resistencia»— reservado para los menos significados políticamente, quienes han concebido el panorama poético desde la «centralidad» madrileña en oposición a las distintas plataformas de la «periferia» provinciana, o quienes aíslan la literatura escrita en castellano del ejercicio literario en las otras lenguas del Estado. Todas estas lecturas han levantado comprensiones dicotómicas, definidas por contraste, que han arrojado en no pocas ocasiones —si bien no en todas— atinadas y pertinentes conclusiones. Sin embargo, es nuestra humilde propuesta considerar que todo este trabajo crítico desarrollado se ha quedado a la mitad de un camino mayor. En términos hegelianos, diremos que se conocen bien las ‘tesis’ y ‘antítesis’ que conforman nuestro objeto de estudio. Por el contrario, pocas veces se ha ensayado una ‘síntesis’ que realmente lo defina. A semejante tarea nos entregamos en el último tramo de nuestro análisis del ámbito poético español de los años Cuarenta.

En línea con lo anterior, así como pretendemos ‘superar’ el patrón dicotómico en aras de una comprensión sintética de nuestro objeto de estudio, queremos formular —y creemos firmemente en ello al cabo de nuestras pesquisas— una serie de coordenadas estéticas y referencias morales —forma y fondo— que abarcan la diversa totalidad de propuestas, matices y plataformas de aquel tiempo. En otras palabras: queremos ‘trascender’ lo que entendemos como ‘patrón fragmentario’ en pos de una construcción que, con rigor y sin simplificaciones, defina toda nuestra poesía de posguerra. Se trata de completar el trabajo que diversas monografías y estudios parciales han desarrollado al hilo de las distintas plataformas, revistas y ‘grupos’ poéticos, casi siempre analizados por la crítica de manera ‘aislada’ y autónoma. Consideramos que las distintas piezas del puzzle literario de posguerra —unas mucho más que otras— han sido muy bien estudiadas y analizadas; y sin embargo, pocas veces se ha procurado el ‘montaje’ de tal rompecabezas. Convencidos de que dichas piezas, lejos de estar ‘aisladas’, actúan como una sola imagen común, queremos transitar en las siguientes páginas desde el ‘encuadramiento’ en una serie de grupos y grupúsculos poéticos —‘los de *Escorial*’, ‘los de *Garcilaso*’, los de ‘*Espadaña*’, los de ‘*Cántico*’, etc.— hacia el ‘encuentro’ en el que todos aquellos poetas se reunieron y reconocieron. Las coordenadas de la rehumanización en su doble formulación ‘clásica’ y ‘romántica’ dotan de unidad a un conjunto que se completa con influjos del barroco y la vigorosa ‘resistencia’ de un vanguardismo en absoluto liquidado.

II.4.1. El patrón dicotómico. La definición por contraste

Dedicar el mismo espacio a todas las ‘construcciones críticas’ que con diverso eco editorial y académico se han formulado en torno a nuestra literatura de posguerra desbordaría por completo las dimensiones y propósitos de nuestra tesis. No quisiéramos, sin embargo, dejar de reseñar algunas de las más importantes, siquiera limitándonos a sus principales ‘formuladores’. Anotamos de antemano un rasgo característico de casi todas ellas: su condición yuxtapuesta en una suerte de dicotomías que actúan por contraste. Así la celeberrima oposición entre una «poesía arraigada» frente a otra «desarraigada» propuesta, con amplísimas repercusiones, por Dámaso Alonso en sus *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952); así también la en ocasiones acalorada polémica entre el ‘páramo’ y el ‘vergel’ que según unos y otros supuso la labor literaria desempeñada tras la Guerra Civil en España; así, igualmente, la debatida tendencia a disociar o entrelazar la literatura publicada en el ‘exilio’ de la escrita en el ‘interior’.

Íntimamente ligada a la dicotomía de la ‘ruptura’ o la ‘continuidad’ entre la preguerra y la posguerra literarias, ya analizada por extenso anteriormente, encontramos la diatriba abierta entre quienes han entendido el panorama cultural de los Cuarenta como un ‘páramo’ —«erial» y «desierto» han sido otros de los términos elegidos— y quienes lo evocan como un «vergel» o periodo de esplendor literario —fuera dicho esplendor ‘gracias’ o ‘a pesar’ de la dictadura franquista—. Presupuesto y asumido el grado de excelencia alcanzado por la literatura española en las primeras cuatro décadas del siglo por casi todos los críticos y descartados aquellos que defendieron la ‘ruptura’ como «resurgir» cultural y moral de España —recordemos algunos textos ya citados de Agustín de Foxá, Ernesto Giménez Caballero o José María Pemán—, se colige que hablar de una ‘ruptura’ ante tan magnificado periodo —la «Edad de plata» de Mainer— supondría necesariamente enfrentarse, por lógico contraste, ante un panorama de decadencia. Tal ‘erial’ sería, en suma, la inevitable consecuencia de aquella traumática ruptura. El origen —causa y consecuencia directas— de esta ‘devastación’ cultural conducente al «erial» sería, al cabo, la falta de libertades políticas y, por ende, de garantías cívicas e intelectuales instaurada por la dictadura del general Franco. La presencia de un régimen autoritario, tan militarizado como mediatizado por la jerarquía eclesiástica, no solo determinaría de raíz la educación pública estatal, sino que coartaría mediante su maquinaria de censura la libre expresión intelectual. Tal fue, innegablemente, la realidad española durante toda la España franquista. Ello se manifiesta con especiales bríos en los años Cuarenta, en lo que estrictamente entendemos por posguerra. Sin embargo, existen abundantes construcciones críticas que, siguiendo esta cadena de razonamiento

histórico, concluyen en definir el conjunto absoluto de todas —o prácticamente todas— las manifestaciones culturales del país durante la década de los Cuarenta como un pobre saldo comparable a la paupérrima vegetación —matojos y malas hierbas, a la postre— de un ‘erial’.

Fue esta una lectura pesimista y negativa de la literatura española del ‘interior’ particularmente desarrollada —como ya hemos analizado— desde el primer exilio. Será, además, una construcción que sintonizará particularmente con determinadas lecturas críticas del Tardofranquismo y la España postfranquista. No faltaron, sin embargo, afirmaciones semejantes —dentro de lo posible— en el ‘interior’. Lapidarias fueron, por ejemplo, las afirmaciones de Eugenio Suárez publicadas en el diario *Ya* en marzo de 1943 —en pleno lanzamiento, por cierto, de la ‘Juventud Creadora’—, aunque en ellas no trascendiera ni una sola crítica de carácter político sino, más bien, una protesta editorial.

Cada día se escriben menos libros; mejor dicho, cada día se editan menos libros originales, y, singularmente, parece haberse perdido el gusto por la poesía. Los pocos poetas que en el mundo son cuentan, cuando menos, con cinco o seis volúmenes inéditos, de jugoso verbo rimado, sin que editor alguno los acepte. Corre grave peligro la poesía en estos trances, y todos debemos acudir a salvarla caballerosamente. (...)

España no ha sido buen país para la poesía, y, pesar de todo, buenos poetas ha criado esta tierra. Nacen cada día; lo que pasa es que se les tuerce el destino hacia un empleo en oficinas del Estado. Y hoy no sólo contamos con aquellos que ya iban detrás de la fama antes de nuestra guerra y cuyos nombres el ánimo de todos recuerda, sino muchachos que no han llegado a los treinta. Todo lo que un ser humano puede hacer en poesía verdaderamente importante y universal está antes de transponer ese umbral. Lo demás es maestría, pero no genialidad (Eugenio Suárez, «La poesía, en ruinas», en *Ya*, 19 de marzo de 1943, p. 4).

Un ejemplo mucho más descarnado de esta lectura lo encontramos en un ‘exiliado interior’, alguien que desde su situación de periodista ‘depurado’ hubo de relegar a unos diarios personales e impublicables, escritos entre 1946 y 1953, sus más íntimas y desencantadas reflexiones. Hablamos del catalán Agustí Calvet ‘Gaziel’ y sus *Meditacions en el desert* (París, Edicions Catalanes de París, 1974). Calvet falleció en Barcelona en 1964 y no sería, lógicamente, sino en los mismísimos estertores de la dictadura —y en Francia— cuando vieron la luz sus afirmaciones más críticas contra un régimen en el que hubo de aclimatarse. Fijando la vista precisamente en los «padres» de la Segunda República, en los intelectuales más consagrados del país antes de la guerra —los mismos que, como observaba Ángel del Río, se dedicaban a redondear su obra de principios de siglo—, el escritor gerundense reduce su presencia —ejemplificada simbólicamente en Ortega y Gasset— a tristes

supervivientes de un naufragio, a ruinas escombradas en medio de aquel «desierto» cultural español. El 25 de marzo de 1948 anotaba Gaziél bajo el lema «Un diluvio de putrefacción» lo siguiente:

Ortega y Gasset inauguró, no hace mucho, la cátedra del Ateneo de Madrid, bajo el retrato de Franco y aceptando la presidencia del Delegado de Prensa y Propaganda del Movimiento. Benavente ha insultado de forma grosera, desde páginas del *Abc*, a Léon Blum, el hombre que fue encarcelado por los nazis, mientras elogiaba a Pétain, al que utilizaron como monigote. Pérez de Ayala, autor de *A.M.D.G.*, publicaba hace poco (1948) en *Arriba*, el órgano falangista, una especie de *mea culpa* en descargo de la Compañía de Jesús. Y esos espejos de la intelectualidad española pueden hacer todo eso, mientras —o mejor dicho, porque— no hay en España ni un solo diario, ni una sola pluma, ni una sola voz libres; lo que rige es una censura gubernamental que tiene por norma las disposiciones de la congregación romana del *Índice*; la enseñanza pública está totalmente en manos de las órdenes religiosas, y, en catalán, no se puede publicar una sola revista literaria ni rezar el padrenuestro.

Ninguno de los más destacados escritores actuales ha adoptado, frente a un régimen como este, una actitud viril, ni ha manifestado una protesta, ni ha querido correr el más mínimo riesgo. Muerto Unamuno, la intelectualidad española liberal parece capada. Al diluvio de sangre y fuego que fue la Guerra Civil ha sucedido un diluvio de conformismo en estado de putrefacción (Gaziél, «Un diluvio de putrefacción», 28 de marzo de 1948, en *Meditaciones en el desierto*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 91-92).

Unos días más tarde añadía en «La putrefacción continúa», el 8 de abril de 1948, el caso de Azorín, tras la toma de posesión por este último de una plaza en el Patronato de la Biblioteca Nacional (pp. 104-105). Pocos meses después, será el regreso de Ramón Gómez de la Serna —símbolo como ningún otro de las viejas vanguardias artísticas— a la España franquista, lo que motivará otra amarga reflexión del escritor catalán el 23 de abril de 1949.

No hay duda: casi todas las primeras figuras de la actual literatura española en lengua castellana traicionan a su propia conciencia para servir a su propio interés. Es imposible que Gómez de la Serna y cualquiera de los anteriormente mencionados [Marañón, Ortega, Benavente, Azorín y Pérez de Ayala] crean que Franco ha devuelto a España a sus esencias, suprimiendo toda libertad y asfixiando la expresión de pensamiento. A no ser que ahora entiendan por esencias españolas las más negras e inquisitoriales.

El nuestro es un caso perdido. Ante la adhesión a Franco, declarada o vergonzante, de la flor y nata de los escritores españoles en lengua castellana, que saben perfectamente lo que es el régimen español, en manos de generales y obispos; ante una actitud tan servil y casi unánime, la amordazada rebeldía

de quienes no podemos protestar y el dolor de la inmensa masa anónima que sufre y calla no pueden contar para nada.

Políticamente hablando, un país en el que las más refinadas inteligencias personales traicionan a la conciencia colectiva es un país muerto.

Yo estoy convencido de que, con el tiempo, cuando se vean desde la distancia y con serenidad los horrores y los estragos de la última guerra civil española, el fenómeno de esta incomprensible traición de los intelectuales será el más inexplicable de todos: tan macizo, tan general, tan abrumador como quizá no lo sea ningún otro que se conozca en ningún otro pueblo, con la única excepción de Rusia (Gaziel, «¡Y otro más!», 23 de abril de 1949, en *Meditaciones en el desierto*, Barcelona, Destino, 2005, p. 122).

La ecuación de Gaziel es incontestable de pura rotundidad y sencillez: sin libertad política no hay un verdadero ejercicio intelectual posible. Una máxima que Marañón, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Azorín, Benavente y el propio Ortega y Gasset no podían soslayar. Y sin embargo —de ello mana la amargura del lúcido periodista catalán—, la presencia de todos estos faros morales e intelectuales de lo que Mainer llamará ‘Edad de plata’ arrojaba su triste paradoja. Como ruinas, que no son sino escombros dignificados por la Historia, de mejores tiempos en mitad de un «desierto» cultural, los entiende Gaziel.

Precisamente al hilo de la presencia de Ortega y Gasset en aquella España de posguerra se construirá el marbete de un «erial» como definición del ámbito cultural del primer franquismo. No en vano, ha sido en la monografía de Gregorio Morán *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo* (Barcelona, Tusquets, 1998) donde se ha expuesto con mayor afán de exhaustividad y mayor profusión de matices. Morán, en este sentido, al contrario de las tesis de Gaziel, dignifica la labor de Ortega y de toda una serie de ‘discípulos’ morales e intelectuales —Lain, Ridruejo, Aranguren, Tovar, Torrente Ballester— como último reducto de libertad y disidencia —exagerando, en parte, la trascendencia de su biografiado— todavía en estado embrionario hasta su muerte en 1955. No por casualidad, señala Morán, será su memoria la que esté detrás de las protestas estudiantiles de 1956, tan destacadas por sociólogos e historiadores de la cultura como punto de inflexión en el ámbito intelectual del franquismo. Antes de llegar a ello, empero, en la etapa ‘nacionalcatolicista’ que justo hace coincidir con los últimos diez años de Ortega en España —entre 1945 y 1955—, lo que Morán encuentra en aquellos jóvenes ‘discípulos’ no se aparta del «erial» prefigurado en el título de su trabajo.

Al tiempo que algunos rasgos dominantes de la cultura oficial respondían a lo esbozado en las líneas anteriores, pugnaba por aparecer, horadando el césped, como vieja imagen de topo marxiano, una nueva generación de intelectuales, de creadores, de universitarios, para quienes la reconstrucción de una cultura rota aún no parecía un empeño imposible.

La autarquía cultural en la que están inmersos les dejará la señal indeleble de voluntariosos autodidactas, consecuencia de esa cultura rota, provocada por la guerra civil, la victoria de Franco y la diáspora de la inteligencia. Es prácticamente general un sentimiento orteguiano en todo aquel que albergue cierta inquietud e inteligencia. Todos son hijos de Ortega, pero con la curiosa contradicción de sentirse herederos y al tiempo asesinos de su padre. Parece como si le consideraran como un pasado irrenunciable, pero un pasado. No reniegan de él, como es lo común en toda ruptura generacional, al contrario, se asientan bajo su sombra. A lo mejor porque no hay otra tan acogedora. Pero sufrirán el desfase entre sus necesidades y la inactualidad del discurso orteguiano. En términos generales y con escasas excepciones nadie diría que José Ortega y Gasset está vivo y reside en España, y menos aún que trata de consumir la última parte de su vida-obra.

El viejo filósofo y ellos conviven en mundos paralelos que apenas si se encuentran. A Ortega le falta valor y le sobra edad; a ellos les falta audacia y les sobran las anteojeras del nacionalcatolicismo que creció al unísono con su propia vida. Ortega y José Antonio Primo de Rivera, Ortega y Ramiro de Maeztu, Ortega y Menéndez Pelayo, Ortega y Ledesma Ramos, Ortega y Balmes... Ortega aparecerá siempre tan fuera de su genuino contexto que ni siquiera se atreverán a un irregular y provocador Ortega y D'Ors (Gregorio Morán, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 302-303).

El «erial» de Morán tuvo un amplio eco crítico alimentado por seguidores y detractores. Buena cuenta de ello ofrece la respuesta que el aludido y nonagenario Pedro Laín Entralgo publica en *El País* al hilo de la citada monografía.

Acaba de publicarse un libro titulado *El maestro en el erial*. Ni lo he leído, ni pienso hacerlo. La lectura de varias de las críticas de que ha sido objeto —la de Vargas Llosa, la de Sánchez Cámara, la de Molinuevo, la de Senabre, la de Conte— me ha bastado para tomar esa decisión. Pero, debo decirlo, me ha dolido que dos de ellas, procedentes de autores tan frecuentemente lúcidos, objetivos y certeros, Vargas Llosa y Conte, hayan dado por bueno el uso del término “erial” para designar toda la producción intelectual y literaria de España durante la dictadura franquista. Conforme con que se vitupere cuanto en el orden cultural —y, por supuesto, en el político— directamente hicieron o suscitaron Franco y sus gobernantes. Pero la amplia porción de la sociedad española que con fruición o sin ella aceptó durante cuatro décadas las decisiones y las actividades culturales del franquismo, ¿era toda España? (Pedro Laín Entralgo, «No todo fue erial», en *El País*, 16 de abril de 1998).⁴²¹

⁴²¹ Mario Vargas Llosa había anotado, un mes antes, que «para saber hasta qué punto se ha transformado España hay que leer el libro de Gregorio Morán, que acaba de publicar Tusquets Editores, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, que, con el pretexto de

Con todo, si hubo un término que recogiera con fortuna esta concepción negativa, en términos absolutos, del panorama cultural de los años Cuarenta ese fue el llamado «páramo cultural» propuesto por José Luis Abellán en *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971). Abellán, que extenderá hasta la misma muerte del dictador —es decir, a los cuarenta años de franquismo— aquella construcción de «páramo cultural», supo dar con aquella expresión en la piedra de toque de la vieja discusión entre ‘ruptura’ y ‘continuidad’, entre los relatos más triunfalistas y los más catastrofistas. Su formulación no pudo ser más tajante, ni recoger de manera más sintética una visión que observamos desarrollarse desde el primer exilio.

La situación cultural de España en el período inmediato a la guerra, y como consecuencia de la misma, fue la de un auténtico páramo intelectual. La emigración en masa de profesores, pensadores, escritores y artistas produjo un vacío inmenso que ofreció nuevas oportunidades a los jóvenes desconocidos, y, en muchos casos, a los ya no tan jóvenes (José Luis Abellán, *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, p. 9).

Sobre este desolador «diagnóstico» Abellán desgana una amplia lista de intelectuales exiliados (pp. 9-10) como prueba irrefutable de sus conclusiones, al tiempo que invalida la posible influencia en el ‘interior’ de todos aquellos ‘supervivientes’ de un pasado con el que, según se afirma, se había roto por completo, relegándolos prácticamente a la anécdota o el anacronismo.

No se trata de una lista más de nombres; el conocimiento pormenorizado de la obra de cada uno de ellos nos descubre la enorme personalidad y el valor inigualado que detrás de cada nombre se oculta. Y si a esto unimos el inmenso número de profesores y catedráticos a todos los niveles que abandonó el país, se comprenderá que la afirmación hecha al principio no tiene nada de gratuita. Efectivamente, en el terreno de la cultura la situación de España se parecía mucho a la de un desierto.

El hecho se agrava si tenemos en cuenta que las autoridades a las que les hubiera correspondido un fomento y un estímulo de la cultura, no manifestaban más que desapego y, en ocasiones, hasta un manifiesto desprecio por la misma. Un ejemplo sintomático de esta actitud es la mantenida ante los miembros de la generación del 98 que habían sobrevivido al conflicto. (...)

describir los diez últimos años del filósofo —desde que regresó de su exilio voluntario, en 1945, hasta su muerte, de un cáncer al estómago, en 1955—, describe, con minuciosidad y sin remilgos, la vida cultural española, o, mejor dicho, lo que hacía sus veces, en la primera década después de la segunda guerra mundial. No es un libro agradable, sino ácido y triste, pero, pese a que se cometen en él algunas injusticias y se omiten o exageran ciertos datos, el desolador y siniestro panorama que traza de lo que fue la vida intelectual bajo el franquismo es justísimo, e imprescindible de leer, sobre todo por quienes no vivieron aquella experiencia» (*El País*, 1 de marzo de 1998).

Las vicisitudes de Baroja durante la guerra son curiosas y prueba de la confusión y apasionamiento de aquellos momentos (...) El regreso del novelista, no obstante, fue un modelo de discreción (...); por lo demás, la actitud del régimen hacia el novelista —salvo el interesado y atrabiliario intento de apropiación de Giménez Caballero, anteriormente señalado— fue la indiferencia más olímpica.

Una indiferencia semejante fue la manifestada ante *Azorín*, a pesar de que las veleidades políticas del escritor levantino —tan lejos del huraño carácter atribuido al vasco— hacían mucho más propicio cualquier acercamiento. (...)

Lo mismo les pasó a los epígonos del 98, sobre todo a los tres más importantes —Ortega, Marañón, Pérez de Ayala—, y eso a pesar de haber mantenido desde 1933 aproximadamente, en que disolvieron la Agrupación al Servicio de la República, una actitud reticente hacia la misma (José Luis Abellán, *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, pp. 11-13).

A partir de aquí, y ciñéndonos ahora a su análisis de la primera década del franquismo, el balance de Abellán es rotundamente negativo. Cancelados los ‘maestros’ retornados y ensalzados todos los intelectuales del exilio, quedaba ante los ‘jóvenes’ del interior todo el campo abierto para su oportunismo y su mediocridad. Condena de la que Abellán redime, sin embargo, a muchos de esos ‘oportunistas’ —el juicio de Abellán sobre la revista *Escorial* no pudo ser más positivo— y a muchos de esos ‘jóvenes’. Pronto irá espigando nombres de valía —Cela, Laforet, la revista *Ínsula*, la revista *Índice*, la abundancia de traducciones en literatura extranjera y un largo etcétera— que sin embargo no desdicen sus presupuestos de salida: el «páramo cultural» y el desfase cualitativo con respecto al exilio republicano.

Para resumir, podemos decir que la situación de la cultura durante los años 40 en nuestro país es francamente penosa, y esto en cualquier sector que la cosa se mire. (...)

En el ambiente descrito, el desenvolvimiento de la cultura en los años posteriores a la guerra no puede ser más precario. Sin embargo, como dijimos al comienzo, el vacío cultural provocado por la guerra y por la emigración subsiguiente va a ofrecer nuevas y desconocidas oportunidades a los jóvenes que éstos tratarán lógicamente de aprovechar. (...)

Aun con lo dicho, posiblemente entre lo mejor de la novela española actual se encuentran los novelistas del exilio: Max Aub, F. Ayala, R. J. Sender, A. Barea, B. Jarnés, M. Andújar, Mercè Rodoreda... (José Luis Abellán, *La*

cultura en España. Ensayo para un diagnóstico, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, pp. 19-21).⁴²²

La formulación de este «páramo cultural» suscitó numerosas protestas y abundantes ecos. Entre quienes han ‘heredado’ con mayor convicción el aserto de Abellán encontramos a otro historiador de la cultura como Juan Pablo Fusi, ya finando el siglo.

Culturalmente, Franco fue, por tanto, la encarnación de un desolador prosaísmo: muchos historiadores considerarían su régimen (1939-1975) como un vasto “páramo cultural” (según la expresión del filósofo e historiador del pensamiento español José Luis Abellán en el análisis, *La cultura en España*, que publicó en 1971). Desde luego, la política cultural del régimen de Franco fue de hecho tanto o más una política negativa de control a través de la censura (que se aplicó, con todo rigor, a prensa, libros, radio, cine y teatro) que una política afirmativa de creación de una cultura propia y original. La enseñanza (en sus distintos niveles) y las profesiones intelectuales fueron depuradas: durante años, la obra de liberales como Sanz del Río y Giner, Unamuno y Ortega (no ya sólo, por tanto, la de republicanos como Azaña o Machado, o comunistas como Alberti, o los casos especiales de Lorca y Miguel Hernández, que murió en la cárcel en 1942) fueron o silenciadas o denigradas sistemáticamente (Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid-Barcelona, Marcial Pons, 1999, pp. 100-101).

Estas construcciones han sido asumidas desde entonces en relación con el ámbito poético de la posguerra por no pocos autores. Recientemente, por ejemplo, se hace eco de ellas el poeta Andrés Sánchez Robayna.

La situación cambió por completo en 1939. El “páramo cultural” (José Luis Abellán) y el “desolador prosaísmo” (Juan Pablo Fusi) que nuestros historiadores de la cultura señalan indefectiblemente para referirse al régimen de Franco se originaron precisamente, en buena parte, en la brusca interrupción de las relaciones culturales con Europa. Si un sector de la poesía española siguió relacionándose con Europa, ese sector fue justamente el de los poetas surgidos con anterioridad a la Guerra Civil y que en su mayoría se encontraban ahora en el exilio. En el interior del país, y a diferencia de las artes plásticas o de la música (...), que pronto se vieron en la necesidad de reinscribirse en el *continuum* cultural contemporáneo bajo el peligro de dejar de existir como lenguajes internacionales o transnacionales, la poesía se sumergió en un autismo inevitable y en un casi absoluto aislamiento respecto

⁴²² Sobre la poesía, Abellán se limita a la siguiente nota al pie: «Sería interesante hacer un análisis de la importancia y la significación que la poesía ha tenido en los años de la posguerra —recordemos al azar a D. Ridruejo, Blas de Otero, G. Celaya, L. Rosales, L. F. Vivanco, José L. Cano, José Hierro, C. Rodríguez, etc.—, pero nuestra falta de especialización nos veda entrar en ese atractivo tema» (Abellán, 1971: 23).

a las directrices continentales (Andrés Sánchez Robayna, «Poesía española y poesía europea», en *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, p. 172).

Hubo también, por supuesto, sonadas réplicas al «páramo» de Abellán. Reavivado el debate, cinco años después de su formulación, por Luis Marañón en su artículo «Cuarenta años de páramo cultural» (*El País*, 27 de julio de 1976),⁴²³ Julián Marías salió a la disputa con «La vegetación del páramo» (*La Vanguardia Española*, 19 de noviembre de 1976). Reaparecía así —muerto ya el dictador— la correspondencia positiva del ‘páramo cultural’: su reverso en forma de «vergel».

Se trata —no hay que decirlo— del famoso “páramo cultural” español de los últimos decenios. La imagen ha sido moneda corriente desde poco después de la guerra civil. Primero circuló fuera de España; se suponía que en ella no quedaban más que “curas y militares”, y ni rastro de vida intelectual, refugiada en la emigración. La propaganda oficial, mientras tanto, afirmaba que se había eliminado —hacia el cementerio, la emigración, la prisión o el silencio— la escoria “demoliberal”, y se había restablecido el esplendor “Imperial” de España, ejemplificado en nombres de los que hace mucho tiempo nadie se acuerda, y que no es piadoso recordar.

Hace mucho tiempo que quedaron atrás, desmentidas por los hechos, las dos versiones, si se quiere, las dos caras de la moneda falsa, de curso “legal” cada una de ellas en campos acotados y para propósitos muy definidos. Sin embargo, ahora reverdece la primera, destinada primariamente al consumo de los jóvenes nacidos a la vida histórica hace poco tiempo, un decenio o dos a lo sumo, que tienen más presente la imagen de los últimos años y confunden los tiempos que no han vivido.

¿Cómo es posible que pueda usarse —y prosperar— la imagen del “páramo”? Los jóvenes tienen ante los ojos, sobre todo, las instituciones en las cuales estudian, a las cuales tiene acceso; y se podría hablar, en efecto, de un páramo institucional desde que la guerra arrasó las Universidades, el Centro de

⁴²³ «Si Juan de Mairena levantara su humilde y poética cabeza para echar una ojeada al panorama cultural español, de seguro quedaría anonadado y, sobre todo, triste al ver lo que ocurre en estas mesetas. El auténtico páramo cultural, del que habló José Luis Abellán en su libro *La cultura en España*, constituye un macabro regalo histórico legado por un invertebrado y monopolístico sistema político al término de cuarenta años, a pesar de que desde los mismos poderes públicos han venido continuamente maquillándolo —la máscara, que diría Cioran— con el triunfalismo al uso. Ni el deshielo cultural iniciado en 1970, ni la ley de Prensa de 1966, ni la de Educación de 1970, ni la del Libro de 1975, prologada por la llamada a los intelectuales de 1974, han servido para tapar la dramática carencia de una cultura genuina, moderna, progresiva y libre. La recientísima repesca de exiliados, puesta en circulación en este 1976 —una trágica manipulación para que unos venerables cerebros mueran en sus pagos de origen—, confirma todo lo anterior. El vacío cultural es un hecho real y cierto, cuyo coste es difícil de cifrar» (Luis Marañón, «Cuarenta años de páramo cultural», en *El País*, 27 de julio de 1976).

Estudios Históricos, la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes y la de Señoritas, y en muy buena medida las Academias. Se les ha dicho, además, incansablemente, que no han tenido maestros (...). Se ha tratado de inculcar en sus mentes la idea de que sólo en los últimos años —a lo sumo desde 1956— ha habido intentos de resistencia a la falta de libertad, de afirmación de las opiniones discrepantes, de ejercicio de la inteligencia. Es decir, hasta que han empezado a hacer algo los interesados en difundir esa imagen. Todo lo anterior —y, en definitiva, todo durante cuarenta años— ha sido el páramo intelectual de España (Julián Marías, «La vegetación del páramo», en *La Vanguardia Española*, 19 de noviembre de 1976, p. 7).

No se equivocaba Marías al apuntar como un gesto generacional —él que tanto teorizó sobre ello— el hecho de que fuera precisamente entonces, muerto el dictador y en pleno desarrollo de la llamada ‘Transición democrática’, y entre los más jóvenes, cuando resucitara aquella visión maniquea y en términos absolutos del panorama cultural de la posguerra. Para Marías, sin embargo, «la verdad ha sido muy distinta» y saca a relucir una serie de hitos entre los que destacan —como «vegetación» de aquel páramo— proyectos como *Escorial*, *Leonardo* e *Ínsula* junto a una amplia nómina de obras publicadas por distintos novelistas, poetas —Alonso, Aleixandre, Celaya, Ridruejo, Foxá, Rosales, Bousoño, De Otero, Hidalgo, De Nora, Panero; pero también exiliados como Alberti, Herrera Petere o el encarcelado y fallecido Miguel Hernández—, ensayistas, dramaturgos y pensadores, todo ello limitándose —con toda la intención— hasta el año de 1955.

En todo caso, fuera el «desierto» de ‘Gaziel’, el «erial» de Morán o, sobre todo, el «páramo cultural» de José Luis Abellán, este enfoque sombrío del ámbito cultural de los Cuarenta, al cabo, ha sido incorporado en no pocas ocasiones por algunas de las historias literarias más solventes sobre el periodo. Así, por ejemplo, el juicio de desigualdad —bien que con cierta salvedad para la lírica— que Sanz Villanueva establece entre la literatura del exilio y la del interior.

La creación literaria en el exilio posee una gran dignidad media —dentro de las inevitables y acusadas desigualdades entre una producción de muy vastas dimensiones— y, además, protagoniza el alumbramiento de algunos de los títulos señeros de nuestra historia contemporánea y de ciclos poéticos o novelescos con altura pocas veces igualada en las letras españolas, mientras que, en el interior, impera lo mediocre o lo insustancial. (...) Si salimos del campo de la lírica y entramos en el de la narrativa, contrasta la pobreza de lo que se publica en el interior —de lo que sólo merecen circunstancial memoria unos contados títulos— con los proyectos que en el exilio se van dando a conocer (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 24).

Simultáneos a los acercamientos de Abellán fueron los de Mainer, quien desde sus primeros trabajos reivindicó un trazo menos grueso sobre el ámbito literario de la década de los Cuarenta.

Un espeso silencio crítico parece ocultar cerca de diez años de literatura española: desde 1940 a 1950. Inconfesables deseos de ocultar pasados comprometedores, simple venganza a veces, maniqueísmo decidido casi siempre, se han concitado para borrar del mapa literario español diez años de su camino: ¿Qué ha sido de la que se autotituló “juventud creadora”? ¿Qué ha sido del testimonio febril de una docena de novelas de guerra? ¿Qué ha sido de la prosa bien peinada, mechada de cultura y nostalgias neorrománticas de Mourlane Michelena, Eugenio Montes y Sánchez Mazas? ¿Qué ha sido del frustrado intento de una historiografía del imperio? Nos hemos acostumbrado a repetir que la literatura española renace con la publicación de *La familia de Pascual Duarte* (1942), pero hemos olvidado que, en una reseña contemporánea, Luis Ponce de León habló de la recia novelística de la juventud combatiente, enlazando en el elogio los nombres del propio Cela y de Rafael García Serrano, autor de *La fiel infantería*, y ambos aupados por el avisado manager Juan Aparicio (José-Carlos Mainer, «La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo», en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa, 1972, p. 241).

Abiertamente contrario a la construcción crítica del ‘páramo cultural’ se mostró igualmente Leopoldo de Luis en su prólogo a una antología de Santiago Fortuño en 1992.

Es una injusticia, sin duda envuelta en la descalificación global de la dictadura y sus inclementes coerciones, presentar los años de postguerra como un desierto para la creación literaria. Con todas las dificultades que se quieran, y que nadie conoce mejor que quienes las sufrimos, el panorama poético se ofrece interesante y vario. La proliferación de revistas juveniles desde todos los rincones de España es un hecho innegable (...). Los poetas lograron ayudas para sus intentos de comunicación poética, aunque quién sabe si algún esfuerzo y alguna esperanza no se quedaron en el camino. Situaciones como aquella ponen la salvación al borde de la casualidad o del capricho. Como ocurre hasta con la propia vida. Con todo, algunos sucesos insólitos se producen: recordemos aquellos tres congresos de poesía, los años 1951 a 1953 (Leopoldo de Luis, «Prólogo», en Santiago Fortuño Llorens (ed.), *Primera generación de postguerra. Estudio y Antología*, Madrid, Libertarias, 1992, p. 10).

Asimismo, de entre los que últimamente han negado la mediocridad cultural del periodo encontramos a Carmelo Guillén Acosta, quien ofrece los argumentos de defensa más recurrentes a la hora de matizar la noción del ‘páramo’ o ‘desierto’ cultural: prejuicios ideológicos de la crítica contraria, «desventaja» de los creadores

más jóvenes de la posguerra ante la comparación con los miembros del Veintisiete y ambiente socio-político adverso para el normal desarrollo creador de la comunidad intelectual.

De haber sido cierta (que lo dudamos) la posible mediocridad de los comienzos de la generación, ésta tuvo su causa en el desdén a que fue relegada la cultura ya que no era objetiva, aparte de que los conceptos con que se ha analizado habitualmente en los manuales no han sido literarios sino que han partido de presupuestos ideológicos de marcados signos políticos. Además, hay que tener en cuenta con cuánta «desventaja» aparecía esta generación frente a la precedente, la del 27, siempre, y con justa razón, tan elogiada (Carmelo Guillén Acosta, *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos, 2000, p. 16).

Como resume poco después Penalva, también contrario a lo que denomina «tópico del erial», el potencial crítico de aquel ‘páramo cultural’ de Abellán radica en saber simplificar una incontestable verdad de fondo.

Si el tópico del erial ha gozado de tanto éxito es debido a la interpretación no matizada de una verdad bien simple: el panorama literario de los años cuarenta distaba mucho de igualar la riqueza cultural conseguida durante la República. Existe, además, una enorme distancia con respecto a lo que eran esos intercambios culturales durante los años treinta, los últimos de esa añorada “Edad de Plata” de que habla José-Carlos Mainer.

Evidentemente, la Guerra Civil cambió radicalmente el ambiente cultural de España, que, al acabar la contienda, hubo de ser reconstruida en todos sus aspectos. Aunque grandes figuras de la cultura se encontraban en el exilio y otras habían perecido durante la contienda o a consecuencia de ella, el nuevo régimen traía consigo un programa de reconstrucción cultural que venía auspiciado por la joven intelectualidad falangista. Otra cosa muy diferente es que lo que proponían fuera acertado o no, pero no se puede entender la aparición de una publicación como *Escorial* si asumimos el tópico del erial (Joaquín Juan Penalva, *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pp. 25-26).

En todo caso, la eterna contraposición entre el ‘páramo cultural’ y quienes matizan semejante desierto hasta negarlo y alcanzar una suerte de ‘vergel’, dialoga en paralelo con otras discusiones ya analizadas en esta tesis como la ‘ruptura’ frente a la ‘continuidad’ de nuestra cultura con respecto al estallido bélico de 1936; pero también con otras dicotomías recurrentes como la oposición o conjugación del ‘exilio’ frente al ‘interior’.

Para una interesante confluencia entre estos dos últimos extremos puede observarse el caso paradigmático de Juan Ramón Jiménez, a quien ya hemos visto

colaborar activamente durante los años Cuarenta en revistas como *Garcilaso*, *Corcel*, *Verbo*, *Halcón*, *Proel*, *Ínsula* o *Leonardo*. Así lo hizo José María Naharro-Calderón en su monografía *Entre el exilio y el interior: el "Entresiglo" y Juan Ramón Jiménez* (Barcelona, Anthopos, 1994). Naharro-Calderón insistirá años más tarde en alcanzar una visión global que no segregue el corpus literario exiliado de un conjunto superior que él formula como una red de «interxilios» que no limita la obra de tantos autores desterrados a su condición de refugiados políticos, pero que tampoco pretende desdeñar o borrar tal condición.

Recientemente, el novelista Antonio Muñoz Molina (1954) y el crítico Miguel García Posada (1944) sugirieron que ni las justificaciones formales ni las generacionales apartaban al exilio a un área segregada de producción o estudio. Esta opinión coincide con una mía de 1984 (reimpr. 1994) respecto de la conveniencia de mirar a la literatura del exilio dentro de un amplio cuadro enmarcado también por discursos de la España territorial y los de acogida exterior: los espacios culturales de interxilios (...). Pero nunca asumí que se pudieran borrar sus contextos referenciales. Al contrario, parecería como si esta especie de negacionismo fuera otro botón de muestra del exilio latente en algunas de las contradicciones que acechan a las Españas actuales: nacionalismos, terrorismo, inmigración, racismo y xenofobia (José María Naharro-Calderón, *De exilios, interxilios y sus literaturas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, s.p.).

Sin embargo, propuestas de síntesis como las de Naharro-Calderón no han sido, como él mismo apunta, las más frecuentes. De nuevo el patrón dicotómico ha llevado bien a segregar radicalmente lo escrito dentro y fuera del territorio nacional como sistemas autónomos cuando no incomunicados durante los años de dictadura franquista, bien a negar tal constructo. Entre los últimos llegó a encontrarse uno de los principales valores literarios y humanos de dicho exilio. Nos referimos al novelista y sociólogo Francisco Ayala, quien ya en una España democrática cuestionó la existencia de una «literatura del exilio» como tal.

El exilio es un fenómeno sociopolítico, nunca literario (...) No hay pues un grupo literario, sino un fenómeno político que afecta a un considerable número de escritores de una manera similar, pero siendo siempre escritores absolutamente dispares entre sí. (...)

La llamada literatura del exilio no constituye categoría fundada en características literarias intrínsecas, sino que es fruto de circunstancias extrínsecas y adventicias –las derivadas de la guerra civil–, sin apenas otra repercusión sobre el contenido de las obras concretas que la meramente temática, y aun esta, cuando se da de manera acaso incidental (...)

Los escritores exiliados habían proseguido, cada cual dentro de su propia línea y circunstancias personales, desarrollando su propia obra. El efecto de este marco común del exilio se ha dramatizado en exceso... La idea misma

del exilio no depende tanto de las condiciones reales en que cada uno se encontrase viviendo fuera de España como de la conciencia de una ausencia definitiva —tan definitiva que si uno volviese volvería a un país muy diferente del que había sido el suyo—. La idea de exilio sería, pues, para quienes abandonamos España conclusión y resumen de la catástrofe histórica padecida por todos los españoles, por nosotros, y también por quienes se quedaron dentro, en exilio interior o cautiverio.

Nuestra labor (como escritores) tiene una continuidad dentro de la cual el exilio constituye, en la particular experiencia de cada uno, una circunstancia vital que no parece justificar la exclusión de nuestro nombre del cuadro de la literatura contemporánea para arrinconarnos en una especie de lazareto... Mi opinión es que el problema de la novela del exilio no es un problema de los exiliados, sino un problema sociológico-literario de España (Francisco Ayala, «La cuestionable literatura del exilio», en *Cuadernos del Norte*, nº 8, 1981, pp. 62-67).

Con todo, si bien no deja de ser erróneo pretender desconectar contenidos, corrientes y relaciones personales a uno y otro lado de las fronteras franquistas, también es cierto que el fenómeno del exilio y la diáspora republicana agrupa, explica y comprende un conjunto nada menor de novelas, ensayos, piezas teatrales y libros poéticos. Fruto de su estudio han sido —particularmente desde mediados de los años Setenta— numerosas monografías parciales y trabajos de conjunto, desde la serie de volúmenes coordinados a la sazón por José Luis Abellán bajo el título de *El Exilio español de 1939* (Madrid, Taurus, 1976-1978) a las más recientes monografías de la colección ‘Biblioteca del exilio’ de la editorial Renacimiento, de la que destacaremos el extenso volumen colectivo coordinado por Manuel Aznar Soler *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (Sevilla, Renacimiento, 2006). Indudablemente, en esta amplia y fecunda línea de investigación menudean juicios absolutos que pretenden incomunicar el debate literario del exilio republicano respecto del ámbito intelectual residente en España por aquellos años. Los hechos —epistolarios, colaboraciones cruzadas, visitas puntuales, influencias recíprocas— y algunos análisis más atinados inscritos en estas mismas corrientes de estudio desmienten tales juicios. Nuevamente, sobre el patrón dicotómico han de ser las lecturas de síntesis las que arrojen conclusiones más cercanas a la ‘realidad histórica’ del tiempo estudiado.

De todas las ‘dicotomías’ desde las que se ha pretendido explicar la poesía española de los años Cuarenta, sin embargo, ninguna ha tenido la trascendencia y eco crítico que tuvo la oposición entre una «poesía arraigada» y una «poesía desarraigada» inicialmente expuesta por Dámaso Alonso en sus *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952). Había sido unos pocos años antes, en la reseña al celebrado poemario de Leopoldo Panero *Escrito a cada instante* (Madrid,

Ediciones Cultura Hispánica, 1949), libro con el que el poeta astorgano logró el Premio Nacional de Poesía de aquel año, donde Dámaso Alonso adelantó la hoy tan conocida etiqueta. Exponía así bajo el escueto título de «Poesía arraigada», en el noveno número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, en mayo de 1949, su lectura de un poemario que emparentaba con Unamuno y Antonio Machado (p. 692). Acudía así el autor de *Hijos de la ira* a una palabra —«arraigada»—, empleada, no por casualidad, en el mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, de nuevo vinculada a «un Antonio Machado, un primer Juan Ramón», en la reseña que Luis Felipe Vivanco publica sobre otro libro crucial de aquel año y aquel grupo: *La casa encendida* de Luis Rosales.

La poesía española, durante una gran temporada, ha querido ser más que la realidad, se ha esforzado por serlo. (...) Así es como ha querido serlo la poesía española —la gran poesía española— inmediatamente anterior a Luis Rosales. La pobre realidad siempre desaparece, siempre tiene que desaparecer —transfigurada, nada más, o escamoteada, sustituida del todo—, y, sin embargo, los más apegados a ella, los más consciente y voluntariamente arraigados —un Antonio Machado, un primer Juan Ramón (o, en Francia, un Francis Jammes)—, son los poetas más grandes (Luis Felipe Vivanco, «La palabra encendida», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 9, mayo de 1949, p. 725).

Si Vivanco acude al anclaje de la «realidad» —en claro contrapunto con un surrealismo que se pretende amortizar— como sinónimo de «arraigo», Dámaso Alonso dirige su análisis de *Escrito a cada instante*, por su parte, hacia la raíz existencial y local —a un tiempo— de aquellos versos de Panero mediante una serie de fragmentos seleccionados. De hecho, al caserón familiar de los Panero en Astorga, Castrillo de las Piedras, nos remiten los versos del poema «El peso del mundo» de donde Dámaso toma el célebre vocablo: «Vivir hoy siempre, y estar/ arraigado aquí y ahora/ como Castrillo y Nistal».

Tres años después, Alonso incluiría aquella crucial reseña en *Poetas españoles contemporáneos* bajo el título de «La poesía arraigada de Leopoldo Panero» (Alonso, 1965: 315-337), al tiempo que le añadía —pensando ahora en su adaptación para dicho volumen— lo que será el desarrollo de aquel concepto, apenas sugerido, de «poesía arraigada» (Alonso, 1965: 345-358). Y no solo, sino que se definirá, por contraste, una corriente complementaria y refleja: la «poesía desarraigada». Planteada pues, en aquel 1952, la célebre dicotomía entre poesía arraigada y poesía desarraigada, conviene aclarar ya, como punto de partida señalado por el propio Dámaso, la raíz puramente estilística —siempre presente como método en sus reflexiones— de dichas categorías.

En este libro se ha hablado alguna vez de poesía “arraigada”. Nos conviene ampliar ahora ese concepto. El panorama poético español actual nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada. Es bien curioso que en nuestros tristísimos años hayan venido a coincidir, en España, unas cuantas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente. Digo “hayan venido a coincidir”, porque esas voces no pueden ser más distintas (Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 366).

Dichas voces «arraigadas», que «venían a coincidir» sin imperativo político o programático alguno, sino que lo hacían por convergencia y desde los propios mecanismos estilísticos —personales— del quehacer poético serían, según Dámaso, las voces «distintas» de Jorge Guillén —el júbilo ante lo creado—, Leopoldo Panero y José Antonio Muñoz Rojas —ambos en el canto al terruño familiar— y José María Valverde —la fe entregada en Dios—. Cuatro poetas de tres promociones, por edad de nacimiento, sucesivas. Y, con ellos, tres ejes temáticos que alguno podría intentar relacionar con los tres pilares de aquel ‘primer franquismo’ de la posguerra: el vitalismo falangista, el localismo tradicionalista y la religiosidad del nacional-catolicismo sucesivamente; si no fuera, claro está, porque las biografías políticas de Guillén y Valverde, pero también de Muñoz Rojas y Panero, se prestan difícilmente a tales torceduras. Los juicios de Dámaso quedaban pues muy lejos de la lectura moral, o mejor dicho política —esto es: una poesía arraigada afecta al régimen franquista frente a una poesía desarraigada como oposición al mismo—, que posteriormente, en su recepción histórica, se le ha adherido.

Exactamente lo mismo sucede con su propuesta del «desarraigo». En este sentido, el siempre hábil Dámaso —recordemos su estrategia para incluirse en una nómina oficial del Veintisiete—,⁴²⁴ se apunta entre los poetas que encarnarían una actitud de desarraigo y desaliento existencial ante las ruinas físicas y morales surgidas de la Segunda Guerra Mundial.

Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos (Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía

⁴²⁴ Dámaso Alonso, «Una generación poética (1920-1936)», en *Finisterre*, n° 35, marzo de 1948.

desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 370).

No obstante, conviene mantenerse alerta ante el fino Dámaso en este punto, pues no parece sino referirse a sus versos de *Hijos de la ira* como paradigma de un desarraigo que como él mismo comprobó podía canalizarse desde otros recursos 'estilísticos'. En todo caso, y una vez incluido el propio Dámaso, apenas se sugieren para el «desarraigo» dos nombres más: el donostiarra Juan de Lacea y el bilbaíno Blas de Otero; y añadía: «algún día quisiera estudiar la obra de varios de esos poetas, y señalar coincidencias, los distintos valores y enormes diferencias. La lista sería bastante norteña» (Alonso, 1965: 349). ¿Apuntaba, con lo de «norteña», además de a los vascos De Lacea y De Otero a los también vascos Ángela Figuera y Gabriel Celaya, a los santanderinos José Luis Hidalgo y José Hierro o al burgalés Victoriano Crémer, entre otros? En todo caso, es en el análisis de la poesía de Blas de Otero donde el crítico madrileño se concentra en lo que resta de aquel célebre capítulo. Un análisis que, como venimos subrayando, será de nuevo puramente estilístico y en el que los polos opuestos de 'arraigo y desarraigo' se presentan en realidad como caras de una misma moneda: la obsesión por constatar la presencia de Dios, cumplida en los primeros y frustrada en los segundos. Que es estrictamente estilístico, y algo tramposo, el método damasiano lo evidencia una nota al pie del comentario de un soneto del 'arraigado' Muñoz Rojas cuyo uso «gozoso» del encabalgamiento se opone al empleo abrupto de este mismo recurso formal en Blas de Otero.

El paralelismo de los versos primero y tercero se repite luego, fluido, en el de los séptimo y octavo. Nótese cómo los fenómenos de significante sólo operan a través del significado (teoría bien clara en mi *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, pero que alguno se ha entestarado en no querer comprender): aquí los encabalgamientos ásperos no sirven más que como imagen de la incontenible exuberancia, y sobre todo, punto de referencia para la fluidez de los versos que vienen luego. Entiéndase las relaciones entre significante y significado en lo que toca a encabalgamiento por comparación con la técnica de Blas de Otero, poeta del que hablamos enseguida (Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 369).

Nace la tan repetida dicotomía damasiana, por lo tanto, enclavada en el año de 1952, momento de incuestionable consolidación franquista en el interior y de plena hegemonía formalista entre la crítica más avanzada. Una hegemonía que tuvo en el ámbito continental europeo su materialización más clara en la estilística hispano-germana en paralelo al *New Criticism* del ámbito anglosajón, en el que por esos años trabajaban Salinas, Guillén o Cernuda en los Estados Unidos. La dicotomía expuesta, por otra parte, no fue otra que la que él mismo había cultivado al publicar en un mismo año *Oscura noticia* (Madrid, Adonais, 1944) y el quizás más trascendente

Hijos de la ira (Madrid, Revista de Occidente, 1944); una dicotomía que era, por supuesto, moral —no política— pero que era, ante todo, formal: el calibrado verso clásico de *Oscura noticia* frente al desasosegante polimorfismo de *Hijos de la ira*. La indisoluble alianza entre «significante y significado», que diría Alonso.

Es importante, por ello, tener muy presente esta idea: el arraigo y el desarraigo no serían sino dos realizaciones estilísticas —dos estados de ánimo lingüístico, podríamos decir— de las mismas obsesiones: el temor existencial resuelto como un ‘querer creer’ y un ‘no poder creer’; la mirada a lo cotidiano como respuesta reconfortante y desasosegante; la síntesis de todo ello —en suma— como un misterio, como una «oscura noticia», que quizás la poesía ayudara a descifrar. No es casual, por ello, la elección de poetas ‘creyentes y dubitantes’ —Unamuno al fondo— como Jorge Guillén, José María Valverde, Blas de Otero, o el propio Dámaso Alonso para tan célebre dicotomía.

No obstante, lo que en Dámaso Alonso había sido una dualidad eminentemente estilística, con todo el trasfondo moral y vital que se quiera, será derivado por la crítica en una oposición bien distinta. Sobre las nociones de una «poesía arraigada» y una «poesía desarraigada» se dotó a aquel panorama poético de una división —en algunos críticos irreconciliable— entre unos poetas ‘arraigados’ al contexto político del régimen y otros más o menos manifiestamente desafectos. Una reinterpretación de la dicotomía damasiana que parte fundamentalmente de Siebenmann, quien en 1973 desarrolla la dicotomía entre ‘arraigo’ y ‘desarraigo’ en clave estética —no estilística— como oposición entre la ‘tradición’ y la ‘renovación’. Por extensión, a los primeros se les imputa un contenido de carácter ‘católico’ y conservador en contraste con el ‘compromiso’ social de los segundos.

En la actitud poética se manifiesta la misma dicotomía que en la ideológica. Tomada en lo esencial, no es sino la continuación de la histórica hendidura entre las fuerzas de la tradición y la lucha por la renovación. Insistencia, afirmación, fe, de un lado; oposición, ira o resignación, del otro. Son las mismas posibilidades de opción ante las que está en cualquier parte el hombre de hoy: tiene que escoger entre la historia y lo supratemporal, entre testimonio y evasión, entre revolución y adhesión. A estas parejas antinómicas ha añadido Dámaso Alonso una que desde entonces la crítica española emplea mucho: *poesía arraigada* y *poesía desarraigada*. La imagen raíz alude aquí al apoyo que el hombre encuentra en su visión del mundo, ya esté fundada ésta en la metafísica, como Guillén, ya en la tradición, como en Panero, ya en la religión, como en Valverde. Para los otros, los desarraigados, entre los cuales el propio Alonso se cuenta, su horror ante el vacío, su angustia existencial y su búsqueda desesperada de asidero son el motivo de su protesta poética, de su ira o de su queja. El estímulo para poetizar es en los dos casos una autorrepresentación, una toma de autoconciencia que entraña su satisfacción o su consuelo en sí misma o en el acto de una casual comunión con otros

(Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Ángel San Miguel (trad.), Madrid, Gredos, 1973, p. 404).

El crítico suizo ahonda así en la dicotomía damasiana imputando una actitud tradicional y acomodada a los ‘arraigados’ frente a un presunto afán contestatario e innovador en los ‘desarraigados’. Sobre este esquema, Siebenmann señala contenidos y autores concretos, más allá de la propuesta estilística de partida de Alonso.

La poesía metafísica y religiosa, que conoció un vivo florecimiento en la España de la posguerra, ha de adscribirse por definición a la *poesía arraigada*. Junto a los poetas católicos de la generación de 1936 –Vivanco, Panero, Rosales– se colocan los más jóvenes como Vicente Gaos, Carlos Bousoño y José María Valverde. Su poesía presta una atención cuidadosa también a los problemas formales. Hay entre ellos virtuosos de la rima y del soneto. Pero dentro de la *poesía desarraigada* se manifiesta bien pronto la necesidad de una nueva subdivisión. El dolor ante este mundo desgraciado, el deamparo de Dios, la humillación del hombre en la sociedad pueden encontrar en la poesía su expresión liberadora y conferir a ésta una función psicoanalítica; cuando menos, el poema exhibe los rastros atormentados de una búsqueda desesperada, convirtiéndose en un *testimonio poético de la condición humana*. Esta última fue la opción de Blas de Otero, José Hierro y Eugenio de Nora, en cierta medida también de Rafael Morales. La protesta a partir de esta visión desarraigada del mundo puede, por otro lado, hacerse pragmática, política. El poeta entonces concibe su obra como un arma, pretende cambiar el mundo y la sociedad. A esa poesía que aspira a tener una eficacia social o histórica, se la ha denominado *poesía social*. Se pueden contar en ésta –entre otros– a Victoriano Crémer, Gabriel Celaya y Ángela Figuera (Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Ángel San Miguel (trad.), Madrid, Gredos, 1973, pp. 404-405).

Así es como, partiendo de la variante estilística damasiana del ‘desarraigo’ se estableció una genealogía que la conecta con la ‘poesía social’ de los Cincuenta. Una genealogía en la que Blas de Otero, Celaya y hombres de *España* como De Nora y Crémer ocuparían un papel destacado. Sobre esta lectura de Gustav Siebenmann, inevitablemente, han trabajado casi todos aquellos que, desde entonces, se han acercado al binomio ‘arraigo-desarraigo’.⁴²⁵ Pronto, no pocos críticos y manuales escolares simplificarán aún más la dicotomía original, vinculando a los ‘poetas arraigados’ por su simpatía con el régimen franquista frente a unos ‘poetas desarraigados’ desafectos, cuando no beligerantes, con la dictadura. Sobre este

⁴²⁵ Existen honrosas excepciones entre las mencionaremos, únicamente en calidad de ejemplo, el análisis de Víctor García de la Concha en su capítulo sobre la poesía existencial de posguerra a la luz de la dicotomía damasiana (1987: 487-490).

esquema, además, se concluye por señalar a las revistas *Escorial* y *Garcilaso* como paradigma de la primera actitud; al tiempo que a la leonesa *Espadaña* —en ocasiones presentada como una heroica ‘excepción’— como bastión de la segunda. Todo ello remozado, no pocas veces, con el formalismo soneteril imputado a los primeros frente al versolibrismo desafiante atribuido a los segundos. Así lo hacen Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala en su *Historia social de la Literatura española* de 1978. En ella, las revistas *Escorial* y *Garcilaso* son presentadas, efectivamente, como maquinaria propagandística afecta al régimen desde las cuales «bajo *el signo de Garcilaso*, signo retórico, estetizante, formalista, arcaizante, se vive una época de diluvio de sonetos» (1978b: 83). Por el contrario, no se duda en señalar como contrapunto ‘desarraigado’ a dicha literatura afecta «la aparición de una nueva revista independiente, modestamente provinciana, *Espadaña*, dirigida por poetas que poco después empezarán a llamarse *sociales*, es un obvio reto al garcilasismo escapista» (1978b: 88).

La importancia de esta lectura dicotómica ha trascendido, en suma, al discurso académico más divulgativo. Así, por ejemplo, en la estimable labor escolar de *Las épocas de la literatura española*, manual de Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres donde, sin embargo, se puede leer lo siguiente:

El primer grupo poético que florece después de la guerra se agrupa en torno a la revista *Garcilaso*, creada en mayo de 1943 por José García Nieto (...). Produce una lírica de perfecta factura y delicado sentimentalismo, pero fría y evasiva, que se sitúa de espaldas a los problemas sociales del momento. (...) No podemos olvidarnos, sin embargo, de que el neogarcilasismo forma parte de la política cultural del “naciente imperio” y de que sus cultivadores (José García Nieto, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo) están políticamente comprometidos con el nuevo régimen. (...)

[En 1944] sale a la palestra en León la revista *Espadaña*, impulsada por Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y Antonio González de Lama (...). Frente al neoclasicismo escapista de *Garcilaso*, alzan la bandera de la rehumanización y el compromiso histórico. Los que se aglutinan en torno a ella tienen en común su propósito de escribir por y para el pueblo español de los años cuarenta; propugnan una lírica enraizada en la circunstancia vital del autor. Rechazan el arte puro en busca de una poesía trascendente que cargue el acento sobre lo humano y, más concretamente, sobre el dolor y la angustia (Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 367-368).

Esta incongruente lectura ‘político-formalista’ de la dicotomía damasiana ha copado así desde hace décadas buena parte de los manuales escolares, antologías divulgativas y ensayos periodísticos publicados, hasta el punto de ‘organizar’ y

determinar toda la poesía de la década. Así, por citar un solo ejemplo reciente de tantos, cuando en el prólogo a su *Antología de la poesía española (1939-1975)* (Madrid, Akal, 2006), Ariadna G. García concluye que

la poesía quedó dividida en dos bandos contrapuestos: *Espadaña* frente a *Garcilaso*, “rehumanizadores” contra “formalistas”, compromiso frente a evasión, “tremendismo” contra “neoclasicismo”, “poesía desarraigada” (que atestigua la existencia de un pueblo silencioso) frente a “poesía arraigada” (escrita al margen de la realidad histórica) (Ariadna G. García, «Introducción», en *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Akal, 2006, p. 31).

Para llegar a semejante simplificación —absolutamente triunfante en no pocos manuales de historia literaria, escolares y no tan escolares— el camino crítico ha sido tenaz y persistente en su fórmula, tan alejada —como todo nuestro trabajo pretende demostrar— de la ‘realidad histórica’. Efectivamente, la traslación de esta división maniquea entre ‘arraigados’ y ‘desarraigados’ hacia su vinculación a las revistas supuestamente ‘opuestas’ de *Garcilaso* y *Espadaña* ha sido un derivado frecuente de un mismo modelo dicotómico. Esta división entre «garcilasistas» y «espadañistas», eco del «arraigo» frente al «desarraigo», fue particularmente desarrollada por Presa González en su estudio *La revista “Espadaña” en la poesía española de posguerra (1944-1950)* (León, Ayuntamiento de León, 1989), luego sintetizada en su artículo «“Espadañismo” y “garcilasismo” en la poesía española de la posguerra» (*Estudios Hispánicos*, nº 6, 1997, pp. 67-78). En su extensa monografía, el crítico leonés se deja llevar por el entusiasmo ante su inestimable objeto de análisis y toma al pie de la letra las posturas más tendenciosas formuladas en *Espadaña*, otorgándole a la revista de Crémer y De Nora la patente de ‘exclusividad’ como réplica a las tesis poéticas de la ‘Juventud Creadora’, al tiempo que fija la genealogía asumida por muchos especialistas tras él entre el ‘espadañismo’ y la ‘poesía social’ de los Cincuenta.

Después de meditar y analizar detenidamente los procesos y resultados de muchas de las publicaciones poéticas de los años cuarenta, llegué a la conclusión de que ninguna otra como *Espadaña* era tan significativa ni había aportado tanto a la poesía de posguerra. Ni siquiera *Garcilaso* supuso —en mi opinión— lo que la revista leonesa. La tendencia iniciada y expandida por *Espadaña* a partir de 1944 desde León ahogó pronto el “garcilasismo” de posguerra, sobreviviendo e implantando su concepción de la poesía sin demasiadas dificultades. El “garcilasismo” se derruía por sí mismo. No necesitaba “huracanes” que arremetieran contra él, pues era inconsistente. Por el contrario, las ideas manifestadas en *Espadaña* por Antonio González de Lama, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora poseían consistencia y consecuencia con la realidad de su tiempo. Por eso, perduraron y generaron

la tendencia “espadañista”, seguida por muchos poetas españoles, algunos de los cuales iban a ser, poco después, nombres destacados en la llamada “poesía social”, la cual fue consecuencia directa de la orientación humanista dada a la poesía desde las páginas de *España* (Fernando Presa González, *La revista “España” en la poesía española de posguerra (1944-1950)*, León, Ayuntamiento de León, 1989, pp. 13-14).

Más allá, Presa González llega incluso a proponer la completa sustitución de términos como «antigarcilasismo», «tremendismo» y «existencialismo» —que atribuye a «discutibles opiniones» (Presa González, 1989: 14)— por su entusiasta acuñación del «espadañismo».

No obstante, algunos críticos no tardaron en señalar la existencia de posturas y cabeceras difícilmente encuadrables, sin reduccionismos inasumibles, en la órbita «garcilasista» o en la «espadañista». Tampoco, siquiera, en los bandos del «arraigo» y el «desarraigo». Así ha sucedido, sobre todo, desde que Guillermo Carnero reivindicase la importancia de la revista cordobesa *Cántico* en 1976. En su célebre monografía *El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra* (Madrid, Editora Nacional, 1976), el poeta valenciano señalaba el peso específico de un grupo de poetas ‘de provincias’ al margen de los circuitos oficiales madrileños pero también del proyecto espadañista. Aproximación a la poesía de posguerra, análisis de la revista *Cántico* y de sus autores principales, catálogo bibliográfico y antología poética del grupo —todo a un tiempo—, el volumen de Carnero de 1976 fue magistral por muchas razones. Su contextualización de *Cántico* no pudo ser —a nuestro juicio— más acertada. Para empezar, desmiente la supuesta ‘deshumanización’ del Veintisiete y señala un proceso de ‘rehumanización’ que arrancarían hacia 1930; para continuar, indica la complejidad del concepto ‘garcilasismo’ —que retrotrae a antes de la guerra, señalando los centenarios becquerianos y garcilasianos— y desmonta la supuesta oposición *Garcilaso-España*:

la realidad garcilasista es más compleja de lo que se le ha querido hacer representar: una antítesis de *España*. En *Garcilaso* encontramos aglutinadas varias tendencias que luego tendrán larga y prolífica descendencia en la posguerra española: la poesía amorosa, el existencialismo religioso, el tema de España (Guillermo Carnero, *El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 21).

En cuanto al papel de la propia *Cántico*, Carnero la presenta, en primer lugar, como una ‘tercera vía’ entre los espadañistas y la ‘Juventud Creadora’.

Cántico se funda en palabras de Pablo García Baena, uno de sus creadores, en medio de la “monotonía” de *Juventud Creadora* y del “tremendismo” de *España*. Deseando enlazar con la Generación del 27, toman como eslabón a

Luis Cernuda, andaluz como ellos. En su primera época, *Cántico* es un grupo dotado de coherencia, reacio a abrir las páginas de su revista a poetas que no comulguen con su estética, a pesar de lo cual, y ya desde el primer momento, por obra del nato publicista que es Ricardo Molina, observamos voces discordantes entre el coro de poetas invitados: concretamente, algún poema encuadrable dentro del tremendismo, religioso o no (Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 40).

En segundo lugar, Carnero ofrece una serie de rasgos y contenidos que la «individualizan» como proyecto autónomo y particular.

En su primera época, la revista exhibe un cuadro de características que la individualizan por referencia al contexto poético en que se mueve:

–Presencia abrumadora de un intimismo de contenido culturalista, heredado del Modernismo y los poetas del 27.

–Tratamiento vitalista del tema amoroso, en clara continuidad con la actitud de la Generación del 27, contrastando marcadamente con el impersonalismo garcilasista o el agonismo existencial y religioso. Ausencia de formas de amor dentro del orden, como el conyugal. (...)

–Presencia de poesía de tipo religioso (Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 41).

Tras el ‘rescate’ de Carnero sobre el grupo *Cántico* –crucial y valiosísimo– se han trazado lecturas –sin embargo– excesivamente entusiastas, que convierten lo que era común a todo el panorama poético de la década en una ‘excepcionalidad’ atribuida ahora a *Cántico* como en otros lugares hemos visto atribuida a *Espadaña*. Un buen ejemplo, reciente, podemos encontrarlo en el por otra parte interesantísimo volumen de entrevistas a cargo de la periodista cordobesa Rosa Luque Reyes *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba* (Sevilla, Alfar, 2011). Como declara el propio título, se acude a la ‘marginalidad’ geográfica, la desconexión de los circuitos gubernamentales y la presencia de los ‘maestros’ del Veintisiete para hablar de «vanguardia y resistencia» dentro del grupo de Pablo García Baena y Ricardo Molina. Unos ‘ingredientes’, sin embargo, y como venimos comprobando y pretendemos demostrar en nuestro trabajo, presentes en condiciones y términos relativamente semejantes en publicaciones como *Verbo*, *Leonardo*, *Corcel* o, a excepción de la conexión gubernamental y la centralidad geográfica –subráyese bien–, *Garcilaso* y *Escorial*.

Aquel grupo de muchachos que, en los años cuarenta del pasado siglo, desde Córdoba elevaron su voz poética al mundo como en un juego de jóvenes traviosos, sin saber que su canto de amistad y belleza (*Cántico* llamaron al fruto colectivo de sus versos) acabaría poniendo luz donde sólo había sombras, y

alegría de vivir, amar y emborracharse de la misma sustancia de los sueños donde apenas si se oía el latido mortecino de una ciudad entumecida por la postguerra y otros demonios (Rosa Luque Reyes, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, Sevilla, Alfar, 2011).

En este punto cabría preguntarse: ¿por qué un soneto de celebración amorosa y regusto barroquizante es en un poeta ‘de *Garcilaso*’ una poética de evasión y cartón-piedra y en uno ‘de *Cántico*’ un fanal de libertad y «resistencia»? ¿por qué la evocación a san Juan de la Cruz es vano imperialismo falangista en los hombres ‘de *Escorial*’ y, por el contrario, si quien lo hace formó parte de la redacción de *Cántico* encarna un regreso a la naturaleza mística como espacio adánico de liberación sensorial? ¿Estamos leyendo de tales poetas sus poemas o sus biografías?

Fruto del aldabonazo que la reivindicación del ‘grupo *Cántico*’ por Guillermo Carnero supuso en 1976, otras revistas han sido exploradas por imitación como nuevos ejemplos de ‘excepcionalidad’. Sucede, sin embargo, que cuando la excepcionalidad se convierte en norma deja de ser tal. Bien es cierto que ninguna otra cabecera ha contado con la atención crítica de la que han gozado *Espadaña* y *Cántico* —encumbradas como contrarrelato de *Escorial* y *Garcilaso*—, y plataformas de la importancia de *Verbo*, *Halcón*, *Corcel*, *Proel*, *Postismo*, *Entregas de poesía* o *La Isla de los Ratones* —entre otras— están aún a la espera de monografías y tesis doctorales que les hagan justicia, habida cuenta de honrosas excepciones. No obstante, en las últimas décadas la vieja dicotomía entre ‘espadañismo’ y ‘garcilasismo’ se ha ido diluyendo y disgregando en favor de otras propuestas, poéticas y revistas. El patrón dicotómico, sin embargo, ha sabido reinventarse en lo que podríamos denominar como ‘oficialismos’ frente a ‘alternativas’. Nosotros mismos, en páginas precedentes, hemos acudido al eficaz recurso de distinguir todas aquellas plataformas vinculadas de un modo u otro a estamentos gubernamentales de aquellas otras que necesitaron de promotores relativamente independientes. En el primer grupo encontramos, indudablemente, publicaciones como *Escorial*, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, *Juventud*, *La Estafeta Literaria*, *Fantasia*, *Cisneros*, *Alfárez*, *El Español* o —merced a la financiación encubierta de Juan Aparicio— *Garcilaso*. Entre las segundas encuadraríamos las iniciativas de *Corcel*, *Proel*, *Verbo*, *Espadaña*, *Cántico*, *Halcón*, *Cauces*, *La Isla de los Ratones*, *Postismo* o *La Cerbatana*. La vieja dicotomía ‘*Garcilaso* contra *Espadaña*’ —y con ella de la ‘arraigo’ contra ‘desarraigo’— ha quedado así disgregada en un panorama mucho más complejo que sin embargo también puede acogerse a lo dicotómico: ‘oficialismo’ contra ‘alternativa’. Desde este enfoque, todo lo que no se hubiera publicado durante aquella década en las grandes cabeceras financiadas con dinero gubernamental —*Escorial* y *Garcilaso* por antonomasia— ha recibido de la mano de determinados especialistas el prestigioso honor de ser presentado como ‘alternativa’, cuando no como ‘resistencia’. Poco importan, para

algunos de estos críticos, la inequívoca coincidencia de unos presupuestos estéticos comunes o la participación de determinandos miembros tradicionalmente vinculados a lo ‘oficial’ en aquellas iniciativas ‘marginales’. Incluso la más inequívoca ‘alternativa’ al ‘realismo-existencial-rehumanizado’ hegemónico en la década, aquellos que, como los postistas, defendieron la autonomía lúdica y autorreferencial de las vanguardias literarias, apenas se escapan de estos matices. Como ilustración de ello, baste citar por el momento la implicación de tres poetas como Rafael Montesinos, José María Valverde y Jesús Juan Garcés en el proyecto postista. No en vano, la publicación de un caligrama firmado por los tres en la primera salida de la revista *Postismo* (nº 1, enero de 1945, p. 15) fue de todo menos anecdótica.

En este sentido, la disgregación de uno de los más exitosos constructos del patrón dicotómico que ha regido la lectura de nuestra poesía de posguerra —el caso del ‘arraigo’ contra el ‘desarraigo’— en una suerte de diáspora de propuestas vinculadas casi por norma a un revista o proyecto editorial concreto nos lleva a hablar del otro gran patrón que, junto al dicotómico, ha determinado nuestro objeto de estudio: lo que entendemos aquí como el patrón fragmentario.

II.4.2. El patrón fragmentario. Del encuadramiento al encuentro

La tendencia a parcelar e incluso a aislar la labor poética desarrollada en España durante la década de los Cuarenta en una serie de compartimentos estancos no es, sin embargo, en absoluto reciente. La lectura por la cual se presenta el ámbito literario de la posguerra como una suerte de grupúsculos desconectados sin ensamblaje posible se remonta al propio periodo de estudio. No por cualidad, y de manera nada inocente, Victoriano Crémer quiso dibujar un panorama fragmentario nada menos que en el editorial fundacional de *Espadaña*, aquel en que su supuesta oposición a *Garcilaso* quiso hacerse explícita y programática:

la actual situación de la Poesía en España también [se encuentra] separada en grupos sin posible ensambladura; y distanciados por un sentido radicalmente opuesto del quehacer poético y, sobre todo, por una diferenciación temática y formal de insospechable existencia.

Bien es verdad que en España el manifiesto literario nos ha sido regateado extraordinariamente, quizá como compensación a otro especie de proclamas a las que fuimos aficionados con exceso. Pero si en algún momento de la vida literaria española parecía presentirse el pentálogo o decálogo promulgador de nuevas normas o sostenedor de las tradicionales; en esta hora tremenda e

interesante, suscitadora y fértil como ninguna en la historia del mundo, el presentimiento se convierte en necesidad inaplazable (Victoriano Crémer, «España limita al este», en *Españaña*, nº 1, mayo de 1944, p. 10).

De este aserto, más que de ningún otro, han partido casi todos los críticos que han asumido el patrón fragmentario como propio. Las consideraciones de Crémer, sin embargo, no fueron en absoluto un juicio puntual o propio. Apenas un mes más tarde, Pedro Caba afirmaba en *La Estafeta Literaria* con tono lapidario que

el panorama poético de hoy es un archipiélago de minorías, de dispersos coágulos poéticos, que, como nucleolos, cogollos o verticilos, se creen coronillas de España porque sienten cosquilleos de electrodos; pero sus eléctricos hormigueos se extinguen o pagan sin extenderse más allá de la propia minoría, sin irradiarse al cuerpo nacional. Nuestros poetas se han constituido en soledad sonora y colectiva de grupos y, solipsistas y cerebrales, se escalofrían haciendo versos a fuerza de rebañarse las fuentes de la ingeniosidad (Pedro Caba, «La decadencia de la poesía lírica», en *La Estafeta Literaria*, nº 7, 15 de junio de 1944, p. 5).

Para el escritor de Arroyo de la Luz, no solo la desconexión sino su intrascendencia sobre la masa social del país, lo que él llama «cuerpo nacional», define tales grupos e individualidades.

Sobre el axioma de lo fragmentario, efectivamente, trabajan no pocos estudios y análisis —presuntamente de conjunto— de nuestro ámbito poético de posguerra. Una de sus causas puede hallarse, probablemente, en el rotundo éxito editorial y académico de la pionera y fundamental monografía de Fanny Rubio *Las revistas poéticas españolas (1936-1975)* (Madrid, Turner, 1976).⁴²⁶ En aquel extenso y encomiable trabajo, Rubio dio cuenta de un amplio catálogo de revistas publicadas durante los años del franquismo, prestando una especial atención a su primera década. Un catálogo que no agotó y que no abarcaba el inaprensible cronotopo señalado, pero que sentó las bases para el estudio de un fenómeno sin el cual el panorama poético del franquismo no podría entenderse ni tan siquiera de manera remota: el de sus revistas literarias. Al cabo, el titánico trabajo de Rubio aspiraba a ser, ante todo, una utilísima herramienta para ulteriores trabajos y una primera aproximación a posibles conclusiones de conjunto. En *Las revistas poéticas españolas* se trazaron, ciertamente, perfiles concretos de determinadas revistas entendidas así como exponentes de diversas propuestas ético-estéticas. Se explicó, en suma, el papel jugado por aquellas revistas en las distintas formulaciones programáticas o

⁴²⁶ Una valiosa actualización de este acercamiento a la historia de la literatura española a través de algunas de sus revistas más señeras se encuentra en los volúmenes colectivos coordinados por Manuel José Ramos Ortega *Revistas literarias españolas del siglo XX* (Madrid, Ollero y Ramos, 2006).

sencillamente en las distintas poéticas del periodo. Como comenta Rubio en el prólogo a la reedición de 2004:

¿Qué habría sido de los poetas existenciales sin *España*, de los neorrenacentistas sin *Garcilaso*, de los postistas sin *La Cerbatana*, de los postsurrealistas sin *Verbo* o *Deucalión*, de los catalanes sin *Dau al Set* o *Ariel*, de los experimentales sin *Problemática 63*? Gracias a éstas y otras revistas imprescindibles se hicieron transparentes el fluir literario y la manera inteligente de urdir tendencias literarias. En su afán manadero, las revistas desvelaron el lado oculto de la Literatura (Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1936-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, p. 22).

La visibilidad de estas revistas, su capacidad para ‘desvelarnos’ aquella manera de «urdir tendencias literarias» ha sido sin embargo extrapolada por buena parte de la crítica —los ‘ecos’ de las ‘voces’— como único acercamiento posible a una realidad histórica que, como venimos insistiendo, resulta mucho más compleja. Con afán sintético pero desde un reduccionismo injustificable, se tiende así a aislar y encasillar a las distintas cabeceras en un mosaico sin orden ni concierto común, definiendo cada revista como ejemplar inequívoco de una sola postura, siendo esta, cuando no está clara, su propio eclecticismo.

La poesía española experimenta pronto un auge. Aparecen revistas literarias diferentes. *Cuadernos de poesía* (1941) muestra una visión optimista y esperanzada del mundo, *España* (León, 1944-1950) pide a gritos una rehumanización; con un lenguaje más directo inaugura una poesía realista, comprometida con la situación existencial e histórica del hombre, opuesta a la tendencia pseudorreligiosa de *Garcilaso*. *Cántico* (Córdoba, 1947-1949 y 1954-57) vinculada a las vanguardias y fiel al *grupo del 27*, mantuvo una actitud de independencia y elaboró una poesía reflexiva, de un intimismo culturalista; *Proel* (Santander, 1944-45 y 1946-50) acoge todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales; *El pájaro de paja* (1950-1954) se ocupa tanto de poesía comprometida, intimista, desgarrada como vanguardista; *Ínsula* (Madrid, 1946) abre nuevos horizontes a la cultura española y es la primera revista de divulgación y crítica verdaderamente independiente de la posguerra (Lucía Montejo Gurruchaga, *Literatura española (1936-2000)*, Madrid, Uned, 2003, p. 64).

Sin embargo, como la propia Fanny Rubio indica en ese mismo prólogo de 2004, su trabajo comprende aquellas distintas propuestas —aquellas revistas— como testimonios de un conjunto mayor, de un fenómeno común. También como muestra de conexión con otras literaturas, con el exilio, con el pasado reciente y consigo mismas.

Así, las revistas literarias españolas de 1939-1975 activaron una doble dirección, la vertical, que las ligaba a la memoria cultural, estableciendo con

ella un diálogo fructífero que desembocó en la recuperación de la modernidad arrebatada; y otra horizontal, que las ligó asimismo con sus contemporáneas en otras lenguas y en la misma lengua en otro espacio trasterrado.

Sugiero al lector que, cuando tenga delante de los ojos estas sorprendentes joyas, observe en ellas los tramos espacio-temporales de las corrientes literarias y de las obras particulares, como si de un crecimiento orgánico de las poéticas de posguerra, dentro de una *poética* común, se tratara. Hacer desde *aquí* el seguimiento del palpitar de autores que aparecen en la Historia de la Literatura diluidos por una dimensión trascendente, cerrada, es, por el contrario, hallar los eslabones de movimiento de las ideas estéticas, abrir el archivo del presente creador, sumergirse en el lecho de los ríos verbales más contemporáneos (Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1936-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pp. 21-22).

No en vano, en la propia introducción de 1976 ya señalaba un hecho incontestable y que dinamita por completo el patrón fragmentario en el que buena parte de la crítica se empeña: prácticamente no existieron revistas ‘cerradas’ a un solo grupo, propuesta o tendencia. Todos los poetas transitaron por casi todas las revistas.

El eclecticismo es una cualidad casi general en estas publicaciones. En todas las revistas se amalgaman poetas con estilos e intenciones muy dispares, incluso encontradas. Poetas cuyos nombres siempre se repiten, barajados de una y mil formas. Eclecticismo, en nombre de la Poesía (con mayúscula), que soslayó las diferencias estéticas y éticas que oponían a unos y otros escritores, los cuales, en los peores casos, fueron cordiales enemigos. Por esta razón, casi nunca se cerraron las puertas de las revistas literarias, persignadas “en el nombre de la poesía”, a tal o cual escuela poética, aunque desde las mismas se la combatiera ardorosamente (Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1936-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p. 10).

Quedaba declarado así si no el principio de una «*poética común*», sí el de una labor común, cuya riqueza de matices pretendía evidenciar su estudio. Sucedió sin embargo, paradójicamente, que al contrario de lo que suele suceder en la historiografía literaria divulgativa, los ‘matices’ —en parte gracias al minucioso trabajo de aquella monografía— han desbancado en atención crítica a aquella «*poética común*» de que también hablara fugazmente Fanny Rubio. Conviene por ello repensar el ámbito poético de la posguerra partiendo nuevamente desde sus revistas literarias pero sin limitarnos, esta vez, a anotar los nombres de los miembros de la redacción y glosar sus dos o tres primeros editoriales programáticos. Conviene indicar con detenimiento, en cambio, toda la nómina de autores aparecidos en cada una de ellas, porque de su heterogeneidad —en caso de haberla— se colegirá el verdadero legado de dichas cabeceras.

En este sentido si ha habido una revista que se haya visto atacada por la crítica posterior —así desde los años Setenta por Félix Grande, Castellet o Lechner— esa ha sido *Garcilaso*. Así lo denunció tempranamente —1978— Guillermo Carnero:

La crítica ha sido durísima con *Garcilaso*, revista que por su nómina abierta de colaboradores y por el vacío que llenaba en los años en que apareció merece algo más que ser simplemente identificada con los *Sonetos amorosos* de Bleiberg. Félix Grande ha dicho (*Apuntes sobre poesía española de posguerra*) que la preferencia por las formas clásicas significaba “rechazo del riesgo expresivo” y “serenidad a priori”. Castellet es más tajante en *Un cuarto de siglo de poesía española: poesía irrealista y formal, sin contenido de ninguna clase, artificiosidad de cartón piedra y de evasión*. Para Lechner, en la poesía de *Garcilaso* “el hombre como ser viviente auténtico apenas si asoma, y cuando asoma, sólo lo hace en forma de abstracción estilizada de una posible faceta del hombre, es decir, de su capacidad de experimentar sentimientos de felicidad” (Guillermo Carnero, «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, n° 2, agosto-septiembre de 1978, pp. 80-81).

Ciertamente, un repaso amplio y sincero por la nómina de colaborados y autores publicados en *Garcilaso* revela presencias ‘inesperadas’. En esencia, *Garcilaso* fue concebida como revista ‘de grupo’ a conveniencia de sus fundadores Pedro de Lorenzo, Jesús Juan Garcés, Jesús Revuelta y quien acabaría por coordinar casi en solitario la publicación: José García Nieto. Todos ellos —salvo Revuelta, que tras el primer número solo reaparece en el decimosegundo conmemorando el primer año de la revista— mantendrán una presencia sostenida de la primera a la última entrega. Sin embargo, serán asimismo frecuentes en *Garcilaso* otros poetas más o menos próximos al grupo como Rafael Romero Moliner, Rafael Montesinos, Salvador Pérez Valiente, José María Valverde, Manuel Segalá, Rafael Santos Torroella, Federico Muelas, Rafael Morales, Charles David Ley, Julio Garcés, Camilo José Cela, Eusebio García Luengo, Vicente Gaos, Enrique Azcoaga, Pablo Cabañas o José Luis Cano. Nombres de biografías y perfiles muy distintos, pero a los que una vaga noción de lo ‘neorromántico’ y lo ‘neoclásico’ —aquí bajo la advocación de *Garcilaso* de la Vega— nos ayuda a cohesionar. Con todo, lo verdaderamente trascendente no fue solo el ‘sentido general’ de sus páginas, sino la «insobornable» presencia de otras propuestas y otros tiempos. En *Garcilaso* aparecieron poetas encumbrados por el régimen y el éxito editorial como Adriano del Valle (n° 21, 26, 32), pero también voces ‘represaliadas’ y alejadas de todo triunfalismo como Juan Alcaide (n° 22, 26, 33); referencias de la vanguardia, como Rogelio Buendía (n° 24, 26, 29, 35-36), y del modernismo, como Manuel Machado (n° 17). No faltó la presencia, aunque muy discreta, de un Veintisiete representado por Vicente Aleixandre (n° 12), Dámaso Alonso (n° 8) y Gerardo Diego (n° 3, 23, 28). En sus páginas debutaron, a su vez,

jóvenes valores como Gloria Fuertes (nº 15) o Carlos Bousoño (nº 10, 12, 23). Hubo, desde luego, firmas de las distintas ramas de la ‘oficialidad’ franquista como José María Pemán (nº 30), Torcuato Luca de Tena (nº 23), Alfredo Marquerie (nº 6, 13, 30) o José María Alfaro (nº 1). La apertura de la revista, no obstante, se hace cierta si escogemos una serie de colaboradores agrupados entonces y después como ‘rivales’ de *Garcilaso*, merced a su vinculación con otros proyectos editoriales. Nos referimos, por ejemplo, a hombres de *Escorial* como Leopoldo Panero (nº 13, 19), Luis Felipe Vivanco (nº 15) y Dionisio Ridruejo (nº 22, 28, 33, 34); a los santanderinos de *Proel* José Luis Hidalgo (nº 24), José Hierro (nº 23, 27, 28), Julio Maruri (nº 24) y Carlos Salomón (nº 19, 27); o a los ‘postistas’ Carlos Edmundo de Ory (nº 8, 11, 18, 24, 28) y Eduardo Chicharro hijo (nº 24, 28, 32). Pero nos referimos sobre todo, por emblemática, a la presencia de los líderes de *España* Victoriano Crémer (nº 21, 35-36) y Eugenio de Nora (nº 34). Con todo, la aportación más meritoria para la revista fue, sin duda, la participación del exiliado y apartado Juan Ramón Jiménez en su décimo número. Ciertamente hubo ausencias tan clamorosas como la de Blas Otero o la de Luis Rosales; sin embargo, son pocas las voces de valor entre aquellos de 1943 y 1946, si excluimos el exilio, que no fueran acogidas por *Garcilaso*.

Con todo, lo que merece en este punto destacarse es que semejante amplitud de propuestas fue premeditada y programada desde los propios editoriales fundacionales de la revista. Marcada «la circunstancia nacional» en el editorial de su primer número, desde la siguiente entrega la revista quedará efectivamente abierta a ‘otras’ posibles poéticas.

Este segundo paso está dado con la misma firmeza que el anterior y con un afán de superación que a Dios pedimos que nunca nos falte.

Por otra parte, nuestras puertas están francas. Somos contrarios a toda barrera, a todo grupo cerrado, a toda torre de marfil. Haced, si queréis, aquí un elemental juego de símbolos con la muerte de nuestro caballero. Os podemos llamar abiertamente porque tenéis el paso libre y esperamos gozosos vuestra obra. Así os damos también la nuestra emplazada y destinada a la más justa atención, a la más serena acogida ([José García Nieto], «Entrada», en *Garcilaso*, nº 2, junio de 1943).

A partir de entonces, y a lo largo de sus tres años de vida, *Garcilaso* fue consecuente con aquella declaración. Aquella voluntad se ratificaba en la siguiente entrega de la revista, en su tercer y último editorial fundacional, de la mano de Pedro de Lorenzo:

quien haya seguido la prensa nacional en las jornadas de esta primavera reciente y cumplida, habrá reparado en que GARCILASO constituye un último reducto para la creación.

Si ese reducto es único ya en los campos ahornagados de las Letras españolas, no nos inquieta, no nos turba, altera ni enajena. Basta, por sí solo, con él para la resistencia, cuanto para el ataque. Contra su bien tallada probidad se estrella, se rompe y deslíe toda ofensa enemiga: la del viejo en cuyo balance vital pesen más las virtudes perdidas que las donosuras cosechadas; la del joven que escriba por oficio sin generosa entrega al imperativo de una precisa y entraña voz de alma.

Estos son los diversos, los contrarios, los incompatibles, los resentidos, en fin, de GARCILASO.

Para todos los demás, tenemos franca la puerta. Nuestro signo es la cruz, el *más*: lo que suma, acarrea, agrega, une, incorpora y multiplica. Lo que salva y lo que expresa desde GARCILASO una voluntad insobornable, una apasionada vocación, alta y unanime, de juventud creadora ([Pedro de Lorenzo], «Insobornables en la vocación», en *Garcilaso*, nº 3, julio de 1943).

Ciertamente, mucho se estaba escribiendo y estaba por escribir sobre la cabecera poética en aquella «prensa nacional». La pronta apertura a otros tonos y propuestas de la que estaba llamada a ser órgano de expresión de una ‘Juventud Creadora’ promocionada por la prensa del ‘Movimiento’ desde al menos dos años como los poetas ‘de la Victoria’ y de la ‘nueva’ España —se habían iniciado sus fundadores en publicaciones como *Juventud*, semanario del SEU; *Sí*, suplemento semanal de *Arriba*; o *El Español*, semanario político-cultural de la Delegación Nacional de Prensa—; aquella pronta ampliación de su discurso, decimos, fue sentida por los sectores más reaccionarios de la prensa oficial como una incomprensible claudicación, cuando no como una intolerable traición. Uno de quienes primero protestaron fue otro asiduo de *El Español*, Luis Ponce de León. Así en «Epidemia poética» (29/05/1943, p. 3), o en su contestación al súbito neorromanticismo propugnado por Jesús Revuleta, en la que Ponce de León arremete contra «la descabellada sonetería de hoy» (18/11/1943, p. 3). Las mismas quejas motivan el artículo de Adolfo Bollain Lirón «Da miedo de la nueva poesía», también en *El Español* (25/12/1943, p. 3), en el que también se reprocha al propio Revuelta el ‘paso atrás’ de quienes fueran poco antes exaltados cantores de ‘lo heroico’. Fue sin embargo en julio de 1943, y al hilo de esos dos últimos editoriales fundacionales, cuando el periódico *Arriba* —principal cabecera del ‘Movimiento’— recogió hasta tres testimonios marcadamente desafectos, cuando no abiertamente hostiles, hacia la ‘Juventud Creadora’. Así, José María Sánchez Silva en «Las cosas como no son. Una juventud joven» (03/07/1943, p. 8);⁴²⁷ Eugenia Serrano en «Profesionales de la

⁴²⁷ «Por lo pronto, una prueba difícil es la de enjuiciar a la juventud desde la juventud misma, porque ello obliga a usar elementos de por sí poco juveniles; eso en el mejor de los casos. Que si se juzga, además, desde el ángulo poético, desde el ángulo heroico o desde el ángulo X, suele obtenerse una visión deformada poco recomendable. Claro que ésta es una de las características de la juventud; vivir de sinopsis y teoremas, aprender que la vida es milicia y confundir luego lamentable y fatalmente la

juventud» (09/07/1943, p. 4);⁴²⁸ y Julio Fuertes en «“Juventud creadora” o la prisa de ser viejo» (14/07/1943, p. 4). En sus ataques, este último propone un sugerente paralelismo con —¡hete aquí otra vez!— el Noventayocho.

Del 98 al 43, de Pío Baroja —Juventud y Egotatría— a José García Nieto —Garcilaso, Juventud creadora— no hay un abismo sin fondo, ni una distancia incommensurable, ni nada, absolutamente nada, porque nada son cuarenta y cinco años hasta llegar —sabe Dios cuándo— al tribunal juzgador, que discernirá la sentencia, si es que acaso se provee que “ha lugar” a la demanda. Nada son cuarenta y cinco años y en nada se diferencian las actitudes, los gestos y los estilos, sino en que se adaptaron a la moda circunstancial y pasajera de los momentos que trataron de interpretar. Y tanto es así que entre los dos hitos señalados, tantos grupos juveniles como años pasaron aparecieron cada primavera con el pregón de sus versos, con el grito exultante de su juventud y el bélico ardor de sus corazones impetuosos, pretendiendo arrollar a “lo viejo y caduco” —que era todo hasta ellos— para instaurar sus modos, que eran los mejores.

Afán de superación, de fama, de ser más que todos, que cada hombre siente en un determinado momento de su vida, del mismo modo que pasó el sarampión y la tos ferina. Esta enfermedad juvenil sólo se cura con los años, y sus síntomas más salientes son la rebeldía y la prisa por llegar —¡por llegar a ser viejo, señor!—. De ella están atacados esos grupos “creadores”, que conciben o pretenden concebir, descubrir, inventar, unos “nuevos modos” expresivos y adecuados a los anhelos de su época (Julio Fuertes, «“Juventud creadora” o la prisa de ser viejo», en *Arriba*, 14 de julio de 1943, p. 4).

Fueron varias las ocasiones —nunca en las propias páginas de *Garcilaso*, por cierto— en que García Nieto salió al encuentro de todos aquellos ataques. Así, por ejemplo, en el «Mensaje de la “Juventud Creadora” a sus apasionados detractores» publicado en *El Español* (nº 62, 01/01/1944, p. 3), en el que volvía sobre una polémica cuyo «ruido no cesa» ya que «parece que, por otra parte, hay un desmedido

milicia con cualquier otra cosa. El peligro de la definición, como el del esquema, reside no tanto en la rigidez como en el hecho real de que pueda uno quedarse con demasiado poco entre las manos. Y si entendemos que la juventud es, por ejemplo, creadora de sonetos, difícilmente sabremos después salir de los catorce versos airosamente» (José María Sánchez Silva, «Las cosas como no son. Una juventud joven», en *Arriba*, 03/07/1943, p. 8).

⁴²⁸ «Se ha descubierto una manera de situarse frente a las cuartillas en blanco con razón, sentimiento y cultura, aun en más estado de inocencia que el virginal papel, y llenarlas hablando mucho de la juventud; de, en, por, sin, sobre, con, tras... sí misma, logrando así vivir en función de estos hablativos completamente absolutos, hasta en su negación. (...) Pero tampoco es justo, ni siquiera cortés, que la juventud se vocee a sí misma pregonándose con escandalera de mercancía de baratillo, yéndose por la boca toda la fuerza destinada a la creación. Esta algarabía suena a miedo, a pasar inadvertido, a no ser nada, y a querer ser apenas algo, apenas palabrería» (Eugenia Serrano, «Profesionales de la juventud», en *Arriba*, 09/07/1943, p. 4).

interés en que crezca, por ciertos sectores *asustadizos*».⁴²⁹ Aquí, la estrategia tomada por el director de *Garcilaso* es la sorpresa ante el tinte de los ataques, habida cuenta de la ‘inofensiva’ intención de la cabecera poética.

Un día, tres o cuatro jóvenes —al menos así se creían ellos, porque hasta esto se nos discute— seguidos de otros cuantos, con no menos juventud y preocupación que los primeros, deciden reunir sus versos y lanzarlos a la opinión de las gentes. Me parece que la cosa no tiene malicia (José García Nieto, «Mensaje de la “Juventud Creadora” a sus apasionados detractores», en *El Español*, n.º 62, 1 de enero de 1944, p. 3).

Ahora bien, junto a la ambiciosa autodenominación del grupo como ‘Juventud Creadora’, el poeta ovetense era muy consciente de que había sido aquella apertura a tonos distintos del heroísmo oficial —al que ellos mismos, poco antes, habían invocado— la principal motivación para aquellos ataques.

Por primera vez en España, desde hacía mucho tiempo, se escribía si no para todos, con una intención insobornable de que fuera para los más. Y entonces salieron a cortar la tela ofrecida en el mercado todos aquellos que contaban en su haber con doce lecciones de preceptiva y los que estaban de regreso de una serie de “ismos”, en el secreto de los cuales quizá jamás entraron. Era muy fácil atacar a la “juventud creadora” y cualquiera echaba su cuarto a espaldas cubriéndose resentimientos de los que posiblemente nosotros no teníamos culpa alguna. (...)

Molestó también nuestra falta de programa literal, la puerta ofrecida de par en par a todo el que quisiera mandarnos *su obra*. Esto implicó a veces no cerrar con exceso, más tarde, los límites en la selección; pero ahí quedaban apuntadas, para los buenos criterios, todas las posibilidades de lo lógicamente imperfecto por juvenil y acaso prematuro. Ese era el programa y por eso en la revista no había ensayo, por eso no había crítica. (...)

Molestó nuestra generosidad, la generosidad de los que se nos unieron. No comprendían muchos la razón de aquel esfuerzo. Tenían ojos para ver y todavía dudaban, todavía dudan. Al esfuerzo moral por la empresa, se unía el material de llevarla a cabo y el de abrirse difícil camino entre la hostilidad general. (...) Cuando no hay motivo, se inventa; se nos acusa de males terribles de los que somos portadores; se habla de no sé qué catástrofe si no se nos pone freno; se incita a la batalla que deben darnos los jóvenes que no escriben, y se nos ataca lo mismo desde un editorial de un periódico que desde un artículo hablando de los tiradores de Ifni (José García Nieto, «Mensaje de

⁴²⁹ Fue finalmente el artículo «Da miedo de la nueva poesía», publicado por Adolfo Bollaín Lirón una semana antes (*El Español*, 25/12/1943, p. 3), el detonante de aquella respuesta de García Nieto: «Primero dábamos risa y ahora empezamos a dar miedo. Por eso yo, que prometí callarme, vengo hoy a que me perdonéis estas líneas» (*El Español*, 01/01/1944, p.3).

la “Juventud Creadora” a sus apasionados detractores», en *El Español*, nº 62, 1 de enero de 1944, p. 3).

A las críticas por la apertura de *Garcilaso* a otras voces y propuestas vuelve a responder poco después el propio García Nieto en el primer número de la gubernamental *La Estafeta Literaria* al hilo de varias consideraciones sobre «La poesía joven» en marzo de 1944.

Contrasta ante esa barrera de “los inefables”, ante su frialdad mantenida y solemne, la posición de los que vamos siendo “menos jóvenes” ante los últimamente llegados. Y es que cuando no hay nada que cubrir ni que mantener en vilo con andamiajes preparados cuidadosamente, poco importa que otros más jóvenes, quizá más fuertes, se acerquen con su verdad y vengan a investigar la nuestra. Si a veces nos pasamos un poco en la apertura, dese por bien empleado y ya veréis cómo, al fin, alguien vendrá, desde otras filas que nos sucedan, a darnos la razón. Lo que supondría perder el tiempo que tan poco nos sobra, perturbar conciencias propias y extrañas, sería cerrarse, estatuirse, programatizar a costa de todas las necesarias vaguedades y dar una campanada disonante más que añadir al concierto histórico de la confusión (José García Nieto, «La poesía joven», en *La Estafeta Literaria*, nº 1, 5 de marzo de 1944, p. 9).

Ciertamente, y más allá del primer editorial fundacional de su revista *Garcilaso*, la ‘Juventud Creadora’, o al menos la parte más sustantiva de ella, supo no «cerrarse» al rico y complejo panorama crítico y poético en el que –quisiera o no quisiera verlo– se insertaba como una propuesta más. Especialmente elocuente fue el texto escrito por Rafael Romero Moliner con motivo del primer año de la revista.

Con vago sentido de la responsabilidad aceptamos la poesía de todos, venga de quien venga, y como venga, sin otra exigencia que un elemental buen gusto y dignidad literaria, cuya discriminación es fácil cuando no se tiene la cabeza llena de caudillajes poéticos ni de arengas minoritarias. Nos parece sensata esta liberalidad porque en la sociedad poética española no podemos ver una conexión tectónica o jerárquica: todos son los mejores y los peores, sin matices intermedios (...).

La poesía es, siempre que es auténtica, producto de una cultura y no obra de unos cuantos poetas aislados de su momento histórico. La juventud no puede prescindir de ninguna aportación al edificio de una cultura que está haciéndose y cuyas características no puede fijarlas la retórica, sino la Historia.

Por esto, al cabo de un año campea en GARCILASO la misma sosegada anarquía que en sus principios. Pero esta anarquía no es nuestra, sino el reflejo de un coro de voces que se afilan en nuestras páginas; si fuésemos un grupo cerrado o a punto de cerrarse, cometeríamos un error de cerrazón que nos impediría palpar el pulso fetal de nuestra época, que no es tanto conclusión de cosas que tuvieron vigencia como vagido de las que comienzan a ser, y a las

que fiamos nuestro futuro (Rafael Romero Moliner, «“Garcilaso”, hoy», en *Garcilaso*, nº 12, abril de 1944, s.p.).

También un colaborador externo al núcleo principal de la revista, Rafael Santos Torroella, lo entendió así en su «Balance anticipado de la “Juventud Creadora”» (*La Estafeta Literaria*, nº 19, 01/01/1945, p. 5), donde el poeta catalán concluye, tras recopilar algunos de los ataques y defensas recibidos por los fundadores de *Garcilaso*, una «fe de vida» abierta más allá de compromisos y de programas cerrados.

Curándose en salud, cautamente advertida del irremediable y rápido fracaso de cuantos intentos se han hecho en época reciente para renovar los moldes tradicionales de la poesía, la “Juventud Creadora” elude todo compromiso de programa: ni propone unas normas precisas para sus seguidores, ni intenta cerrarse en banda excluyendo a los no iniciados. En consecuencia, cualquier intento de clasificación tropezará con un contenido poco preciso, y con frecuencia, confuso. En las páginas de la revista, lo mismo se encuentran poetas cuyos nombres nos eran ya conocidos desde antes de la guerra que otros llegados después. En la mayoría de estos últimos puede advertirse la indecisión en que les colocan las experiencias no sobrepasadas aún de los poetas inmediatos, y el deseo de hallar —en la recuperación de la poesía tradicional— un cauce más seguro y definitivo para sus producciones (Rafael Santos Torroella, «Balance anticipado de la “Juventud Creadora”», en *La Estafeta Literaria*, nº 19, 1 de enero de 1945, p. 5).

Por ello, conviene deslindar claramente las proclamas de ocasión vertidas por los miembros de aquella ‘Juventud Creadora’ en publicaciones como *Juventud* y *El Español* de la praxis poética y editorial llevada a cabo poco después en *Garcilaso*. La evolución de lo dicho y lo hecho por García Nieto y compañía antes y después de aquel mayo de 1943 es evidente. Así lo señaló hace ya bastantes años, en 1978, uno de los críticos que mejor ha trabajado sobre la revista madrileña, Jorge Urrutia.

Aunque los fundadores de *Garcilaso* estuvieran ya agrupados antes en torno a la revista *Juventud*, muy poco tuvieron que ver los trabajos teóricos publicados en esta última con los poemas que vieron la luz en *Garcilaso*, y esto desde la presentación de *El Español*. En 1973 tuve ya ocasión de analizar el planteamiento político del editorial que figura en el primer número de *Garcilaso*. Sin embargo, virtud o defecto de José García Nieto ha sido conseguir que las revistas por él dirigidas careciesen de línea estética o ideología precisa, en favor de un eclecticismo limitado. Muy raro será el poeta español contemporáneo que no haya nunca publicado algún poema en una revista dirigida por José García Nieto.

El planteamiento de principios de *Garcilaso*, del que fue autor Jesús Revuelta, no tiene desperdicio. (...) Es una exposición de principios escrita

con gran habilidad, porque resulta ambigua. La presencia creadora comenzó militarmente porque los poetas combatieron en la guerra civil o porque los jóvenes poetas son combativos. Toledo se liga a ellos por la batalla de El Alcázar o por ser la ciudad de Garcilaso, El Greco y el Renacimiento hispano. La segunda reconquista puede ser de la poesía; el segundo renacimiento, político o poético. Las cifras decisivas de 1936 pueden referirse al comienzo de la guerra civil o al centenario de Garcilaso. En su época, el texto —aunque un tanto sibilino— mantenía clara su lectura. Con el tiempo, la doble faz comienza a actuar (Jorge Urrutia, «La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela, en *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, n° 18, marzo de 1978, p. 86).

Ciertamente, Urrutia señaló ya en estas líneas, con gran tino, la ambigüedad y ambivalencia —mediata e inmediata— del tantas veces citado primer editorial de *Garcilaso*. Y con ella, la propia ambigüedad del legado ‘garcilasista’.

No obstante, esta supuesta ambigüedad y este paradójico —supuestamente paradójico— eclecticismo de *Garcilaso* lejos de ser una excepción fue, como apuntaba Rubio en 1976, norma entre las revistas poéticas de los Cuarenta. Un repaso por la nómina de sus colaboradores arrojaría conclusiones semejantes a las señaladas en el caso de *Garcilaso*. En este sentido, por haber sido tradicionalmente presentada como «rival» —palabra de Mainer—,⁴³⁰ resulta sumamente interesante realizar dicho ejercicio sobre la nómina de colaboradores de *Espadaña*. Así, sorprenderá a muchos —a nosotros, desde hace muchas páginas, no tanto— la presencia en *Espadaña* de José María Pemán con el poema «Presencia de Dios» (n° 45). Un Pemán a quien el propio Crémer consagró un ambiguo pero elogioso análisis al hilo de la publicación de *Las flores del bien* (Barcelona, Montaner y Simón, 1946). De otra obra tan connotada como *El poema de la Bestia y el Ángel* desliza, incluso, un amortiguado elogio.

Y ya en la cuarentena de su vida —cima fecunda de su quehacer poético— ha arriesgado, con sin igual denuedo, su renombre en el poema épico de más ancha ambición de la Poesía española contemporánea: “Poema de la Bestia y el Ángel”, al que, si no acompañan cualidades de más eficacia, el solo intento de abordarle significaría ya categoría e ímpetu inusitado; sobre todo en una época en que el ensayismo poético, con su facilísima facilidad, atrahilla a los poetas. (...)

José María Pemán afirma [con *Las flores del bien*] su personalidad de manera ya indiscutible en el ámbito poético español.

Y conviene arriesgar esta afirmación, no ya para los que, por inercia, no la necesitan, por consabida; sino para cuantos mantienen una posición de intransigencia y deslealtad en relación con la Poesía: Para cuantos se obstinan

⁴³⁰ José-Carlos Mainer, «La vuelta de *Garcilaso*», en *Revista de Libros*, 2ª ép., n° 103-104, julio-agosto de 2005.

en permanecer sumergidos aún en brumas surrealistas, cuyo buceo nos deparó hallazgos inapreciables sin duda, pero cuya actitud —consecuencia vital, como todo, en Poesía— ha sido ya superada; o para aquellos otros a quienes sorprendió nuestra hora entretenidos en melífluos silbos pastoriles.

No entre una y otra actitud, sino sobre ambas está el esfuerzo de José María Pemán, persiguiendo la síntesis de la Poesía, en que lo clásico y lo revolucionario se fundan; en que el hombre actual, con sus angustias, encuentre en sus versos un eco cordial y generoso. En que la voz, como en su poema “Gritos” vuelva al poeta, más pura, después de recorrer con su grito todos los horizontes turbados (Victoriano Crémer, «Poesía y verdad. Desde esta orilla», en *España*, n° 22, 1946, pp. 509-510).

Semejante ‘lectura espadañista’ realizada nada menos que sobre la obra de José María Pemán y a cargo del mismísimo Victoriano Crémer puede sorprender hoy a no pocos críticos. Sin embargo, refleja más fielmente de lo que podría pensarse la «lealtad» profesada a una «Poesía» escrita y entendida con mayúsculas por vates de ideologías diversas, e incluso opuestas. En este caso, además, sobre la ‘sorprendente’ condescendencia de Crémer ante Pemán cabe apuntar —como casi siempre sucede— sintonías personales más allá de aquella «Poesía» escrita con mayúsculas, según nos informará García de la Concha años después.

Pemán fue uno de los que disfrutaron de “bula” especial en *España*. La razón —quede aquí consignada para la pequeña historia— es que don José María presidía el Jurado que concedió a Crémer la Flor Natural en unos Juegos Florales de Cádiz, por el poema titulado “Cádiz, bahía anclada”. Victoriano se presentó a recoger el premio, con su mono azul y calzando zapatillas de orillo. Pemán se entusiasmó. Vino poco más tarde a León y, con el dinero recaudado en una “Conferencia-Concierto” que él y Cubiles dieron en el “Tenis Club Peñalba”, se sufragó la edición de *Tacto sonoro*, al que el autor del “Poema de la Bestia y el Ángel” dedicó en *ABC* tres artículos consecutivos (Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 478-479, en nota al pie).

No faltará tampoco en *España* el líder de *Garcilaso*, José García Nieto, con los poemas «Medianoche ante la puerta cerrada» (n° 21), un fragmento de «Tregua» (n° 25), «Madrigal», un soneto también tomado de «Tregua» y «Mensaje a los amigos de “Alforjas para la poesía”» (n° 35). Igualmente, frecuentó *España* el director de *Corcel*, Ricardo Juan Blasco con traducciones de Lanza del Vasto (n° 15 y 27) y poemas propios (n° 35); el de *Verbo*, José Albi (n° 42), el de *Cántico*, Ricardo Molina (n° 43); o el inspirador de *Halcón*, Luis López Anglada, quien, muy próximo al núcleo espadañista, participa con numerosos poemas (n° 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 30, 32, 34, 37, 38, 40, 42 y 44). También manudearon textos de puntales de la ‘Quinta del 42’ como José Hierro (n° 12 y 30) y José Luis

Hidalgo (nº 9 y 20); o poetas ‘independientes’ como Juan Eduardo Cirlot (nº 11, 13, 15, 16, 18, 21 y 23), Gabriel Celaya (nº 35, 37, 41 y 46), Pedro Lezcano (nº 2, 15, 19, 21, 38, 44 y 47) y Carmen Conde (nº 8, 12, 15, 29, 36). Por último, y en algunos casos mucho antes del proyecto «Poesía total», destacaremos la presencia de ‘escorialistas’ como José María Valverde (nº 2, 4, 6, 10, 19, 39 y 40), Luis Felipe Vivanco (nº 18, 39 y 40), Luis Rosales (nº 39), José Luis Aranguren (nº 39 y 40) o un muy valorado por los leoneses Leopoldo Panero (nº 6, 18, 19, 39), de quien sobresale su extensa elegía a Federico García Lorca —dedicada a Dámaso Alonso y Luis Rosales— «España hasta los huesos» (nº 18). Más allá, repasando una nómina de colaboradores extensísima que ocuparía muchas más páginas, podemos afirmar que no hubo ‘grupo’ o tendencia que no estuviera representada en los siete años de vida de *Espadaña*.

Bien es cierto —y en ello se ha basado y justificado la tradicional oposición entre ‘espadanismo’ y ‘garcilasismo’— que, particularmente en las primeras intervenciones de Crémer y De Nora, el proyecto de *Espadaña* se concibió a sí mismo como contrapunto y réplica a la poética pocas veces desgarrada de *Garcilaso* o *Escorial*. Así lo marcó de manera explícita Crémer en su primer número.

Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes soneteriles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso. Sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario: aunque se llamen Góngora o Garcilaso (Victoriano Crémer, «España limita al este...», en *Espadaña*, nº 1, mayo de 1944, p. 10).

Tal ‘distancia’, por lo tanto, existió; y no fue en absoluto ni un matiz menor ni una clave ignorada en el parnaso nacional. Ahora bien, su desarrollo como discursos en convivencia y, en no pocos autores, en complementariedad, resulta igualmente indiscutible. Particularmente si observamos la evolución de *Espadaña* a lo largo de sus seis años de vida: desde el espíritu contestatario con que naciera en 1944 al proyecto de convergencia bajo el lema de la «Poesía total» en 1949. Desde luego, en los primeros años de la revista leonesa abundaron los juicios contrarios a lo que desde sus páginas se entendía como ‘poesía pura’ y ‘estética garcilasista’ — confundidas aquí como la misma cosa—. Blanco de esos ataques fueron algunas firmas vinculadas fundamentalmente a *Garcilaso* y *Escorial*; particularmente las dos más emblemáticas por ‘garcilasistas’: José García Nieto y Dionisio Ridruejo. No en vano, en ese mismo número de 1946 en que José García Nieto publica su primer poema en *Espadaña*, y apenas cuatro páginas después, Antonio González de Lama firma una reseña demoleadora sobre *Del campo y soledad* (Madrid, Ed. Hispánica, 1946), al que despacha como «un folleto de ochenta páginas, lectura para un cuarto de hora»

(*Espadaña*, nº 21, 1946, p. 490). En cuanto a la revista *Garcilaso* y a la trayectoria poética de su director y colaboradores, el sacerdote no se ahorró ataques explícitos.

García Nieto es ya conocido, demasiado conocido quizá para los que siguen de cerca la evolución de la poesía española. Se le ha hecho tal propaganda, se le han dedicado tan subidos ditirambos que resulta difícil juzgarle desapasionadamente. Alguien ha querido ver en él un representante genuino, el más genuino, de la poesía de nuestro tiempo. El fue quien lanzó la consigna del Garcilasismo desde su revista “Garcilaso”; consigna tan bien acogida por jóvenes rimadores que casi ha llegado a formar escuela. Casi todos eran fáciles versificadores, con un estilo relamido y con muy pocas cosas que decir. Algunos, los mejores, se echaron por caminos más hondos, abandonando aquella poesía fútil que José García Nieto representaba.

“Garcilaso” fue una revista sin orientación ni piloto. García Nieto, que llevaba el timón, procuraba guiarla por mares fáciles y admitía en su tripulación a toda clase de gentes, con el equipaje que quisiera traer. No hubo discriminación de méritos ni siquiera valoración de tendencias. Pero la gente que a sus páginas se acogía, fácilmente derivaba por el camino que, delante, iba abriendo el capitán.

El capitán era García Nieto, que tenía muy exiguas facultades de Caudillo. No obstante, hay que concederle el mérito de haber sabido remover el ambiente, despertando entusiasmos e iracundias (Antonio González de Lama, «Poesía y verdad», *Espadaña*, nº 21, 1946, p. 490).

Otra buena muestra de esta autodefinición —por contraste— del ‘espadañismo’ la encontramos en las consideraciones nuevamente de Antonio González de Lama vertidas en «El perfil borroso de Dionisio Ridruejo», todavía en 1945. Los términos en que el sacerdote se refiere al ‘otro’ referente del ‘garcilasismo’ son muy semejantes a los empleados sobre García Nieto. También negativos.

Ensalzado por unos, denigrado por otros, es difícil formarse una idea clara de su situación exacta en la poesía actual. Él mismo, influido quizá por este vendaval de juicios encontrados, no ha sabido contenerse. Ha publicado demasiado, libro tras libro, sin que de uno a otro haya progreso ni siquiera variación. En la frondosidad de su obra no es fácil distinguir lo nulo de lo valioso, lo vulgar de lo selecto y estimable. (...)

Hay mucho vulgar en Ridruejo. Poemas insustanciales, incoloros, prosaicos, sin jugo y sin garbo. Pero en medio de tanto follaje aparecen, aquí y allá, remansos de auténtica poesía. Si el poeta hubiese podado el follaje sin contemplaciones, nos hubiera dado una colección menuda, pero exquisita, de poesía castellana, un poco seca, pero sabrosa.

Está muy lejos esta poesía de la más honda y pura corriente que alimentan Aleixandre, Cernuda, Panero, Dámaso Alonso y otros más jóvenes; se sitúa claramente en la otra, llamémosla escuela, que ha tenido su alberca en la revista “Garcilaso”, aunque sus mejores representantes no están allí. Es lo que

se ha llamado, no sé por qué, clasicismo y también tradicionalismo, tampoco sé por qué; vuelta a los antiguos, a Garcilaso, a Góngora, a Fray Luis de León. Siempre se ha quedado más acá, muy cerca de Alberto Lista y aun de Núñez de Arce. Lo mejor de esta tendencia lo han dado Gerardo Diego, Rosales, Vivanco; al lado de éstos hay que colocar a Ridruejo. Al lado, pero en peldaño inferior. No tiene el garbo y la emoción de Gerardo, ni el sobrio y denso discurrir de Vivanco, ni la gracia ingrávida y coruscante de Rosales. Queda a su lado, pero en un discreto claroscuro con leves iluminaciones (Antonio González de Lama, «El perfil borroso de Dionisio Ridruejo», en *Espadaña*, nº 17, 1945, p. 403-404).

Con todo, y pese a la tendencia de González de Lama y buena parte de la crítica posterior a identificar a Dionisio Ridruejo con el ‘modelo garcilasista’ más limitado, el poeta soriano nunca se acogió a un programa estético tan cerrado ni a efemérides sacralizadas. Por las mismas fechas en que González de Lama firmaba su lapidaria reseña sobre el autor de los *Sonetos a la piedra*, Ridruejo parece replicar a la influyente «Poesía y Verdad» del espadañismo en su artículo «Poesía y Edad (esqueleto para un ensayo)», publicado en *Arriba* (29/04/1945, p. 5). No reniega en él Ridruejo de su devoción por Garcilaso de la Vega, a quien defiende como válido patrón para la ‘vuelta al hombre’ —«Si se trataba de poner la poesía en la unidad del hombre, en todo el hombre, no estaba mal elegido Garcilaso. Lo que otros llamarían frío es para mí integridad, condición diamantina» (p. 5)—. Sin embargo, relativiza la ‘hegemonía’ garcilasiana del Treintayséis, que cree diluida durante la posguerra en el signo barroco, pesimista y crítico de Francisco de Quevedo. Traza así un *impasse* abierto entre los centeranios de uno y otro —1936 y el 1945 concurrente, a la sazón los años del estallido bélico en España y del desenlace de la Segunda Guerra Mundial— en los que el escepticismo existencial de Quevedo habría acabado por imponerse a la pétrea confianza de Garcilaso. Las palabras de Ridruejo no pretendían ser, en este sentido, un manifiesto sino un diagnóstico. Un diagnóstico que, al cabo, considera inviable sus pasadas veleidades por rescatar una poesía ‘imperial’, anacrónica para el hombre moderno. Más allá, se desmarca también de los ‘últimos’ garcilasistas: la ‘Juventud Creadora’.

Limitándonos a lo próximo, ahí está el centenario de Góngora (1927) cifrando una generación entera de poetas. Y ahí están —principio y fin— Garcilaso y Quevedo, decidiendo la figura de otra aún un tanto informe (1936-1945). (...)

Ahora bien; acaso fuese esa necesidad de fundar la poesía en el hombre entero y unido —contando con Naturaleza y Sobrenaturaleza, o sea con la Verdad— lo que produjo el relativo replanteamiento que, manifiesto ya hacia 1935, podríamos polarizar primero en Garcilaso y después en Quevedo. (...)

Pero, ¿cómo puede ser Garcilaso el patrón de un movimiento poético de nuestro tiempo? ¡Ah!, Garcilaso es un castillo cerrado y puro en el que el

tiempo no hace mella ni abre resquicios. Esto sucede —¿verdad, Pedro Laín?— porque Garcilaso se siente seguro y bien instalado. Porque su época es “completiva”, ascendente y absolutamente firme, al menos para él, para un soldado del César, para un noble de Castilla, para un español del Siglo de Oro del poder. (...) Pues bien; la garcilasiana juventud poética —que no “conmemoró” el centenario de Garcilaso— vivió —siquiera fuese unos meses o años— una ilusión garcilasiana. El poeta en guerra o cautivo, vivía de esperanza y de coraje, de exaltación. Esperaba y, ¿por qué no decirlo?, esperaba demasiado. Creía, porque quería, estar fundando una época “contemplativa” y segura para un relativo siempre. La obsesión de una entrega absoluta equivale a la seguridad más real, psicológicamente hablando. Esto hizo posible un Garcilaso nuestro. Pero por poco tiempo, porque no estaba el horno para diamantes. El tiempo entró por todas las hendiduras del castillo, agitó almas y cuerpos y otra vez nos impuso su signo de “Edad crítica”. Entonces en la armadura vacía de Garcilaso se metió Quevedo. Es ciertamente Quevedo y no Garcilaso el que tiñe la obra poética de la juventud penúltima. La juventud se obstina en decir otra cosa, y hace bien. Pero no es sincera y no lleva razón. Es Quevedo, el Quevedo que ve agrietarse aquella torre —la de Juan Abad— y a poco ya no halla cosa en que poner los ojos que no sea aviso de la muerte. Y la torre es el mundo. Conceptismo y desconfianza y el baño de Séneca a la puerta para quien no pueda resistir sus venas (Dionisio Ridruejo, «Poesía y edad (esqueleto para un ensayo)», en *Arriba*, 29 de abril de 1945, p. 5).

Si bien en el ‘desengaño’ de Ridruejo trascienden no pocos guiños autobiográficos —desde el joven soldado que triunfó en las tierras de Castilla y claudicó poco después en las estepas soviéticas hasta el crítico y ‘confinado’ poeta de un falso imperio en decadencia—, aquel tránsito de Garcilaso a Quevedo señalado por el escritor de Burgo de Osma encerraba en sí la imposibilidad de la ‘evasión’ y la ‘contemplación’ serena de la que se veía acusado.

En todo caso, resulta interesante observar cómo, en sus reseñas y artículos, González de Lama ‘extiende’ las dos grandes «escuelas» más allá de los polos representados por *Garcilaso* —estando los mejores ‘fuera’ de ella, principalmente en *Escorial*: Rosales, Vivanco y Diego— y *Espadaña* —donde sitúa en sentido lato a Aleixandre, Cernuda, Alonso e incluso Panero—. En este sentido, creemos que es un hecho nada desdeñable que aquella concepción —y autoconcepción— de los espadañistas no solo no fue un grito de disidencia incomprendida o aislada, sino que fue por el contrario ‘reconocida’ y asumida por poetas que bien podrían haberse sentido aludidos o, incluso, injuriados. Queremos subrayar, con esto, que el ‘mensaje espadañista’ no fue únicamente proclamado desde la propia revista leonesa sino que críticos y revistas entendidas a menudo por la crítica como ‘antagónicas’ recogieron la propuesta de los de Crémer, González de Lama y De Nora en no pocas

ocasiones. No podría ser más elocuente, por ejemplo, el juicio de Rafael Morales en los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* dirigidos por Entrambasaguas.

Después de la guerra española, los poetas jóvenes sintieron rota su continuidad con los líricos recientemente anteriores —cosa que siempre es aparente—, e intentaron nuevos caminos. Y digo nuevos, porque se descubrían otra vez más, no porque se creasen. Estos caminos eran, simplemente, de vuelta a la poesía clasicista, fría, academizante. Se publicaron muchos versos en las nuevas revistas, y muy pocos fueron aceptables. Una preocupación excesiva por el bien expresar, por la pulcritud y por lo falsamente elegante, tanto que resultaba cursi, amaneró de tal forma que cada poema que veíamos nos hacía pensar que la nueva generación no tenía nada que hacer. Era cosa muy extraña, después de la gran tragedia, que los poetas jóvenes no se sintiesen afectados por el gran dolor humano que se levantaba como un implacable fantasma en las trincheras abandonadas, en las ciudades deshechas y en el luto de las novias y de las madres. Esa impasibilidad nos asustaba, y mucho más al pensar que ni siquiera surgía el poeta que buscase la tranquilidad y la dulzura íntima de la Naturaleza para hacer descansar a su corazón, duramente azorado por la guerra. No, los jóvenes poetas, si cantaban el campo, nos daban la sensación de que lo veían desde un balcón, tras un cristal que no permitía que llegasen a él ni el perfume, ni el color exacto, ni el aire puro. Era todo como una poesía disecada, de vitrina. Surgió entonces una reacción. Llegaron otros poetas que cantaron con brío el dolor, el amor, la vida y la muerte. Estos traían otro vocabulario más fuerte, más viril, más angustiado. Y de este grupo surgió el subgrupo inevitable, mientras el otro empezaba a fallecer. El nuevo subgrupo se apoyó algo, bastante, en el vocabulario de los poetas anteriores, y lo exageró, y quiso tronar, aterrorizar, gritar desesperadamente. Tres o cuatro poetas siguieron esa ruta, entre ellos Eugenio de Nora, cosa sin importancia si tenemos en cuenta su juventud y su legitimidad artística (Rafael Morales, «Cantos al destino», en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, nº 18, 1946, pp. 665-666).

Es importante atender a ese «otro vocabulario más fuerte, más viril, más angustiado» del que habla Morales en 1946, porque de él colegiremos a qué «grupo» y «subgrupo» se refiere. «Más fuerte, más viril» fue el lenguaje propugnado desde sus primeras proclamas —como ya hemos visto— por la ‘Juventud Creadora’, por los hombres de *Garcilaso*. «Más angustiado», sin embargo, fue la clave en la que pusieron el acento los hombres de *Españaña*. De ello derivaría el «subgrupo» —esto es, un grupo ‘dentro’ de un grupo mayor— que posteriormente se equipararía con el ‘españañismo’ y que por entonces se conocía con un marbete del que apenas hemos tratado pero al que Morales —entre otros críticos— acudió con frecuencia: el llamado

«tremendismo» poético.⁴³¹ Lo que nos importa ahora, sin embargo, es que para el poeta de Talavera de la Reina la ‘angustia’ de aquellos últimos partía del lenguaje ‘fuerte’ y ‘viril’ de los primeros. Esto es, que el ‘espadañismo’ —o el ‘tremendismo’— no era una oposición al ‘garcilasismo’, sino una de sus posibles derivaciones. A eso se refiere Morales cuando afirma que «el nuevo subgrupo se apoyó algo, bastante, en el vocabulario de los poetas anteriores, y lo exageró, y quiso tronar, aterrorizar, gritar desesperadamente».

Este clima de debate apasionado y cordial a un tiempo explica, en buena medida, cierto acompasamiento de las distintas propuestas y contrapropuestas poéticas de la década. También, el proceso de convergencia que, sobre todo desde el año 1946, experimentará la célebre cabecera leonesa. El primer gran hito de convergencia fue, efectivamente, la publicación de una *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)* (León, Espadaña, 1946). Lo de «parcial», no en vano, no aludía a la extensión cuantitativa del panorama poético comprendido, sino a la declarada tendenciosidad y arbitrariedad de su selección cualitativa.

Sí, señores. Vamos a presentar, en breve florilegio, la poesía que se ha hecho en España durante los diez últimos años. Tenemos esta osadía. Porque osadía se necesita para lanzarse por el inmenso trigal de la poesía que nos rodea y acosa con el intento de espigar la mies más granada y selecta. (...)

⁴³¹ Ciertamente, Rafael Morales fue señalado por críticos del momento como «el más representativo del tremendismo poético», en palabras de Enrique Casamayor, quien también señaló, en 1949, como ‘tremendistas’ a José María Valverde, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño y los *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso («Tremendismo poético», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 9, mayo-junio de 1949, pp. 747-748). Sin embargo, en la citada reseña de 1946, Morales ya había señalado: «A mí, a pesar de que algunos críticos me hayan echado la culpa de haber dado origen a este tremendismo, no me gusta nada, quizá porque en algunos autores me parezca mi propia caricatura» (*Cuadernos de Literatura Contemporánea*, n° 18, 1946, p. 666). El término «tremendismo» se remonta, al menos, a la reseña de Rafael Vázquez Zamora a *La familia de Pascual Duarte* (*Destino*, n° 296, 20 de marzo de 1943, p. 10) y llegó a ser convertido en máxima poética por Antonio de Zubiaurre en «Tremendismo y acción» (*Alfórez*, n° 2, 31 de marzo de 1947, p. 2): «el tremendismo es la demasía primera, el desmedimiento más ostensible de toda actitud romántica incipiente. Los primeros románticos son siempre tremendistas. Representan el estallido, violentísimo, del volcán. Sus lavas, encalmadas luego paulatinamente, se detienen al fin en formas sólidas y permanentes. Aquella agitación, aquel tremor inicial —que son, a la postre, la manifestación excesiva del humano *temblor* ante las cosas— definen al tremendismo». Entre quienes se acogieron posteriormente al marbete para su aplicación a la lírica — en novela ha gozado de mucha mayor fortuna— destaca sobre todos ellos Víctor García de la Concha (1987: 667-694), quien subraya de dicha corriente su «compromiso existencial» y el «dinamismo, intensificación y plasticidad» de su léxico. Entre los autores encuadrados en ese ‘tremendismo’, García de la Concha sitúa a Victoriano Crémer como su principal paradigma junto a las *Canciones del suburbio* (Madrid, Ciencia Nueva, 1944) de Pío Baroja, el *Poema de la condenación de Castilla* (Palencia, Imprenta Merino, 1946) de Gabino-Alejandro Carriedo, *Cuando ya no hay remedio* (Valladolid, Halcón, 1947) de Salvador Pérez Valiente, y los poemas de Carlos Rodríguez-Spiteri escritos entre 1936 y 1945 y reunidos años más tarde en el volumen *En una huida* (Madrid, Ínsula, 1973).

No nos duele declarar que esta Antología es parcial, que está hecha con espíritu partidista. Creemos que lo importante es tener un concepto claro de lo que es —o debe ser— la poesía de nuestro tiempo y, luego, tratar de hallar realizado este concepto en este o aquel poeta, en este más y en aquel menos. *Espadaña* fué siempre partidista y apasionada. Ahora lo será más, o lo será de modo más patente. Queremos que no se nos confunda con tantos antólogos cuya obra se parece más a un censo electoral de la poesía que a una selección.

El punto de vista en que *Espadaña* se coloca está claro en toda su trayectoria. No abdicamos de él. Aunque en algún momento nos mostremos un poco transigentes. Porque los apasionados también pueden, en algún caso, ceder a la tentación de ser transigentes. Sobre todo cuando, como aquí y ahora, lo exigen las circunstancias de todos conocidas que no vamos a enumerar. Pero conste que la transigencia es mínima. Más queremos que se nos tache de exigentes que de frívolos («Propósito», en *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, León, Espadaña, 1946, pp. 3-4).

Con estas palabras, los antólogos de *Espadaña* parecían así reafirmarse en sus postulados teóricos —por todos conocidos— antes de ofrecer su ‘canon’ poético de los últimos diez años de vida literaria. Ahora bien, ¿cuáles son los poetas antologados por su presencia poética entre 1936 y 1946? ¿Cuál fue, en suma, la perspectiva que se pretendió ofrecer?

Los poetas que aquí van nos parecen los mejores, los más importantes. Quizá no estén todos. Quizá sobre alguno. Muchos andan errantes, fuera de nuestro ángulo visual y apenas han llegado hasta aquí algunos rayos reveladores. (...) Otros están aquí a título de representativos. Queremos dejar lugar —pequeño lugar— a tendencias que no nos gustan, pero que existen, y con aplauso. Los verdaderamente importantes están todos («Propósito», en *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, León, Espadaña, 1946, p. 4).

La nómina elaborada —disculpada sutilmente la ausencia de los exiliados— contendría así a «los mejores, los más importantes», justificándose de antemano y «a título de representativos» presencias ‘sorprendentes’ de «tendencias que no nos gustan». No en vano, casi ninguno de los poetas antologados podían ser catalogados, a la postre, como ‘espadañistas’ remotos o expresos. Así —por edad— Gerardo Diego, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José María Pemán —con una presencia en absoluto menor—, Pedro Pérez-Clotet, Fernando González o Joaquín Romero Murube. Así, igualmente, Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Ildefonso-Manuel Gil, Dionisio Ridruejo, Carmen Conde, Joaquín de Entrambasaguas, Gabriel Celaya, Concha Zardoya, José María Souvirón, Carlos Rodríguez-Spiteri y Germán Bleiberg. Algo más tardíos en su revelación como poetas, completaron la lista de antologados representantes de ‘tendencias’ bien distintas José Suárez Carreño, José García Nieto,

Alfonso Moreno, Vicente Gaos, Rafael Morales, Félix Ros, Juan Eduardo Cirlot, José Luis Cano, Victoriano Crémer, José María Valverde, Carlos Bousoño, José Luis Hidalgo, Ricardo Juan Blasco, Rafael Benítez Claros, Luis López Anglada, Julio Maruri, Manuel Alonso Alcalde, Rafael Montesinos, Pedro Lezcano, Manuel Segalá, Eugenio de Nora, Juan Ruiz Peña, José Hierro y Leopoldo de Luis. La relación de poetas elegidos por el núcleo de *España* como «los mejores, los más importantes» fue así, además de extensa, muy ‘heterogénea’. A la vista de ello, las combativas reservas de aquel «Próposito» con que se habría la *Antología parcial* —escrito, tal vez, por el combativo Crémer— ante aquellas «tenencias que no nos gustan» quedan, como poco, en entredicho. Y no solo por ello. Al «Próposito» correspondieron otros dos textos preliminares, también sin firma pero que quizás salieran de manos de Eugenio de Nora y González de Lama en un triple acercamiento a la antología promovida por aquel triunvirato espadañista. En el primero de estos textos, «Panorama», se ofreció una visión sintética, de conjunto, sobre aquellos últimos y traumáticos años. Bien es cierto, sin embargo, que se arroja una somera crítica a la ‘Juventud Creadora’ y se señala el existencialismo ‘rehumanizado’ tantas veces propugnado en *España* como la única aportación tangible de la nueva década. No se presenta, sin embargo, como opción ‘de grupo’, sino como sinergia común y labor colectiva.

En 1936 la poesía estaba en crisis. Lejos ya el alboroto ultraísta, nuestros poetas —los mejores— se daban cuenta de que no podían seguir cultivando ya más el huerto cotidiano de una poesía que llamaban pura y era puro juego metafórico sin sustancia vital. Muchos quisieron impregnar de tradición sus formas refinadas y acudieron a Góngora o a Garcilaso para filmar deliciosas imitaciones. Alguien se agarraba a Valéry como a un clavo ardiendo y ponía frialdad y hermetismo en sus versos luminosos y biselados. (...)

Después empieza nuestro decenio. ¿Ha traído algo nuevo? A simple vista, muy poco. Han continuado en su trayectoria los poetas ya formados; y los nuevos siguen las huellas de los anteriores. Aunque se ha hablado, con demasía, de juventud creadora, no ha habido ninguna creación. No obstante, algo hay nuevo sobre la nueva tierra. Ese algo, difícil de captar, está más en la atmósfera que en las cosas que ciñe. Pero es indudable que el panorama de 1936-1946 es diferente del de 1926-1936. ¿Se han abierto nuevos caminos? Ya decimos que en el paisaje mundo lo nuevo está en la atmósfera que le ensombrece o abrillanta. Quizá esté en el repudio de la poesía pura y en esa tendencia metafísica que intenta dar a los versos una trascendencia, cargando el acento sobre lo humano y, dentro del área de lo humano, sobre el dolor, sobre la angustia del hombre. Hay mucho falso y hueco en esto que alguien ha llamado “tremendismo”; pero es evidente que en esa órbita se han movido los mejores intentos de la poesía de estos últimos años («Panorama», en *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, León, España, 1946, pp. 5-6).

Con este «Panorama», la operación de los espadañistas sobre el ‘conjunto’ de la poesía española entonces vigente era, por una parte, totalizador, al saber reunir bajo una mirada común todas las propuestas. Por otra parte, se trataba de una interpretación subjetiva y dirigida según la cual la vía precisamente expuesta y practicada por González de Lama, Crémer y De Nora en *España* era, al cabo, el único «nuevo camino» realmente «abierto» en un panorama que heredaba las viejas rémoras entre purismos y esteticismos anteriores a la guerra.

El tercer, y más interesante, texto preliminar de la *Antología parcial* proponía finalmente un «Esquema» clasificatorio del entonces ‘actual’ panorama poético. Lejos de lo dicotómico, sería el rango de edad —el método generacional apenas insinuado— lo que determinaría dicho «Esquema». Así, al margen de los consabidos grupos vinculados a las revistas más influyentes de la época, el autor de este esquema consigna cuatro divisiones: los «viejos maestros», «hombres que en 1936 habían madurado ya, con madurez aún temprana y llena de promesas» —Diego, Guillén, Alonso, Aleixandre y Cernuda—; los «jóvenes maestros» que «llegaron a la madurez no exenta de quiebras en algunos de estos diez años» —Hernández, Panero, Rosales, Vicanco, Pemán, Gil, Pérez-Clotet, Ridruejo y Conde—; y una juventud emergente en dos tiempos, los que marcharían ya «con paso seguro» —Suárez Carreño, García Nieto, Morales, Cano, Gaos, Cirlot y Crémer— y quienes aún andaban en busca de su rumbo, encontrándose así «en ruta» —Valverde, Bousoño, Hidalgo, Ricardo Juan Blasco, Benítez Claros, López Anglada, Maruri, Manuel Alonso Alcalde, Montesinos, Lezcano, Segalá y De Nora.

Con esta nómina, panorámica, esquema y propósito, quedaba claro que el núcleo de *España* —Cremer, González de Lama y De Nora— aspiraron a influir e imponer una visión de la actualidad poética en la que se incluyó, con generosidad y sin afán proselitista, un amplio abanico de propuestas o, si se prefiere, de matices. Lo hicieron, bien es cierto, desde un acercamiento explícitamente «parcial» en el que aspiraron a señalar su propia ruta —la de una poesía metafísica y existencial como refugio para el angustiado grito del ‘hombre entero’— como la más acertada y auténtica dentro del devenir poético entonces «en ruta». Con todo, reunir aquella amplísima, completísima y acertadísima *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)* (León, España, 1946) supuso uno de los principales testimonios de convergencia de toda la década. Convergencia intergeneracional, convergencia estética y —solo en lo posible— convergencia entre la poesía exiliada y la del interior. La «*Parcial*» fue al cabo una antología clave para entender y superar el ‘patrón fragmentario’ del que venimos hablando; una antología, por cierto, escandalosamente obviada por la crítica actual.

Con todo, y como el autor o autores de aquel «Propósito» quisieron dejar patente, *España* no había abdicado en 1946 de sus postulados. Tampoco lo hará en

1949. Sin embargo, la ruta hacia la convergencia fue para entonces un hecho insoslayable. En este sentido, el segundo gran hito de convergencia espadañista se consumó, como decimos, con el lanzamiento en la primavera de 1949 de la llamada «Poesía total». Fue esta iniciativa en realidad fruto del afán del ‘grupo Rosales’ por consumir aquella labor ‘asuntiva’ que inspirara el proyecto de *Escorial* desde sus primeros números, si bien en una fase mucho más aperturista en su discurso. La captación del entorno de *España* suponía, en este sentido y dentro de la paulatina deriva ideológica del grupo, la operación perfecta. Aquel mestizaje entre ‘los de *Escorial*’ y ‘los de *España*’ se venía ensayando, en paralelo, desde las páginas de los *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde Eugenio de Nora colaboró desde el verano de 1948 (nº 4, julio-agosto de 1948) y tomó parte en el homenaje a Antonio Machado (nº 11-12, septiembre-diciembre de 1949). De «confluencia y fusión» había hablado José María Valverde, un hombre lo suficiente próximo a *Escorial* pero también lo suficientemente desvinculado de la camisa azul y de una guerra que vivió como niño, en su «Horizonte hispánico de la poesía» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 1, enero-febrero de 1948, p. 129). Valverde, que cuando estalló la guerra tenía diez años, contaba veintitrés cuando firmó en *España* el manifiesto de aquella «Poesía total». En él, el poeta extremeño exponía la principal misión de aquella nueva y ‘totalizadora’ construcción: superar la división del panorama poético en una serie de ‘grupos’. La clave de convergencia, señalaba Valverde, pasaba por una misma lectura común de aquellas referencias del pasado reciente —Machado, Unamuno, el Veintisiete— sin duda comunes a todos. De aquella lección, a su vez, derivarían unas coordenadas estéticas igualmente comunes: la rehumanización del arte y el impulso neorromántico domado bajo la fragua de lo clásico.

En los años de gracia en transcurso, parece haber caducado la situación en que la poesía española comenzó a entrar hace cosa de un cuarto de siglo. Pues si siempre la poesía tropezó, para ser patrimonio de muchos, con la perpetua dificultad de la asunción estética, en esa ocasión, empezó también a quedar separada del común humano por nuevas razones íntimas y esenciales. La actual desorientación del reducidísimo público que, a pesar de todo, sigue la vida de la poesía, y la desconcertada orfandad de los grupos —mucho más numerosos de lo imaginado— que de la mejor gana serían lectores habituales de poesía, si no se lo estorbara alguna experiencia fragmentaria y despistante, son sólo consecuencia y manifestación de la ruptura de la poesía en porciones, iniciada en plena mitad de este período de nuestra historia literaria, que conforme se añeja se va haciendo más de oro. La escisión de la poesía en diversos rumbos unilaterales, aun aportando fabulosos e imperecederos tesoros, tenía el riesgo de facilitar confusionismos entre los extremos, y aun, por retroceso, de dejar empañada la visión y escombrado el acceso hacia otras egregias figuras poéticas algo anteriores en su más madura actividad entonces; en ejemplo concreto, a los grandes poetas de la generación del 98, Unamuno y Antonio

Machado (a éste sobre todo, por no haber tenido previamente el ala de la prosa). La poesía se hizo, si bien de manera espléndida y con logro técnico jamás igualado, desde regiones parciales de la palabra y del hombre. Se contrajo —hablamos siempre en términos relativos y exagerados— hacia ser poesía para escritores. (...) Pues al hombre sin literatura, ni profesional ni “dilettanti”, no le puede afectar de lleno más que lo que le llame por su nombre, por todo su nombre de hombre.

Pero la vida nunca renuncia a lo suyo. Y a estas alturas, el proclamar el imperativo de una reintegración de la poesía, de una totalización de su ámbito y su raíz, no es alzar un banderín novedoso y caprichoso de camarilla, sino simplemente servir a una exigencia común que nos insta ineluctablemente. Todos tienen derecho a una poesía habitable y convivible, que puedan aprender de memoria, y recordar, grave y gozosamente, en las horas más profundas, esclareciéndolas y enriqueciéndolas ante la propia mirada que las vive. En ese sentido nos esforzamos en trabajar todos en esta revista. Y si no somos capaces de hacer esa poesía, tal vez contribuiremos a que se pueda hacer.

Bien claro nos parece haber bautizado nuestro ideal. “Poesía total”, hemos escrito, sin miedo aquí al lema, porque éste no empobrece ni excluye nada, contrariamente a lo que suele ocurrir con todo esquema intelectual de manifiesto. “Poesía total”, y no poesía especialista, monográfica; poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética, y del prodigioso aguzamiento de las dimensiones particulares de la sensibilidad, inteligencia, etc., logrados por lo que, en un sentido muy amplio, llamaríamos los “ismos”, comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni obstraer nada de lo contenido en su fluir real (José María Valverde, «Poesía total», en *España*, n° 40, 1949, p. 830).

El lema y propósito de «Poesía total», en suma, no podía ser más ambicioso: nada menos que, incorporando la lección de las vanguardias, ‘rehumanizar’ la poesía y dotarla de la máxima amplitud desde la que dar cabida a los matices más distintos, a las personalidades más particulares. La vieja labor ‘asuntiva’ preconizada en 1940 por *Escorial* se reformulaba así en una misión cada vez más estética, más estrictamente poética, y menos política. Sin embargo, la «Poesía total» se limitó en buena medida a ser lo que en realidad era: la fusión de facto del núcleo otrora ‘escorialista’ con el de los ‘españolistas’. La suma de los liderazgos de Luis Rosales y Eugenio de Nora con José María Valverde como eslabón de engarce. La operación, además, no estuvo exenta de oportunismo; porque no fue una fusión entre iguales. Fue en cambio una absorción en toda regla —una ‘opa hostil’, dirían los economistas— de los hombres de *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre los de *España*. Los saneados fondos —de origen gubernamental— de los primeros llevaron a un tenaz pero arruinado Victoriano Crémer a aceptar el trato. Al menos así lo relataría, años

después, el propio José María Valverde en una carta enviada a Víctor García de la Concha.

En la primavera del 49, Rosales (...) decidió “lanzar” a la conciencia literaria pública su grupo, incluso con un manifiesto y un lema, pensando así establecer una *política generacional* como la de los del 27. *Poesía total* fue la fórmula dada por él, para el grupo que formaban: los tres coetáneos, Panero, Rosales, Vivanco; yo mismo —me habían *ascendido de generación*, en frase de Rosales—; José Luis Aranguren, como crítico —por entonces publicó algunos excelentes artículos sobre poesía y novela—, y Enrique Casamayor, también como secretario y hombre práctico.

Se imponía el vago deseo de tener una revista. Pero entonces Panero, de vuelta de un viaje a León, nos habló de Crémer, que andaba en graves problemas materiales —“vive como un medigo”, dijo—, pero que aún conservaba y pretendía hacer sobrevivir *Espadaña* (Nora creo que ya se había ido Suiza; en todo caso, no intervino apenas en la *operación*). Entonces se ofrecía la ocasión de anexionarse *Espadaña*, incorporando a Crémer no sólo como poeta *convertible* a la *poesía total*, sino como impresor y editor. (Se contaba con la afinidad del P. De Lama y con la amistad y la lejanía de Eugenio de Nora, que no se opondría).

El proyecto tenía una base económica, que permitiría no sólo pagar la revista, sino pasarle a Crémer un dinerillo que aliviara sus apuros. A saber: unos “grandes suscriptores” —20 ó 30, quizá— que darían una cuota sustancial al mes. Pero la realidad no respondió al sueño: nos reunimos “los de Madrid” y yo redacté, en nombre de todos, como más acostumbrado a tareas no poéticas, el manifiesto; se encontró material y se envió todo a León.

Para empezar, Crémer no entró en el juego: el manifiesto, que debía encabezar el primer número de la nueva época de *Espadaña*, apareció en el número siguiente como un simple artículo con mi firma. El número llevaba también materiales que “los de Madrid” no habríamos admitido. Por su parte, de los “grandes suscriptores”, creo que el único que pagó fue Aranguren. Además, por mucho que nos moviéramos Enrique Casamayor y yo, los otros poetas eran perezosos por naturaleza... Total, que se abandonó el asunto enseguida. *Espadaña* siguió no sé cómo (José María Valverde, «Carta a Víctor García de la Concha», 30 de octubre de 1969. Reproducido en Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 471-472).

Sea como fuere, frustrada como propuesta ‘generacional’ o como marca de ‘grupo’, aquella peculiar propuesta de confluencia, finando ya la larga década de los Cuarenta, aspiró en gran medida a encarnar —y en cierto modo, siquiera simbólica y fugazmente, lo hizo— todos los puntos comunes que, tangible o intangiblemente, ‘distinguían’ la «atmósfera» propia de la poesía escrita aproximadamente desde 1936 —en palabras de la *Antología parcial*— de la escrita antes de esa fecha. A saber: la

‘rehumanización’ de sus contenidos y sus propósitos —renegando de lo lúdico y lo intelectualista— y la ‘incorporación’ de los hallazgos vanguardistas al equilibrio tradicional entre lo clásico y lo romántico.

El hecho de que aquel sintagma de «Poesía total» quedara en una mera declaración de intenciones que apenas afectó a los entornos de *Cuadernos Hispanoamericanos* y —si acaso— *Espadaña*, refuerza en gran medida, a ojos de la inmensa mayoría de la crítica, el prestigio de lo que entendemos en este trabajo como ‘patrón fragmentario’. La «Poesía total» no fue posible en tanto en cuanto cada círculo poético con personalidad propia, cada revista, se había definido por sí misma y se había otorgado, en ocasiones en exclusividad, el liderazgo de una ‘rehumanización’ matizada cada cual a su modo. La ‘Juventud Creadora’, los poetas reunidos en torno a Luis Rosales, los núcleos provincianos de *Cántico* o *Espadaña*, y otros tantos, quisieron ‘distinguirse’ para visibilizar su propuesta no ya remarcando aquellos ‘matices’ propios, sino presentando como exclusivas intenciones, magisterios —el Veintisiete, el Noventay ocho— y propuestas en realidad enarboladas por los demás círculos.

Pese a ello, como decimos, el pie de la letra de tantos editoriales y tantos artículos de polémica del propio tiempo estudiado, pero también los recuerdos y análisis realizados décadas después por sus protagonistas, han privilegiado la visión fragmentaria de un ámbito literario que tuvo —el hecho es patente— unos pilares maestros inconfundiblemente comunes. Con todo, insistimos, se tiende a repetir y perpetuar el catálogo entomológico de ‘los de *Escorial*’, ‘los de *Garcilaso*’, ‘los de *Espadaña*’, ‘los de *Cántico*’ o ‘los de *Postismo*’. Operación análoga podría hacerse con otras cabeceras con cierta personalidad propia, como ‘los de *Cuaces*’ —agrupando a autores de la Andalucía occidental como Pedro Pérez-Clotet y Juan Ruiz Peña—, ‘los de *Corcel*’ —partiendo del área de influencia de Ricardo Juan Blasco—, ‘los de *Verbo*’ —partiendo de José Albi y Joan Fuster— o ‘los de *Halcón*’ —partiendo de Luis López Anglada—. En otros casos, como en el de los cántabros, la crítica no ha querido acogerse a una sola revista para definirlos o acotarlos —su trayectoria no se entiende sin *Corcel* y no se ha querido limitar a *Proel* o *La Isla de los Ratones*—, pero se ha acudido a otros constructos como el de la «Quinta del 42» ante la indudable coherencia interna y la cercanía personal —no todos los críticos incluyen el componente valenciano de la fórmula— de los Hierro, Hidalgo y Maruri. *La quinta del 42* fue, ante todo, uno de los poemarios más celebrados de José Hierro (Madrid, Editora Nacional, 1952). Fue aquella, al parecer, la manera en que sus ‘miembros’ se denominaban familiarmente, según apuntó el propio Hierro en un apesadumbrado artículo escrito, en clave poética y vital a un tiempo, tras la muerte de su amigo José Luis Hidalgo en 1947.

En las obras que tengo delante presentes en mi memoria he visto tu fracaso, el de todos nosotros, los que formamos la quinta del 42 como nos gustaba llamarla: la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad y su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado (José Hierro, «Fracaso», en *Corcel. Pliegos de poesía*, nº 13-15, julio de 1947).

La fecha emblemática de 1942, además de ser verdaderamente el año de instrucción militar obligatoria para algunos de sus miembros, fue el tiempo en que la revista *Corcel* salía al público. El mismo año, por cierto, del centenario de san Juan de la Cruz. Al valor simbólico de aquella fecha acudirá precisamente el director de la revista valenciana, Ricardo Juan Blasco, que también había homenajeado a Hidalgo en el mismo número que Hierro,⁴³² en su semblanza del llorado José Luis Hidalgo, ya en 1956. No por casualidad, había sido la instrucción militar obligatoria lo que había llevado al autor de *Raíz* a la capital del Turia y, con ello, a contactar con el círculo de Ricardo Juan Blasco, Jorge Campos y Pedro Caba, a establecer la fecunda conexión entre los de Santander y los de Valencia. Sobre ello construye Blasco —el patrón fragmentario bien presente— la común ‘voluntad de grupo’ de cantábricos y levantinos.

Quando, por el año 1942, se barruntaba en el paisaje literario de España el brote de nuevos y pujantes árboles poéticos, José Luis Hidalgo ocupó su puesto en la lid desde la trinchera de *Corcel*. Era aquel un momento distinto del actual. Hoy, el bosque no está dejando ver los árboles: vivimos en plena naturaleza tropical, donde hay que abrise paso a machetazos para reconocer la senda. La poesía es hoy un terreno de asombrosa feracidad y los poetas han proliferado en demasía. Hace una década todo se desarrollaba, aún, en una escala más ajustada a la verdad. No obstante, sentíamos la oscura intuición de que sería forzoso proceder al deslinde de los campos, al señalamiento de los territorios. Y ello no con fronteras de impenetrables murallas, sino con barreras aduaneras en las cuales no se expidiese franquicia ni para la mala poesía ni para la artera simulación. En resumen, aunque de un modo vago e inconcreto, comprendíamos que era preciso definirse, calificarse, abanderarse. Tal ha sido siempre el primer acto de toda generación literaria, y aunque la nuestra no pasa de ser una modesta quinta, cierto es que —inexpreso o expreso— este deseo alentaba en nosotros. (...)

José Luis Hidalgo sintió, como ninguno, esta acuciante necesidad de ser. Quería revisar la herencia de los poetas mayores, aceptando lo útil, rechazando lo inservible, procurando alcanzar las metas que ellos no hubiesen logrado. No lo toméis a risa. No os parezca que refiero una pedantesca y huera actitud sin fundamento. José Luis fué siempre modesto y ponderado, sincero y exigente. Y si expongo esto, es para poner de relieve su íntima identidad,

⁴³² Ricardo Juan Blasco, «Vocación. Sinceridad», en *Corcel. Pliegos de poesía*, nº 13-15, julio de 1947.

su parentesco total con esos secretos postulados de su generación que nunca llegaron a formularse del todo, pero que han sido carne viva de cada uno de los poetas de nuestra “quinta” (Ricardo Juan Blasco, «José Luis Hidalgo y la Quinta del 42», en *La Isla de los Ratones*, n° 24-25-26, 1955, s.p.).

En este sentido, uno de los críticos que más ha contribuido desde entonces a canonizar y definir como grupo propio a «La Quinta del 42» fue Víctor García de la Concha, señalándola como otra ‘alternativa’ frente a la ‘Juventud Creadora’ y definiéndola por su compromiso ‘existencial’ (1987: 436-444 y 609-666).

Caso particular lo componen, por su parte, los nacidos o residentes entonces en Cataluña —Juan Ramón Masoliver, Félix Ros, Rafael Santos Torroella, Guillermo Díaz-Plaja, Juan Eduardo Cirlot, Julio Garcés, Fernando Gutiérrez, Manuel Segalá— quienes, merced a su mayor o menor disparidad estética e ideológica y también a la sombra del éxito y coherencia interna de la ‘Escuela de Barcelona’ de los Cincuenta, apenas han sido acotados como grupo —o grupos— ni señalados por revistas o colecciones tan cruciales como *Destino*, *Alerta*, *Estilo*, *Ariel* o las magníficas *Leonardo y Entregas de poesía*.⁴³³

Desde este esquema ‘geográfico-revisteril’, sin embargo, ¿qué hacer con firmas tan determinantes en los años Cuarenta como Rafael Morales, José María Valverde o Carlos Bousoño? ¿Qué hacer con el Blas de Otero y el Gabriel Celaya de aquella década? ¿Qué hacer, particularmente, con la sustancial labor en esos años y en esas revistas del Veintisiete? ¿Qué hacer con ‘exiliados interiores’ o retornados como Germán Bleiberg y Juan Gil-Albert, respectivamente? ¿Qué hacer con la excepcionalidad hecha norma de algunos irredentos jóvenes neosurrealistas como Miguel Labordeta o el propio Cirlot? ¿Qué con otras ‘categorías’ como el hecho de que el poeta en cuestión fuera una mujer? Atinadas monografías sobre estos últimos ‘casos’ han recurrido a y ahondado en, precisamente por su carácter monográfico, el patrón fragmentario. Se ha escrito mucho, así, del ‘Veintisiete de la posguerra’, de ‘las poetas de posguerra’, o se ha construido la categoría de un ‘exilio interior’. Categorías en sí mismas, volvemos a señalar, acertadísimas y utilísimas *per se*; pero que convendría contextualizar, *a posteriori*, en un ecosistema mucho más complejo.

Tomemos el caso de las mujeres no exiliadas: Carmen Conde, Alfonsa de la Torre, Ángela Figuera, Remedios de la Bárcena, Concha Zardoya, Josefina Romo, Gloria Fuertes, María Beneyto, Pilar Vázquez Cuesta, Pino Ojeda, María Alfaro, Trina Mercader, Mercedes Chamorro, Pura Vázquez, María Teresa de Huidobro, Pilar Paz Pasamar o Concha Lagos, por citar solo a algunas de las más activas.

⁴³³ Un buen estudio de síntesis sobre la poesía catalana en castellano de posguerra —esto es, los años Cuarenta— lo encontramos en el atinado artículo de Dolores Manjón-Cabeza Cruz «Poesía de posguerra en Barcelona» (*Revista de Literatura*, vol. LXX, n° 139, 2008, pp. 141-163).

¿Presentan todas ellas y por sí mismas una ‘conciencia de grupo’? Un primer acercamiento a la realidad y la intrahistoria poéticas de aquel tiempo —ciñéndonos a los Cuarenta— nos las presentará por el contrario a cada una de ellas en áreas de influencia distintas. Algunas de ellas aparecerán vinculadas a proyectos concretos, como la alicantina Trina Mercader, directora en la Larache colonial desde 1947 y hasta 1956 de la revista *Al-Motamid. Verso y prosa*; o como Josefina Romo, que acabará siendo secretaria de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* de Entrambasaguas; o como Pura Vázquez, miembro del equipo de dirección de la orensana *Posío* entre 1945 y 1946. Ya en 1952, la canaria Pino Ojeda funda y dirige una revista de la calidad e influencia de *Alisio. Hojas de poesía*, al tiempo que Gloria Fuertes hace lo propio con *Arquero de poesía*. Todas ellas, a su vez, aparecerán publicando en prácticamente todas las grandes revistas poéticas: *Garcilaso*, *Espadaña*, *Cántico*, *Proel*, *Corcel*, *Halcón*, *Mensaje*, *La Isla de los Ratones*, *Verbo* o *Mediterráneo*, entre otras.⁴³⁴ Como poetisas insertas por méritos propios en aquel ámbito literario de los Cuarenta debemos, pues, entenderlas. Así lo hemos hecho en este trabajo. Y sin embargo, qué duda cabe de que poemarios de la importancia de *Mujer sin edén* (Madrid, Jura, 1947) de Carmen Conde o *Mujer de barro* (Madrid, Saeta, 1948) de Ángela Figuera señalan la existencia de un corpus poético propio fácilmente acotable. Y qué duda cabe, sobre todo, de que en aquel contexto —la patriarcal y reaccionaria España franquista— la condición de ser mujer dificultó a estas poetisas su participación en ciertos cenáculos y corrientes de opinión. No en vano, si tomamos la nómina ‘oficial’ de los grupos repetidos *ad nauseam* por la crítica —los de *Escorial*, *Garcilaso*, *Espadaña*, *Cántico* o *Postismo*, por ejemplo— no saldrá a relucir el nombre de ninguna mujer. Todos aquellos núcleos se habían definido y reivindicado con una serie de rasgos pretendidamente propios —ya venimos observando que generalmente no lo fueron tanto— que les otorgaron visibilidad editorial entonces y suceso crítico más tarde.

⁴³⁴ Observemos el caso de las revistas más pujantes e influyentes de la década: *Espadaña* y *Garcilaso*. Asiduas de *Espadaña* fueron Carmen Conde (nº 8, 12, 15, 29, 36 y 37), Ángela Figuera (nº 40, 43, 45 y 48), Pura Vázquez (nº 27, 30, 32, 34, 36 y 45), Pilar Vázquez Cuesta (nº 4, 6, 11, 26, 29 y 44) y Trina Mercader (nº 32, 41 y 48); más ocasionales fueron las apariciones de Concha Zardoya (nº 35), Mercedes Chamorro (nº 22), María Alfaro (nº 19), Ángeles Escrivá (nº 37), María Eugenia Rincón (nº 35 y 37), Felicidad Blanc (nº 39) y Eulalia Galvarriato (nº 42). Cabe apuntar, asimismo, que en la *Antología parcial* de 1946 se incluyeron tan solo a dos mujeres —Carmen Conde y Concha Zardoya— en el total de cuarenta y siete poetisas antologadas. Por su parte, en *Garcilaso* publicaron María Alfaro (nº 9, 12, 14, 15 y 18), Remedios de la Bárcena (nº 4, 10, 12, 26), Dolores Catarineau (nº 2, 10, 12, 20 y 24), Mercedes Chamorro (nº 26 y 31) y María Marcela Sánchez Coquillat (nº 13, 31 y 35-36); y de manera puntual, Carmen Conde (nº 22), Gloria Fuertes (nº 15), Alfonsa de la Torre (nº 2), Ana María Gutiérrez Navas (nº 12), María Cordero y Palet (nº 13), María Antonia Sanz Cuadrado (nº 12) y María Luz Valderrama (nº 13). En este sentido, merece destacarse con justicia la importante presencia femenina en *La Isla de los Ratones*, donde fueron frecuentes firmas —deteniéndonos en 1950— como María Teresa de Huidobro (nº 1 y 3), Carmen Conde (nº 2, 4 y 12), Trina Mercader (nº 2 y 8), Concha Zardoya (nº 4), María Granata (nº 6 y 8), Dora Isella Russel (nº 8 y 10), Fina García (nº 10), Juana de Ibarbourou (nº 11) o Susana March (nº 11 y 12).

Las mujeres poetas, como tales, no tuvieron nada parecido. Conscientes de ello, ya en 1951 —cumplido pues nuestro cronotopo de análisis—, las poetas Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos fundaron en Madrid la tertulia y serie de recitales «Versos con faldas», por la que pasaron María Alfaro, Ángela Figuera, Mercedes Chamorro o la propia Gloria Fuertes, entre otras.⁴³⁵ Durante la década de anterior, sin embargo, no hubo algo semejante. Algo que no impidió que algunos de sus mejores poemarios —*Égloga* (Madrid, Ed. Hispánica, 1943) de Alfonsa de la Torre; *Ansia de la gracia* (Madrid, Ed. Hispánica, 1945) de Carmen Conde; *Mujer de barro* (Madrid, Saeta, 1948) de Ángela Figuera— estuvieran escritos por mujeres. Por ello, la propia Carmen Conde tomó precisamente aquel cronotopo concreto para publicar su espléndida y pionera antología *Poesía femenina española viviente* (Madrid, Arquero, 1954), luego reeditada como *Poesía femenina española (1939-1950)* (Barcelona, Bruguera, 1967). Conde, a la sazón primera mujer en ingresar en la RAE —en fecha tan tardía como 1979—,⁴³⁶ establece en su prólogo de 1954 el juicio de que la «poesía femenina» española habría alcanzado precisamente entonces —abonado el terreno por las maestras decimonónicas Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado— una madurez hasta entonces no lograda. Establece así la ‘categoría’ de una «poesía femenina», pero basa su madurez, no obstante, en el ensanchamiento temático y tonal de sus preocupaciones superando los ‘espacios’ tradicionalmente asignados a la mujer: la intimidad y la callada laboriosidad del hogar.

Lo más interesante de la poética actual femenina de España, es que ha buscado y hallado sus temas en un vasto mundo de sensibilidad, que, hasta hoy, no era el de las poetisas. El amor, el dolor, la muerte, patrias fundamentales del Arte, son cantados ahora con una voz nueva y, sin embargo, eterna. Es posible que el haber abandonado nuestras manos las viejas labores, tan útiles y tan bonitas, haya influido en que la poesía femenina de ahora no borde, ni tapice, ni pinte almohadones cuando se manifiesta. No voy a afirmar que este hecho sea más alabable que el anterior; sólo llamo vuestra atención hacia el fenómeno de la no preciosidad de nuestra poesía femenina viviente (Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*, Madrid, Arquero, 1954, p. 7).

Conde constata así un desgarró —«desarraigo», diría Alonso— en la voz poética de las mujeres españolas. Un desgarró que coincidiría precisamente, y no por

⁴³⁵ Para una antología y una breve historia, de primera mano, de la tertulia, véase el volumen de Adelaida Las Santas *Versos con faldas. Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951* (Madrid, Aguacantos, 1983).

⁴³⁶ Un acercamiento riguroso y atractivo a la figura y la obra de Carmen Conde puede realizarse desde el catálogo editado por Francisco J. Díez de Revenga *Carmen Conde. Voluntad creadora (1907-1996)* (Murcia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007).

casualidad, con la posguerra. Diagnóstico que, sin embargo, no equivalía —no estamos ante un editorial de *España*— a ningún manifiesto programático. En este sentido, la poeta cartagenera añade lo siguiente:

No podré dejar en silencio una carencia, que se pueda constatar, en la poesía femenina y en la poesía en general: la carencia de poesía pura, de poesía por ella misma, que es, en resumen, la poesía entregada a sus verdaderas esencias y a sus indecibles virtudes. Carencia de poesía cargada de significaciones espirituales; el alma y su celo por el origen de donde brota; el alma y sus accidentes de divina sustancia, el alma del poeta trascendiéndolo todo y siendo penetrada resplandecientemente por cuanto es divina (Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*, Madrid, Arquero, 1954, p. 8).

Cierta o no esta última afirmación, Conde acierta al señalar una «carencia» no ya propia de la «poesía femenina» sino de la «poesía en general». No en vano, las grandes coordenadas de la poesía escrita por mujeres en los Cuarenta coinciden rigurosamente —añadimos nosotros— con las asumidas por sus compañeros varones. Por encima de todas ellas, el mantra de la ‘rehumanización’: «hallaremos los contactos más diversos con todo lo humano» (p. 8), dirá Conde de sus antologadas. Con todo, Carmen Conde reivindica la independencia de un territorio lírico solo posible desde —«no se trata de dirigirnos *hacia*, sino *desde*» (p. 11)— la condición femenina de sus creadoras. Establece, al cabo, un ‘encuadramiento’ propio y común a todas las poetas. Un encuadramiento vinculado, a la sazón, con la experiencia vital de la posguerra.

Ese Humano Femenino de Rilke es el que yo creo existe ya entre nosotros como *Humano Femenino Poético*; la mujer que ha encontrado, como presentía Rimbaud, su propia e insustituible condición. La cual, al manifestarse, es todo un país, con sus ríos, cordilleras, vegetación, propios.

Todos los que leen han advertido sin duda que la poetisa de hoy se presenta con una voz distinta de la que secularmente se empleaba para dirigirse al mundo exterior. La tremenda convulsión de la tragedia bélica —particular y universal— se registra en nuestra sensibilidad, y ya no se conforma con cantar aquellos temas que el hombre prefería “para que ella los cantara”. Si el dolor, el amor, la vida y la muerte son las patrias inmutables, hay algo aún que conmueve a la poesía femenina de hoy; es un algo grave y más humano y más caliente; es la responsabilidad de nuestro destino de mujeres; parte, como el hombre, de la creación, y como él (¡a veces muchísimo más que él!) responsables del bien y del mal de todos. (...)

Hoy no sirve aquel adjetivo “femenino” para calificar desdeñosamente la obra poética de la mujer; pero tampoco ninguna de nosotras se sentiría halagada, sino más bien ofendida por la incompreensión, si se nos dijera *que escribimos como hombres*. No, como hombres no; como mujeres que se saben

plenamente, sí (Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*, Madrid, Arquero, 1954, p. 11).

El corpus de poetas escogidas, por su parte, daba buena muestra de la mucha y buena poesía escrita por mujeres en los Cuarenta. Alfonsa de la Torre, Concha Zardoya, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Susana March, Pino Ojeda, Celia Viñas, Mercedes Chamorro o María Beneyto son algunas de las autoras sobre las que Conde se detiene en su prólogo de 1954. En total, la antología definitiva de *Poesía femenina española (1939-1950)* (Barcelona, Bruguera, 1967) reunió a un total de veintiséis poetas.⁴³⁷

No cabe duda —decíamos— de que, con los ‘ingredientes’ sociológicos y extraliterarios dados en aquella década de los Cuarenta, nuestra posguerra literaria propiamente dicha es un terreno bien abonado, arquetípico, para que la crítica feminista desarrolle sobre ella su método y sus máximas. Uno de esos cronotopos en los que este enfoque hoy llamado «de género» —consignando el género gramatical del sujeto actante; *id est*, el sexo— no solamente puede llegar a ser útil, sino absolutamente necesario. En los últimos años, y con especial énfasis en el enfoque feminista, se ha ocupado de nuestras poetas de posguerra la profesora María Payeras Grau en su monografía *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)* (Madrid, Uned, 2009), entre otros trabajos.

Las autoras que publicaron poesía en España a lo largo de las primeras décadas del franquismo sufrieron los resultados de una involución en materia de derechos civiles respecto a la Segunda República que afectó también a los derechos de la mujer. Esto, unido al carácter anti-intelectual del régimen, lleva a que las escritoras que publican en los años del franquismo lo hagan con un espíritu de transgresión, reconociéndose a sí mismas como integrantes de un colectivo doblemente reprimido, y defendiendo su dignidad de mujeres y escritoras. Su dedicación artística se convierte en una forma de afirmación de la identidad individual, así como un modo de expresión alternativo y subrepticio de aspectos poco convencionales o rompedores respecto al rol que la sociedad les asigna. En el caso de las mujeres —y más en una España privada de libertad de expresión— su sola apropiación del turno de palabra constituye una ruptura de lo establecido. En este contexto fue, sin duda, marginal el espacio que ocuparon en la poesía de la posguerra, sin integrarse en pie de igualdad en los grupos y tertulias de aquellos años y realizando su vocación en

⁴³⁷ Las poetas que compusieron dicha nómina fueron, por orden alfabético, las siguientes: María Alfaro, Ester de Andreis, María Beneyto, Ana Inés Bonnin, Carmen Conde, Mercedes Chamorro, Ernestina de Champourcin, Beatriz Domínguez, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Clemencia Laborda, Chona Madera, Susana March, Trina Mercader, Pino Ojeda, Pilar Paz, Luz Pozo Garza, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre, Josefina de la Torre, Montserrat Vayreda, Pilar Vázquez Cuesta, Pura Vázquez, Celia Viñas y Concha Zardoya.

solitario cuando no creando espacios propios en los que desarrollarla y darla a conocer (María Payeras Grau, «La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra», en *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, nº 8, 2008, p. 172).

Desde las premisas del «anti-intelectualismo» del régimen franquista y de la «involución» de la mujer intelectual respecto a la Segunda República, Payeras Grau ha realizado abundantes análisis sobre determinados rasgos, fragmentos y testimonios de «autodefinición» de tales autoras, en cuanto escritoras y mujeres, durante los años de posguerra.

Desde la posición marginal a que la sociedad las relega, las poetas manifiestan su necesidad de autoexpresión como un hecho irrenunciable, hasta el punto de afirmar su voluntad, su existencia, el sentido mismo de su vida, en el hecho de escribir. Ellas cifran sus sueños en satisfacer su afán de conocimiento, en publicar su obra y en obtener el reconocimiento a su talento (María Payeras Grau, «Las promociones poéticas femeninas de la posguerra ante su oficio. Cuestiones de autoría», en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 19, 2008, p. 55).

En el caso de las mujeres, como se hiciera en el caso de determinados grupos ‘geográfico-revisteriles’, la crítica ha procedido así, nuevamente, a esbozar una serie de rasgos de marginalidad, de ‘excepcionalidad’, con los que agrupar en una sola construcción crítica propuestas poéticas siempre personales, distintas y –a un tiempo– fácilmente encuadrables en las coordenadas estéticas y morales comunes a todos los poetas de la década. Como en el caso de aquellos ‘grupos’ basados en la región de nacimiento o en filiaciones personales, deslindar las particularidades derivadas en este caso de la condición femenina de las poetas supone una lectura no solo útil sino –como venimos insistiendo– absolutamente necesaria. Más allá, sin embargo, las obras de aquellas poetas mantienen múltiples dimensiones de lectura tanto o más significativas que la cuestión «de género». Apesar de ello, acudir a estos rasgos de ‘excepcionalidad’ favorece la querencia de buena parte de la crítica por esta suerte de ‘encuadramiento’ canónico que en este trabajo quisiéramos asumir pero también trascender.⁴³⁸

Otra buena muestra de ‘encuadramiento’ *a posteriori*, por obra y gracia de la crítica académica, ha sido el construido para una serie de autores cuya ‘marginalidad’ no radicaría ni en sus coordenadas estéticas ni en su condición sexual ni en su excentricidad geográfica, sino en su expediente político. Nos referimos a la categoría de «exilio interior» bajo la que se ha reunido a artistas, profesores, periodistas o escritores –y en lo que ahora nos importa poetas– de biografías y propuestas muy

⁴³⁸ No podemos dejar de citar, asimismo, la pionera tesis doctoral de María Mercedes Acillona *Poesía femenina de posguerra. Historia y claves interpretativas* (Bilbao, Universidad de Deusto, 1985).

diversas. El exitoso sintagma se debe, según consenso general de la crítica, a un exiliado ‘exterior’ como Miguel Salabert, quien lo emplearía para titular su artículo «L’exil intérieur» publicado en el influyente semanario parisino *L’Express* en la primavera de 1958 y en el que exhortaba a los españoles del interior a no conformarse con una resistencia pasiva que también tenía algo de consentimiento pasivo y que en nada intranquilizaba a la dictadura. El propio Salabert, que también titularía así, *El exilio interior*, su única novela, publicada en francés en 1961 e inglés en 1963 con mucho menor éxito, ironizó años después sobre el suceso de aquella expresión suya en el prólogo a la primera edición española de la novela.

He olvidado lo que decía en el artículo, pero recuerdo perfectamente que el título brotó de él como un chorro, como una imperiosa necesidad. Consciente del hallazgo que suponía la expresión, lo fui también de haber encontrado con ella el título exacto necesario imprescindible, de la novela que, más que rondarme por el magín, andaba runruneándome por otros adentros. Sin embargo, estaba entonces muy lejos de suponer que la expresión haría fortuna –si llego a saberlo, la patento en Ginebra– hasta convertirse en un verdadero cliché (Miguel Salabert, *El exilio interior*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 7-8).

Más allá del cliché, Salabert además de reivindicar la paternidad sobre la expresión, defiende y expone el sentido de su construcción.

Porque el exilio interior no es ni una vaina literaria ni una ya ajetreada muletilla para uso de políticos o periodistas. Decía entonces, y digo ahora, que el exilio interior es, fue, una realidad histórica. Una realidad que, en sentido lato y como contrapunto a la España descujada y peregrina del exilio, incluía y expresaba a la España aherrojada, cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas, es decir, incluía a todos aquellos españoles que resistieron pasivamente o cuya única forma de colaboración con el franquismo consistió en no luchar activamente contra él. En sentido más restringido, el exilio interior era el repliegue individual de la conciencia a la impura subjetividad, una conciencia inconsciente de que “los hombres no son impotentes más que cuando admiten serlo”, cuando, precisamente, éramos millones los que nos sentíamos, uno a uno y uno por uno, impotentes (Miguel Salabert, *El exilio interior*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 10).

Es importante anotar ya esta doble formulación «en sentido lato», en la que se puede ‘colocar’ nada menos que a todo aquel que no colaborara ‘activamente’ en favor del régimen; y en «sentido más restringido», expuesta, de manera algo confusa, como una ‘conciencia histórica’ de dicha condición de ‘exiliado interior’.

La ‘afortunada’ expresión de Salabert tuvo, efectivamente, una notable trascendencia crítica, particularmente durante aquellas décadas de los Setenta y

Ochenta en que la Historia y la historiografía española se sometieron, con el resquebrajamiento y disolución de la dictadura, a un profundo revisionismo. En este marco, Paul Ilie y su *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista* (Madrid, Fundamentos, 1981) desarrollaron la construcción canónica de un «exilio interior» sociológico y literario al que no pocos estudios y análisis posteriores acudirán. Ilie ha sido, efectivamente, el principal teórico del ‘exilio interior literario’, extendiéndolo generosamente a todo el cronotopo franquista y aplicándolo a autores tan diversos como Ignacio Aldecoa, Camilo José Cela, Jorge Campos, José Luis Cano, Juan Antonio de Zunzunegui o Julián Marías, a quienes dedica su ensayo. Ilie trabaja, efectivamente, con las nociones de ‘resistencia’ y ‘desafección’ al régimen, pero construye su concepto de ‘exilio interior’, ante todo, como un «exilio espiritual»; esto es, psicológico.⁴³⁹ De esta manera, el profesor neoyorquino establece similitudes en los temas y enfoques de aquellos escritores del ‘interior’ –poetas, novelistas, ensayistas– disconformes con su entorno social, según se manifestaría a través de sus textos, con aquellos escritos del exilio ‘exterior’ en que afloraron actitudes muy semejantes. Postula, en suma, un «paralelismo psicológico» (Ilie, 1981: 78-82) por el cual ‘ambos’ exilios quedarían equiparados e, incluso, acabarían por ser ‘intercambiables’. Es lo que Ilie denomina «principio de reversibilidad», según el cual los «expatriados» y los «residentes» –Ilie considera mayoría a los disconformes– constituirían las dos partes escindidas de una misma cosa.

Mi primer punto es que el exilio es un fenómeno bilateral, aprehensible tanto como circunstancia de experiencia, como bajo la forma de concepto. De cualquier forma que se perciba, el exilio depende de su interrelación con el no-exilio. Un segmento de una totalidad cultural se convierte en miembro aparte, pero hay algo más: el todo anterior se convierte a su vez en un sector que debe sobrellevar, sabiéndolo o no, una ausencia cuya responsabilidad comparte. (...)

La antítesis “España peregrina/España solariega” se utiliza a menudo para hacer la distinción geográfica entre entidades separadas. Cuanto más se piensa en *qué* separa la una de la otra más claro aparece que son los valores más que la geografía los que hacen la diferencia. En términos culturales de los valores éticos y políticos, el exilio no es separar una parte de una entidad mayor sino más bien una escisión mutua de cada una de las partes respecto de la otra. La cultura espera una plena restauración. Pero si hay una *España Peregrina*, la causa, como lo expresa Francisco Ayala, es la existencia de una *España Cautiva*, “que ambas Españas, la peregrina y la cautiva, la fugitiva de sí misma y la aherrrojada en sí, se anhelan recíprocamente, víctimas de un mismo destino”.

⁴³⁹ Aunque no lo cita expresamente, es probable que Ilie tuviera presentes las teorías del sicólogo suizo Roland Jaccard. En plena ‘Transición’, Alberto Cardín tradujo para España su ensayo *El exilio interior. La civilización esquizoide* (Barcelona, Materiales, 1978).

Una vez descartado el factor territorial, el exilio recíproco gira sobre una interrelación axiológica. Las entidades incompatibles buscan la reconciliación, y si no lo hacen, su nostalgia persistirá al persistir su estado incompleto (Paul Ilie, *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fudamentos, 1981, pp. 25-27)

Equiparado ontológicamente con el destierro físico, Ilie —que insiste en el «principio de reversibilidad» propuesto— define así, como destierro moral y psicológico, su concepto de «exilio interior».

Lo que queda por ser explorado por los críticos literarios es la idea de que la mayoría que permaneció en el país vivió un exilio tan cualitativo como aquéllos que se trasladaron físicamente. La ruptura cultural de 1939-1940, junto con otras erosiones más profundas, pero menos dramáticas durante las migraciones de trabajadores de los años sesenta, afectaron a aquellos que se quedaron atrás hasta un grado de profunda alteración en su manera de vivir y condiciones de trabajo. (...)

El exilio residencial o interior, pues, es un vacío que espera ser colmado, en gran medida, de la misma manera en que el exilio territorial es la ausencia que se compensa a sí misma con la nostalgia y con una anticipación esperanzadora. Si centramos nuestra atención sobre una España interior comunicada con parte de sí misma, tenemos que considerarla deficiente y con necesidad de reintegración con el segmento perdido, ya haya sido expulsado o aislado dentro de sí mismo. Durante la era franquista, llegó a ser corriente pensar en una mayoría cuantitativa en la Península que esperaba el retorno de su hueste vagabunda. Por otra parte, la intercambiabilidad del concepto exilio nos permite percibir la cultura interior como si estuviera exiliada del resto que se salvó (Paul Ilie, *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fudamentos, 1981, pp. 30-31).

Los límites del «exilio interior» de Ilie son, sin embargo, demasiado vagos. Determinado por su enfoque sicologista, quedan por acotarse demasiados supuestos, demasiados ‘requisitos’, por así decirlo. Recientemente, Manuel Aznar Soler ha contrapuesto el concepto de «exilio interior» al propio fenómeno del exilio, digamos, ‘a secas’. Aznar Soler, que entiende la utilidad de las consideraciones de Ilie, disiente sin embargo en varios de sus extremos, incluyendo la propia denominación de «exilio interior».

En rigor, “exilio interior” es un oxímoron clamoroso, porque si la raíz latina “ex” significa “fuera”, mal puede ser denominado como “exiliado” quien vive en la España del interior, tal y como se llamaba desde el exilio a la España franquista. Por tanto, se impone condenar al olvido el concepto de “exilio interior” e inventar uno nuevo que, etimológicamente, debiera empezar forzosamente por “in” (Manuel Aznar Soler, «Los conceptos de “exilio” y

“exilio interior”», en José Angel Ascunce Arrieta (coord.), *El exilio. Debate para la historia y la cultura*, San Sebastián, Saturrarán, 2008, p. 59).

El problema de la definición del concepto mismo de «exilio interior» no es, por lo tanto, una cuestión menor. Recordemos que para Salabert, «en sentido lato» podrían ser considerados como exiliados interiores del franquismo «todos aquellos españoles que resistieron pasivamente o cuya única forma de colaboración con el franquismo consistió en no luchar activamente contra él» (Salabert, 1988: 10). Semejante ‘extensión’ del marbete, sin embargo, equivaldría a incluir prácticamente a todos los poetas de nuestra década de estudio a excepción de quienes ocuparon puestos gubernamentales o paragubernamentales en la guerra o la posguerra –tal sería el caso de Dionisio Ridruejo, quien sin embargo desde su desencuentro con Franco fue desterrado forzosamente a Ronda en 1942, siendo por ello más ‘exiliado interior’ que muchos disidentes de salón– y a excepción, acaso, de quienes alcanzaron puestos académicos relevantes o abundantes encargos periodísticos, inevitablemente mediatizados por la dictadura. Descartados según este criterio, desde luego, los Laín, Rosales, García Nieto, De Lorenzo, Del Valle o Pemán –y, ateniéndonos al mismo criterio, exiliados de los Sesenta como Aranguren, Valverde y Tovar–; restan en los desdibujados límites de ese «no luchar activamente contra él» el grueso de nuestros poetas. Los límites serían, sin embargo, muy difusos. Por ejemplo, con respecto a las grandes referencias del Veintisiete en el ‘interior’, merced a su ingreso en la Real Academia Española en 1947, 1948 y 1950 respectivamente: Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Para clarificar dichos límites, algunos críticos han recurrido al ‘expediente político’ del autor en cuestión. Así, por ejemplo, en un sintomático artículo de Alejandro Duque Amusco titulado «Razones para un “exilio interior”. Vicente Aleixandre y la Guerra Civil española» (*Philologica Canariensis*, nº 20, 2014, pp. 51-71) se aporta abundante e interesentísima información sobre la implicación del autor de *Sombra del paraíso* en favor de la causa republicana durante la guerra, informándose al tiempo de cómo, tras una fugaz detención en el caos del Madrid asediado y un frustrado intento de salida del país, Aleixandre «se retiró de la vida pública y optó por el silencio». Justificado así su ‘expediente político’, Duque Amusco resume y sobre todo refuerza el argumentario por el cual varios especialistas han señalado a Aleixandre, poeta en absoluto marginal en el panorama cultural de los Cuarenta, como miembro de pleno derecho de aquel «exilio interior».

La enfermedad, en su caso, fue no sólo el motivo para intentar salir del Madrid asediado sino que, después, se valió de ella para quedar al margen durante la posguerra de cualquier actividad que lo vinculara con la dictadura. Su retracción de hombre enfermo tuvo mucho de deliberada oposición. Su disidencia fue esa: el retraimiento de toda actividad pública oficial como manera de salvaguardar su independencia, como intelectual y como poeta. Al

permanecer en España, manteniendo vivo el espíritu de libertad y tolerancia en el que se había formado el Grupo del 27, se convirtió en el punto de referencia más visible de una historia que para muchos estaba lejos de haber concluido. Vicente Aleixandre, desde ese “exilio interior”, representaba no el pasado sino el presente de aquel pasado, su salvadora pervivencia. Era la continuidad de una España que, pese a todo, había sobrevivido (Alejandro Duque Amusco, «Razones para un “exilio interior”. Vicente Aleixandre y la Guerra Civil española», en *Philologica Canariensis*, n° 20, 2014, p. 63).

No pocos especialistas, sobre todo desde el ámbito de la historiografía general y sociológica, han exigido, sin embargo, mayores credenciales para acceder a dicha categoría histórica. Gutmaro Gómez Bravo en *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista, 1939-1950* (Madrid, Taurus, 2012) ha señalado y estudiado la importante masa de población directamente represaliada —esto es: encarcelada, expedientada, desplazada o despojada de sus puestos de trabajo— por la dictadura franquista durante su primera década de existencia; siendo esta población, y no otra, la que encarnaría enteramente, según su criterio, el «exilio interior» del franquismo. Desde este enfoque, no pocos de los poetas más importantes de los Cuarenta prodían acogerse a tal constructo. Símbolo de todos ellos, por la trascendencia de su obra y porque su confinamiento entre 1939 y 1942 provocó su prematura muerte en prisión, se nos revela Miguel Hernández. Como él, otros importantes valores de nuestra lírica de preguerra y posguerra fueron encarcelados por su colaboración con el bando leal a la República o por su afinidad más o menos declarada con las izquierdas durante esta. Así Gabriel Celaya, que fue encarcelado a la caída de Bilbao por su participación en la defensa de la ciudad, siendo al poco ‘reconvertido’ en alférez provisional;⁴⁴⁰ así José Hierro, encarcelado entre 1939 y 1944 acusado de colaborar con una red de ayuda a los presos republicanos;⁴⁴¹ así Victoriano Crémer, confinado a los pocos días de la sublevación militar de 1936, primero en el campo de concretración leonés del Convento de San Marcos, hasta finales de 1937, y más tarde en penal de Puerto Castillo, hasta 1938.⁴⁴² Por sus simpatías hacia las izquierdas fue encarcelado al comienzo de la guerra el poeta algecireño José Luis Cano, a quien solo la intervención de su padre, alto mando militar del bando sublevado, salvó de ser fusilado tras cuatro meses de trabajos forzados y su posterior incorporación —

⁴⁴⁰ Uno de los primeros en destacar este pasaje poco reseñado de su biografía fue Raimundo Castro en el especial monográfico *Poesía en la Cárcel* de la revista *Litoral* (n° 61-62-63, 1976, p. 212). El caso de Blas de Otero fue, por su parte, similar y en cierto sentido opuesto. Como Celaya, el entonces joven poeta católico se vio envuelto en la lucha militar desde ambos bandos, primero ejerciendo como camillero en la defensa de Vizcaya, marchando al frente levantino después, ya con el bando ‘nacional’.

⁴⁴¹ Sobre el encarcelamiento de José Hierro y de su padre, Joaquín Hierro, véase el artículo de Pablo Beltrán de Heredia «Rimas y letras de José Hierro», en *Peña Labra*, n° 43-44, primavera-verano de 1982, pp. 15-19.

⁴⁴² Crémer publicaría años más tarde su memoria de aquellos días en *El libro de San Marcos* (Madrid, Nebrija, 1980).

como camillero— al bando sublevado.⁴⁴³ El astorgano Leopoldo Panero, que se había declarado comunista en reiteradas ocasiones desde 1933, también pisó los calabozos al comienzo de la guerra, salvándose del fatídico ‘paseo’, al parecer, por mediación de Miguel de Unamuno y de Carmen Polo, esposa de Francisco Franco y pariente lejana de los Panero.⁴⁴⁴ El caso de Panero, no solo rápidamente ‘depurado’ sino elevado más tarde por sus valedores y detractores a la categoría de ‘poeta del régimen’, merced a su implicación en la salida de *Escorial* y demás plataformas del ‘grupo Rosales’, es paradigmático de las contradicciones de este sistema de ‘alineamiento’ de los poetas en virtud de su expediente político.

Sorprende, en todo caso, que perfiles tan claros como los de Miguel Hernández, José Hierro, Victoriano Crémer y Gabriel Celaya no suelen ser ‘encuadrados’ desde su dimensión de ‘exiliados interiores’. Su vinculación a otros marbetes de más enjundia o repercusión crítica —«generación del 36», «quinta del 42», «espadanismo» y «poesía social», respectivamente— ha dejado en un segundo plano su condición de represaliado político en lo que a ‘clasificaciones’ o ‘encuadramientos’ se refiere. Ello nos lleva a la consideración de un requisito que estimamos fundamental para la formulación de este ‘exilio interior poético’: el de la marginalidad de sus miembros. Una marginalidad vinculada a su desafección al régimen pero, sobre todo, a las grandes empresas editoriales del momento, queriendo así relacionarse lo uno con lo otro. Dicho de otro modo: será precisamente sobre aquellos poetas ‘desclasados’ dentro del panorama poético de los Cuarenta sobre los que el marbete del «exilio interior» se ofrezca como una oportunidad de ‘rescate’ y ‘encuadramiento’ críticos.

Tal sería el caso de poetas como Jorge Campos, hombre sin embargo de *Corcel*, o de Manuel Álvarez Ortega, sobre quienes ya se ha hecho tal lectura.⁴⁴⁵ Tal sería el caso, igualmente, de varios de los poetas más significativos de la década a quienes acompañaron un expediente político de signo republicano y una cierta marginalidad editorial, con distintos matices en cada caso. Nos referimos, fundamentalmente, a poetas tan relevantes como Germán Bleiberg, Juan Alcaide, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis y Juan Gil-Albert. Los dos primeros encarnarían, en cierto sentido, la modalidad del republicano «redimido», según la

⁴⁴³ Véase al respecto el artículo de Juan José Téllez «José Luis Cano, un centenario olvidado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 739, enero 2012, pp. 31-50.

⁴⁴⁴ Sobre las veleidades ideológicas del Leopoldo Panero de preguerra y las vicisitudes vividas durante la guerra nos informó su amigo y poeta Ricardo Gullón en *La juventud de Leopoldo Panero* (León, Diputación Provincial de León, 1985).

⁴⁴⁵ Así, respectivamente, en la monografía de Luis Muñoz Navarro *Jorge Campos y la actividad literaria en el “exilio interior”* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995); y en el artículo de Raquel Medina «Exilio interior y exilio poético. Manuel Álvarez Ortega y la Escritura del Silencio», en *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, tomo 13, n° 2, 2000, pp. 39-58.

perversa terminología del régimen. ‘Redimidas’, según hemos visto, se habían querido presentar —de la mano de Ridruejo y Vivanco— las figuras de Antonio Machado y Miguel de Unamuno en las páginas de *Escorial*. ‘Redimidos’ de facto fueron, sin embargo, Germán Bleiberg y Juan Alcaide, dos poetas que en 1936 publicaron con éxito *Sonetos amorosos* (Madrid, Héroe, 1936) y *La noria del agua muerta* (Madrid, Yunque, 1936) respectivamente. Acabada la guerra, ambos debieron rendir cuentas por su implicación directa en la defensa de la legalidad republicana. Bleiberg, que compartió el Premio Nacional de Literatura de 1938 con Miguel Hernández, también compartirá celda con el poeta de Orihuela, en la prisión de Torrijos, poco después. Había sido condenado en 1939 a doce años de prisión, viéndose obligado a participar con dos sonetos en la ominosa antología *Musa redimida. Poesías de los presos en la nueva España* (Madrid, Editorial Redención, 1940).⁴⁴⁶ En 1943 fue excarcelado, reincorporándose lenta y discretamente a la docencia y la actividad literaria —no marchó a su exilio ‘exterior’ hasta 1961— publicando los poemarios *Más allá de las ruinas* (Madrid, Revista de Occidente, 1947) y *La mutua primavera* (San Sebastián, Norte, 1948), y logrando un gran éxito como codirector, junto a Julián Marías, del *Diccionario de literatura española* (Madrid, Revista de Occidente, 1949). Por su parte, Juan Alcaide se vió desposeído al final de la guerra de su plaza como profesor de enseñanza media, a cuya cátedra no regresaría hasta 1941. Como Bleiberg, hubo también de ‘redimirse’, a través de un poemario teñido del moralismo nacional-catolícista preconizado por el régimen y titulado *Ganando el pan* (Ciudad Real, Tipografía Alpha, 1942), antes de colaborar en revistas como *Garcilaso* (nº 22, 26, 33) o de ejercer como padrino de los jóvenes poetas manchegos —Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, Federico Muelas— del entorno de *El pájaro de paja*, revista con la que también colaboró. Los poetas Leopoldo Urrutia y Miguel Alonso Calvo representan, a su vez, otro patrón muy común entre el ‘exilio interior poético’: el empleo de seudónimos o el uso de un nuevo nombre literario desvinculado de su pasado republicano. Así como Rafael Múgica optó desde entonces por firmar con su segundo nombre y su apellido materno, Gabriel Celaya, el poeta cordobés Leopoldo Urrutia comenzó a firmar sus trabajos como Leopoldo de Luis, al tiempo que Miguel Alonso pasaba a ser conocido en el ámbito literario como Ramón de Garciasol. Efectivamente, Urrutia, preso en distintas cárceles entre 1939 y 1942, pasaría a firmar como Leopoldo de Luis sus diversas colaboraciones en *España* (nº 30 y 48) o *Garcilaso* (nº 15, 17, 20, 23), al tiempo que publicaba su muy aplaudido *Alba del hijo* (Madrid, Mensajes, 1946), poemario que le abriría las puertas

⁴⁴⁶ Editada por José María Sánchez de Muniaín, miembro destacado de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y colaborador habitual de *Arbor*, la antología recogió ochenta y seis poemas de cuarenta y un poetas publicados en la revista promovida por la ACNP *Redención*. Tuvo una tirada de 30.000 ejemplares. Entre los poetas antologados Bleiberg era, de lejos, el más estimable. Para su recepción crítica en plena ‘Transición democrática’, véase la nota de Francisco Caudet «Musa redimida (1940). La poesía, como rescate», en *Triunfo*, nº 806, 8 de julio de 1978, p. 49.

de colecciones tan importantes como Norte —con *Huésped de un tiempo sombrío* (1948)— y Adonais —con *Los imposibles pájaros* (1949)—. Por su parte, el poeta gadalajareño Miguel Alonso Calvo, previo paso por los campos de reclusión de Albaterra y Murcia, recurrió al empleo de un seudónimo, Ramón de Garciasol, para firmar sus numerosos trabajos en *Escorial*, la editorial Espasa-Calpe o la Editora Nacional —destaca su *Vida heroica de Miguel de Cervantes* (Madrid, Editora Nacional, 1944)— así como para continuar con su obra lírica, publicando finalmente en Adonais su *Defensa del hombre* (Madrid, Rialp, 1950).

Por último, y poco después de que el poeta alicantino Pascual Pla y Beltrán fuera excarcelado —había sido detenido y condenado a muerte en 1939—, otro poeta alicantino profundamente implicado en la causa republicana durante la guerra como Juan Gil-Albert regresaba a España, encarnando así un ejemplo precoz —1947— del ‘exilio retornado’. Pese a su condición de ‘retornado’ y por tanto miembro del exilio ‘exterior’ durante ocho años, Gil-Albert ha sido señalado a menudo como paradigma de nuestro ‘exilio interior poético’. Reuniría, ciertamente, los dos principales requisitos observados: un expediente político republicano vinculado a la sazón a la mejor revista literaria de la guerra, *Hora de España*; y una ‘marginalidad’ canónica que, pese a la publicación de *El existir medita su corriente* (Madrid, Clan, 1949) y *Concertar es amor* (Madrid, Rialp, 1951), le acompañará hasta su ‘rescate’ editorial a mediados de los Setenta, al tiempo en que la dictadura franquista tocaba a su fin.⁴⁴⁷ Por todo ello, se ha tomado con frecuencia a Gil-Albert como el más paradigmático de los poetas del ‘exilio interior’, frizando en ocasiones con el viejo mito del malditismo y apelando siempre a su ‘marginalidad’ canónica o estética.

Otro elemento importante para comprender —para acercarse— a la labor gilalbertiana es su *marginalidad*. Y ésta en todos los sentidos del término. Marginal por exiliado, y luego más aún, por *exiliado interior*; marginal por no haber seguido sino en muy contados momentos (por ejemplo, cuando escribe *poesía comprometida*, poesía civil con ecos surrealistas) el dictado de la moda o de la marea literaria favorable. Y marginal por haber pretendido —y creo que conseguido— ser un *clásico*, cuando todo apuntaba hacia ser *moderno*. Claro que como la vida —y el arte— están tejidos de innumerables paradojas, resulta que hoy ser *clásico* es una de las maneras (y acaso, por tradicional, la más sólida) de ser

⁴⁴⁷ Poetas de la ‘Escuela de Barcelona’ como Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma y ‘novísimos’ como Guillermo Carnero y Luis Antonio Villena propiciaron por aquellos años el regreso del poeta alicantino al canon poético nacional. Tras la publicación de la antología *Las fuentes de la constancia* (Barcelona, Ocnos, 1972), Gil-Albert conoció, efectivamente, un verdadero renacimiento editorial durante los años Setenta, publicando buena parte de lo escrito durante las dos décadas anteriores. Por entonces se editaron *Crónica general* (Barcelona, Barral, 1974), *Valentín* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974), *Mesa revuelta* (Valencia, F. Torres, 1974), *Heraclés* (Madrid, J. Betancor, 1975), *Memorabilia* (Barcelona, Tusquets, 1975) y *Homenajes e in promptus* (León, CSIC-Diputación de León, 1976), entre otros volúmenes.

moderno. Gil-Albert ha hecho no la obra que había que hacer, no la que pedían los tiempos, sino la suya, la que él reclamaba, y una y otra (él y los tiempos) han venido, naturalmente, a coincidir (Luis Antonio de Villena, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984, p. 9).

No en vano, el propio Gil-Albert fomentaría la construcción crítica de ese ‘exilio interior’ y, amparado en ella, habría vinculado toda su propia personalidad literaria con su condición de «poeta-isla».

Sí, mi exilio interior, la etapa más enraizada de mi vida; la más fértil, se había iniciado ya, en plena ausencia de lo propio, allá por las alturas mexicanas de dos mil quinientos metros. *Las ilusiones* lo llamé, pero su trasfondo y su voz eran de aquí, de mi enclave originario, de lo llamado unas veces levantino, otras mediterráneo, otras clásico o helénico; así fue como, cuando a mi vuelta percibí su latitud toda entera, temple, color, olor, vigencia presencial, acomodamiento de entrañas: tomé mi pluma e inicié la marcha de mi prosperidad, es decir, la que me perteneció (Juan Gil-Albert, «Breve historial tardío sobre mi suerte», en *La casa del pavo*, 1983, p. 6).

Sin embargo, quienes recientemente se han sumergido en el análisis minucioso de su obra han matizado cuando no renegado de su tópico encuadramiento como ‘exiliado interior’ y autor ‘marginal’. Manuel Valero Gómez en su tesis doctoral *La presencia de Juan Gil-Albert en la poesía española del siglo XX* (Granada, Universidad de Granada, 2014), insiste, por un lado, en la sincronización de Gil-Albert con las grandes coordenadas estéticas de cada momento; por otro, en señalar aquel particular «repliegue hacia la intimidad» como una constante de toda su trayectoria poética, y no solo durante los años que van de 1947 a 1975. Como Valero Gómez concluye y resume al cabo de su trabajo,

Juan Gil-Albert muestra una profunda fidelidad a la ideología del sujeto y persigue un vitalismo poético que repliegue poesía y vida en un mismo plano ético-estético. Como ya hemos visto, no cuestiona su “sensibilidad creadora” durante el aislamiento provinciano o la guerra. Los primeros poemarios muestran una clara tensión entre dos polos vinculados entre sí. La dialéctica compromiso/pureza recorre los años iniciales de la poesía gilalbertiana: *Candente horror* (1936), *Misteriosa presencia* (1936), *Siete romances de guerra* (1937) y *Son nombres ignorados* (1938). Juan Gil-Albert no se distancia de los debates estéticos que protagonizan los años veinte y los años treinta. (...)

Por otro lado, no vive al margen del panorama poético del exilio o de la España interior. El centenario de San Juan de la Cruz en 1942 es un buen ejemplo para analizar la distancia que el alcoyano establece con el resto de exiliados y la poesía “imperialista” del régimen franquista. Gil-Albert se apoya en la poesía mística para fortalecer su ética estética gracias a una lectura profana de la tradición. Más allá de la vertiente religiosa, la poesía existencial

se abre paso durante la década de los años cuarenta en España. En este sentido, *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* pueden situarse en mitad de la renovación poética que ocurre a lo largo de estos años. La reafirmación existencial que vive la poesía española (tanto de la España interior como en muchos casos del exilio) puede aproximarse a la reafirmación ética y estética que lleva a cabo Juan Gil-Albert durante sus años en territorio americano. (...)

La vuelta de Juan Gil-Albert a España intensifica el diálogo entre la obra gilalbertiana y la poesía española. Los postulados estéticos de revistas como *Caracola* y *Cántico* son buenos ejemplos de este contacto. El auge de la poesía social ensombrece durante más de una década el esteticismo que más se aproxima a la ética estética de Gil-Albert. Los años sesenta son el punto de arranque de las primeras atenciones e intereses por la obra gilalbertiana (Manuel Valero Gómez, *La presencia de Juan Gil-Albert en la poesía española del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 595-598).

Ningún poeta, ni el más «poeta-isla» de los «exiliados interiores», está a salvo del devenir histórico ni del debate poético en el que irremediamente se inserta. El caso de Juan Gil-Albert valdría para la práctica totalidad de nuestros poetas. Pese al empeño entomológico de buena parte de la crítica, siempre será difícil e inexacto ‘desconectar’ a un solo poeta o grupo de poetas de las propuestas y contrapropuestas estéticas en liza a lo largo de su tiempo histórico.

Pueden establecerse, y desde luego conviene hacerlo por múltiples razones, diversas categorías y estrategias de lectura: observar a poetas como Juan Gil-Albert, Germán Bleiberg, Leopoldo de Luis, Jorge Campos o Ramón de Garciasol en cuanto excombatientes o exmilitantes del bando venciendo en la España de los vencedores; señalar la experiencia común de ser mujer en una sociedad como la franquista en poetas como Carmen Conde, Ángela Figuera, Alfonsa de la Torre, Concha Zardoya o Gloria Fuertes; y, por supuesto, analizar los vínculos personales y sobre todo intraliterarios entre poetas embarcados en un mismo proyecto editorial –la revista literaria como apuesta colectiva por antonomasia– para comprender mejor cada poética particular. Ahora bien, todas estas lecturas deben trabajar en consonancia con una lectura global que comprenda fenómenos, coordenadas estéticas y referencias morales transversales. Dicho de otro modo: la observación y clasificación botánica de los distintos árboles no pueden ocultarnos la contemplación del bosque.

Se trata, en suma, de transitar desde el ‘encuadramiento’ al ‘encuentro’. Un encuadramiento no solo construido por la crítica sino preconizado en no pocas ocasiones, efectivamente, por sus protagonistas. Pensemos, por ejemplo, en el lanzamiento por Pedro de Lorenzo de la nómina de una ‘Juventud Creadora’, o en los primeros y combativos editoriales de la revista *Espadaña*. Sin embargo, la praxis editorial fue, como venimos observando, muy distinta. Sobre la relatividad de las revistas poéticas como elemento de agrupación han alertado recientemente Jordi

Gracia y Domingo Ródenas, para quienes «no hubo modelos puros sino mestizos, cruzados de intersecciones estéticas y poéticas que tuvieron siempre un trasfondo de significación política, pero no fueron revistas unívocas más allá de declaraciones oficiales o radicalizadas» (2011: 97). En este sentido, también ellos toman la inevitable comparación entre *Garcilaso* y *Espadaña* como muestra.

Frente a la evidencia rutilante del título de la revista de José García Nieto, la opción mucho más humilde y común de la *Espadaña* traía algo de su sentido de palpito humano y doloroso, lejos de abstracciones líricas preciosistas y más pegado a un sentimiento de historia miserable tras una guerra y muchos muertos o exiliados desaparecidos de los papeles públicos. Por eso su disparidad es tonal y atmosférica, *intencional*, más que propiamente literaria, porque en una y otra aparecieron los mismos colaboradores (Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 97).

No es solo una cuestión, sin embargo, de ‘colaboradores’. Como pretendemos analizar a continuación, poetas habitualmente ‘encuadrados’ por la crítica —desde distintos criterios— en posiciones muy distantes e incluso opuestas, defendieron postulados si no idénticos absolutamente compatibles y comparables. La ‘rehumanización’ del discurso artístico propugnado a partir de 1930 desde distintos sectores ideológicos —del católico al comunista— se desarrolló en la poesía española a través de lo que en este trabajo hemos entendido como el ‘Traintayséis literario’. En él, las referencias complementarias y reflejas de Garcilaso de la Vega y Gustavo Adolfo Bécquer habrían sintetizado los extremos de lo clásico y lo romántico como ruta inequívoca hacia aquella ‘vuelta al hombre’. Las coordenadas estéticas de la posguerra —tanto en el interior como en el exilio— desarrollarán y ahondarán en el Treintayséis literario como marco de referencia para poéticas personales o grupales diversas pero en ningún caso contrapuestas. En dicho marco, la incorporación y asimilación de los hallazgos vanguardistas, del legado neopopularista y el colorismo barroco o de la comunión sensitiva con el paisaje místico encontrarán puntos de encuentro con ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ en acontecimientos transversales como el centenario de san Juan de Cruz de 1942, cuyo influjo recorre todo el ámbito poético español, desde el mencionado Gil-Albert al *Cántico espiritual* (San Sebastián, Gráfico-Editora, 1942) de Blas de Otero, pasando asimismo por el número especial de la revista *Escorial* (nº 25, noviembre de 1942) o la propia nominación de la cordobesa *Cántico*, ya en 1947.

Puntos de ‘encuentro’ que, lejos de ser anecdóticos, conforman e informan el ámbito literario de los Cuarenta como espacio común y coherente en el que nuestra poesía de posguerra fue y ha de ser leída. Quedarnos apenas con una clasificación previa, asumir sin el más mínimo espíritu crítico los ‘encuadramientos’

con los que determinados cenáculos poéticos quisieron presentarse a sí mismos, es —decíamos más arriba— quedar el trabajo a medias; organizar con acierto las piezas de un puzle que, sin embargo, nos negamos a montar.

II.4.3. Las referencias morales de un tiempo acotado

La consumación de dicho trabajo, la construcción de un relato común que comprenda y explique las grandes referencias morales y las principales coordenadas estéticas de nuestra poesía de posguerra, ‘montar’ el puzle del que acabamos de hablar, en suma, es un trabajo que excede el cometido de nuestra presente tesis doctoral. Nuestro objetivo ha sido el análisis y desbroce de las principales ‘construcciones críticas’ desde las que se ha relatado o pretendido entender una ‘realidad histórica’ muy concreta: el debate crítico en torno a la creación poética durante la década de los Cuarenta. En este sentido, creemos haber cumplido, en la medida de nuestras posibilidades, con nuestro encargo. Ahora bien: después de haber concluido y postulado, al hilo de nuestras investigaciones, la posibilidad de articular un relato transversal, común y coherente que consideramos más ajustado a la verdadera praxis literaria de la década, no quisiéramos dejar de consignar determinados testimonios y argumentos que refrenden tales conclusiones. No seremos tan exhaustivos como en epígrafes anteriores, ya que entendemos que es este un territorio cercano a lo inabarcable y que escapa por el momento de nuestras intenciones. Tampoco seremos —cabe reconocerlo de antemano— pioneros en esta lectura transversal. Algunos de los principales especialistas y más influyentes críticos dedicados al periodo, como Víctor García de la Concha y Sultana Wahnón, ya han señalado y trabajado con estas sinergias comunes. Y al hilo de ellos, no pocos críticos. Sin embargo, creemos, nadie las ha expuesto con el énfasis globalizador con el que nosotros lo haremos en las páginas venideras.

En este sentido, cabe distinguir, para empezar, dos tipos de ‘sinergias’ o transversalidades. Por una parte, aquellas que llamaremos ‘las referencias morales’. Por otra, lo que entenderemos como ‘las coordenadas estéticas’. Sobre las primeras apenas apuntaremos su existencia, en parte porque a lo largo de nuestro trabajo ya hemos podido ir constatando su presencia y en parte porque la apelación a dichas referencias desde distintos enfoques e intenciones son un elemento cuestionable y escurridizo —podría aducirse— para la conformación de una ‘poética común’ de posguerra. Por ello, delimitaremos con mayor atención —en epígrafes posteriores— aquellas coordenadas estéticas sobre las que, indefectiblemente, se desarrolló nuestra poesía de posguerra.

Las referencias comunes y constantes de nuestro ámbito literario durante los años Cuarenta podrían agruparse en torno a tres ejes: el de los modelos o magisterios poéticos —desde el legado clásico de san Juan de la Cruz o Garcilaso de la Vega al ejemplo vivo del Noventayocho y el Veintisiete—; el de los contenidos —lo que podríamos entender como el ‘dominio existencial’, abordado desde la religiosidad o desde el compromiso—; y el del tono o enfoque —agrupado en lo que Hierro denominará «poesía testimonial», enfocado en los Cuarenta desde el intimismo y la intrahistoria—. Sobre este esquema de existencialismos, testimonialismos e intimismos puede entenderse, efectivamente, el grueso de la poesía escrita durante la década de los Cuarenta. Sobre este esquema se escribió, se debatió y se leyeron una serie de ‘referentes’ comunes que transitaron por el legado clásico español —Garcilaso, san Juan de la Cruz, Bécquer—, el diálogo hispanoamericano —Darío, Neruda, Vallejo—, la conexión europea —Rilke, Valéry, Rimbaud— y el magisterio reciente de los últimos ‘caídos’ —Unamuno, Antonio Machado, García Lorca—.

Conviene observar, ciertamente, cómo una serie de nombres fijos menudean de manera transversal y durante toda la década por las distintas revistas, debates y, lo que es más importante, poemas. En primer lugar, por tanto, podríamos establecer la presencia de una serie de ‘magisterios comunes’ que definieron —y fueron definidos desde ella— la poética de los años Cuarenta. Sobre todos ellos, desde luego, el de Garcilaso de Vega. Ya hemos comprobado en este mismo trabajo la ‘omnipresencia’ del poeta toledano a lo largo de la década. Recordemos apenas su elección como gran clásico nacional en la *Poesía Heroica del Imperio* (Madrid, Editora Nacional, 1940-1943) de Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales y el lema de «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso» con que se fundara en mayo de 1943 la revista capital de la ‘Juventud Creadora’. Pero recordemos también cómo desde el exilio Alberti negó cualquier intento de ‘apropiación’ garcilasiana que no fuera el de los desterrados: «Nadie podría quitarnos/ a la gente de España,/ Garcilaso, aquel tuyo/ “dolorido sentir”», escribió en *Pleamar* (Buenos Aires, Losada, 1944). Garcilaso fue referencia para el colorismo neopopularista en el Romero Murube de *Canción del amante andaluz* (Barcelona, Miracle, 1941) y para el barroquismo efectista de Adriano de Valle en *Arpa fiel* (Madrid, Afrodísio Aguado, 1942). Garcilaso inspiró la amarga y serena *Égloga* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943) de Alfonsa de la Torre. En la santanderina *Proel*, Nieto Iglesias ofrecía al toledano su soneto «Origen» (nº 2, 1944, p. 8), mientras el líder de la vallisoletana *Halcón*, Luis López Anglada, hacía lo propio en su *Destino de la espada* (León, 1947). No renunció tampoco a Garcilaso un ‘exiliado interior’ como Germán Bleiberg en *Más allá de las ruinas* (Madrid, Revista de Occidente, 1947), ni un maestro del Veintisiete como Gerardo Diego en *La luna en el desierto y otros poemas* (Santander, Fons, 1949). Otro ‘maestro’, Azorín, regresaba a Garcilaso en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (Madrid, Espasa-Calpe, 1945), mientras Gregorio Marañón dibujaba el perfil moral del desterrado

acogiéndose al poeta de las églogas en *Españoles fuera de España* (Madrid, Espasa-Calpe, 1948). Precisamente desde aquel destierro geográfico y moral, José Herrera Petere acudía también al «Recuerdo de Garcilaso» en las páginas del diario mejicano *El Nacional* (20/10/1944, pp. 3 y 7). Lo importante, sin embargo, no es el rastreo de dichas referencias, sino que —como ya se ha comprobado; no insistiremos en ello— en todos estos testimonios encontramos a un ‘mismo’ Garcilaso.

También en el destierro americano, Luis Cernuda escogió sus «Tres poetas clásicos» (*El Hijo Pródigo*, nº IX-28, julio de 1945, pp. 9-16). Tales eran Garcilaso de la Vega, fray Luis de León y san Juan de Cruz. Desde México, Juan Gil-Albert realiza una interesante introducción a su excelente antología *Poetas místicos españoles*. (México, UNAM, 1942), con fray Luis de León, santa Teresa de Ávila, san Juan de la Cruz como antologados. No en vano, fue san Juan de la Cruz, como también hemos apuntado hace poco, una de las grandes referencias transversales de la década. No por casualidad, el cuarto centenario de su nacimiento, en 1942, fue celebrado y abordado desde distintos sectores de nuestro parnaso. Como paradigma de comunión entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ —al igual que se había hecho con Garcilaso— será evocado en el número especial de *Escorial* (nº 25, noviembre de 1942). Como poeta místico, san Juan de la Cruz será referencia para toda la poesía religiosa —que fue, como diremos, mucha— de la década: desde el ‘primer’ Blas de Otero de *Cántico espiritual* (San Sebastián, Gráfico-Editora, 1942) al Dámaso Alonso de *Oscuro noticia* (Madrid, Editorial Hispánica, 1944), cuyo título también remitía al más celebre texto del carmelita. La comunión mística y sensitiva —incluso erótica— del poeta abulense con la naturaleza fue abordada con predilección —pasando por el Guillén de *Cántico*, el Hernández de *El rayo que no cesa* y el Aleixandre de *Sombra del paraíso*— por el grupo cordobés de Pablo García Baena y Ricardo Molina. Desde el ámbito académico —siempre aproximándolo a sus propias poéticas— fue también abordado, entre otros, por el mismo Jorge Guillén. Así en su «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz y lo inefable místico», recogido años después en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles* (Madrid, Revista de Occidente, 1962). Una ‘aproximación’ de la lírica sanjuanista que, como venimos observando, fue común a todos los ‘maestros’ escogidos. Una buena medida de ello, en relación con el poeta carmelita y con el ‘omnipresente’ Garcilaso, nos la da el ya citado artículo de Emilio Orozco Díaz, «De lo humano a lo divino. (Del paisaje de Garcilaso al de San Juan de la Cruz)», publicado en la *Revista de la Universidad de Oviedo*, (nº VI, 1945).⁴⁴⁸

Con san Juan, como con fray Luis, Garcilaso de la Vega, santa Teresa y tantos otros estamos ante uno de los grandes ‘dominios’ referenciales de la década: la

⁴⁴⁸ Para un acercamiento específico sobre la presencia de san Juan de Cruz en la poesía de aquellos años véase el trabajo de María Pilar Palomo «Presencia sanjuanista en la poesía española actual», en José Muñoz Luengo (ed.), *Simposio sobre San Juan de la Cruz. Ponencias* (Ávila, MIJAN Artes Gráficas, 1986), pp. 131-150.

literatura clásica española. Nuestra literatura áurea, interpretada como lección actualizada y no como mero patrón a imitar o venerar, venía siendo reivindicada desde el Novenyocho. Una ‘actualización’ que alcanzó su punto de madurez durante el Veintisiete y que durante el Treintayséis mantendrá su pulso. Valga como ilustración todas referencias hasta aquí citadas. Subrayemos, además, la inclusión en la ecuación de ‘lo barroco’. Para desmentir el viejo tópico del ‘Garcilaso contra Góngora’, bastará con volver al prólogo de Rosales de la muy citada antología *Poesía heroica del Imperio* (Madrid, Editora Nacional, 1943). Resultará también interesante, en este sentido, observar el impacto de otro centenario: el tercero tras la muerte de Francisco de Quevedo, en 1945. Un acontecimiento saludado desde las páginas de *Arriba* (29/04/1945) de la mano de Dionisio Ridruejo y que motivó suplementos y números especiales como los publicados por *Proel* (nº 18, septiembre de 1945) y por *España* (nº 11, 1945). Conviene, por ello, desvincular la influencia y la presencia durante los años Cuarenta de todos estos poetas de nuestra tradición áurea – Garcilaso, fray Luis, san Juan, santa Teresa, Quevedo, Góngora– del imperialismo propagandístico de cartón-piedra preconizado por esos mismos años por la dictadura. En los Cuarenta no se ‘vuelve’ a Garcilaso: se ‘sigue’ en Garcilaso. A Garcilaso, a san Juan de la Cruz y a Quevedo se había ‘vuelto’ en el Noventayocho y también en el Veintisiete. Y ‘desde’ ellos, se habría emprendido la senda de la ‘rehumanización’ durante los años de la Segunda República.

Algo semejante a lo observado con el referente clásico español sucedería con el diálogo hispanoamericano. En paralelo a la citada antología *Poesía heroica del imperio* (Madrid, Editora Nacional, 1940-1943) de Vivanco y Rosales se editó otra ambiciosa antología, esta vez a cargo de Leopoldo Panero, bajo el título de *Antología de la poesía hispanoamericana* (Madrid, Editora Nacional, 1944-1945). En ella, el autor de *Escrito a cada instante* establece un canon poético muy concreto, heredado también de las décadas anteriores: Rubén Darío, Pablo Neruda y César Vallejo. En el caso de la óptica de los de *Escorial*, en 1945 todavía impregnada de falangismo, el nicaragüense supondría la ‘mayoría de edad’ de la poesía hispanoamericana y, por ello, el artífice de la ‘reintegración’ de la «Unidad espiritual hispánica». «Lo que en Rubén triunfa y culmina es el espíritu hispánico, trasplantado, pero no desarraigado del viejo solar común», concluyó Panero (tomo II, p. VII). Según el astorgano, tras la lección dada por Darío «habrá que esperar varios años hasta que la genuina poesía americana, la poesía espiritual indio-española, aflore de nuevo a la superficie. La nueva veta virginal de esta dolorosa y misteriosa sensibilidad india la encontramos en la atormentada poesía del peruano César Vallejo; algo más tarde, el lirismo eruptivo y apretado de emoción del chileno Pablo Neruda nos acercará otra vez a la verdad más profunda de la poesía» (tomo II, p. XXII). Ante un prólogo como el firmado por Panero en 1945 hay que tener bien presentes dos cuestiones en principio ‘contradictorias’, sobre todo si recordamos la célebre disputa entre el *Canto general*

del chileno y el *Canto personal* del español, ya en los Cincuenta. Por una parte, el influjo personal y poético ejercido por Neruda hasta el estallido militar de 1936 sobre los jóvenes hermanos Panero, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales o José Antonio Muñoz Rojas, los cuales se sumaron con fervor a los actos de homenaje al diplomático extranjero y a las páginas de *Caballo verde para la poesía*. Por otra parte, la dirección política dada a aquel interés hacia los países hispanos: abiertamente falangista primero —recuérdese el Gonzalo Torrente Ballester de «Presencia en América de la España fugitiva» (*Tajo*, n° 10, 03/08/1940, p. 5)—, matizadamente ‘hispanica’ después. La mejor prueba de ello fue la plataforma elegida para la ‘migración’ del ‘grupo Rosales’ desde *Escorial* —el referente áureo— a *Cuadernos Hispanoamericanos*. Representa esta cabecera, órgano de expresión del Instituto de Cultura Hispánica, la segunda etapa del grupo, aquella en la que —como ya hemos observado en páginas anteriores— su ideología transita muy lentamente hacia la desafección con el régimen que los ampara y aquella en la que su poesía más madura ve la luz. La ruta ‘hispanica’, sin embargo, ya había quedado fijada desde los años de *Escorial*. Las palabras de Valverde para el número inaugural de los *Cuadernos* no diferirán de lo escrito por Panero tres años antes.

En este punto hemos de volver sobre nuestra comunidad de destino con todos los países hispanoamericanos. Nos distingue parcialmente el pasado —sobre todo, en los grados de asimilación de la común herencia—, nos separa algo el presente, la circunstancia geográfica y de vecindades, pero nos une el futuro, la obligación histórica de servir en la tierra a la revelación divina, de que hoy nuestros pueblos han venido a ser abanderados y principales defensores prácticos. Lentamente se irán fundiendo nuestras culturas. Tal vez siglos sean menester para que sólo quede una diferenciación *regional*, pero cabalmente es en la poesía donde este proceso ha comenzado antes. Los tres poetas americanos que además del propio valor tienen en mayor grado el de haber abierto caminos nuevos, horizontes inéditos, es decir, Rubén Darío, Pablo Neruda y César Vallejo, han sido de hecho tan españoles como americanos; en España han vivido, han editado sus obras y han ejercido influencia inagotable. (...)

Porque para que haya entre nosotros un amplio y abundante florecimiento de valores nuevos, es preciso que se llegue a una identidad de espíritu y aun de situación histórica entre los miembros hispánicos de ambas orillas (José María Valverde, «Horizonte hispánico de la poesía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, enero-febrero de 1948, pp. 132-133).

Conviene sin embargo observar que la presencia de la tríada Darío-Neruda-Vallejo fue transversal. El peruano, por ejemplo, era reivindicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* —en el poema «César Vallejo» de Leopoldo Panero (n° 2, marzo-abril de 1948) o en el artículo del mismo José María Valverde «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo» (n° 7, enero-febrero de 1949)— como lo estaba siendo en

Espadaña —de quien se publican los poemas «Los desgraciados» (nº 22, 1946) y «Masa» (nº 45, 1950)—. También Neruda estuvo muy presente en *Espadaña*, merced a la publicación de dos poemas de *España en el corazón* (nº 25, 1947), «Alturas de Macchu Picchu» (nº 30, 1947) y la conferencia «Textos no clásicos» (nº 44, 1950).

La dimensión europea y norteamericana no estuvo tampoco ausente. Frente al tópico de la ‘autarquía cultural’ —sobre el que trataremos en profundidad al hilo de la comparativa específica con Portugal— el parnaso español estuvo bien informado de la actualidad poética internacional o, cuanto menos, procuró estarlo en todo momento. Tanto que, como recogió José María Claver en *El Español* en septiembre de 1943, hubo quien protestó por ello.

De los 3.489 libros publicados en España en 1942, 919 están traducidos de autores extranjeros; 1.242 corresponden a lo que concretamente entendemos por literatura, y aquí las traducciones son 527; casi la mitad. En los seis primeros meses de 1943, la proporción es mayor o, si se quiere, más grave, porque las obras traducidas casi alcanzan la paridad con las nuestras originales: 270 novelas de fuera contra 300 españolas, entre títulos nuevos y reediciones, incluidos los clásicos; 85 biografías nacionales al lado de 60 escritas más allá de nuestras fronteras.

Un ventarrón airado de voces —magnífico como síntoma de abundancia de espíritus alerta, y noblemente preocupados—, inteligentes unas y otras insensatas, se han levantado contra este hecho, ya conocido con más o menos precisión. Recuerdo ahora entre las primeras, a causa de su propia resonancia, de su proximidad o, posiblemente, de la arbitrariedad de mi memoria, las de Antonio Tovar, Nicolás González Ruiz, Herrero-García, Emiliano Aguado, Torrente-Ballester, Sánchez-Silva, Riaño y Miguel Villalonga (José María Claver, «Sobre el escándalo de las traducciones» en *El Español*, nº 46, 11 de septiembre de 1943, p. 3).

Conviene aclarar, sin embargo, que no todas estas protestas tuvieron, como el mismo Claver comenta seguidamente, las mismas motivaciones. Hubo entre ellas quien reclamaba, precisamente, una actualización del panorama editorial con respecto al candente horizonte internacional. El diagnóstico de Claver, sin embargo, es optimista y, tras destacar traducciones ‘ejemplares’ como «“Hernani”, de los Machado; el “Cementerio marino”, de Guillén; la “Manzana de anís”, de Canedo; el “Artista adolescente”, de Dámaso Alonso; las “Muchachas en flor” de Salinas; “Luciana”, de Marichalar, o “El señor de Hallebonrg”, de Miró», añade al hilo del supuesto ‘desfase’ temporal, no sin cierta razón, lo siguiente:

En cuanto a “pasadismo” (...) es un viejo y vulgar fenómeno de relación entre las distancias de tiempo y de espacio. En 1927 cursaba yo Literatura y Filosofía del Derecho en las correspondientes Facultades. En 1927 estaban ya acabados Villalón y Basterra, impreso y reimpresso Gerardo Diego, “Marinero

en tierra” y “Sobre los ángeles”, y agotadas las primeras ediciones del “Romancero gitano” y del “Poema del cante jondo”. Circulaban profusamente por España Kelsen, Stammer, Del Veichio y Schmitt. Pues bien; mis vetustos profesores —ninguno pasaba de los cuarenta otoños— se hallaban detenidos en Villaespesa y en Santamaría de Paredes. (...)

Hemos leído en estos años últimos bastantes cosas mediocres traducidas. No sabemos si los escritores más jóvenes de España guardan inéditas muchas mucho mejores. En todo caso, siempre sería más interesante conocer primero las últimas. Es también evidente que algunos nombres, como el de Bedel o el de Cholókhov, aun vertidos sólo en sus novelas, repugnan; y que hay otros fastidiosamente repetidos. Pero lo que no puede decirse, porque no es cierto, (...) es que casi todos estén mandados retirar en sus países respectivos.

Ni Walter Pater, ni Chesterton, ni Kipling, ni Stradey, ni Belloc, ni Conrad, ni Joyce, ni Hardy, ni Huxley, ni Bennett, ni Somerset, ni Swinnerton, ni aun Katherine Mansfield, ni Maurois, ni Romain, ni Chardonne, ni Bromfield, ni Margaret Mütchell, ni Lajos Zilahy, ni Hauptmann, ni Keller, ni Carossa, ni Fallada, ni Grazia Deledda, ni Salvaneschi, ni Vittorio Rossi, ni Moraira, ni los vivos, ni los muertos, todos recientemente traducidos, están ni muertos ni olvidados en las letras contemporáneas (José María Claver, «Sobre el escándalo de las traducciones» en *El Español*, nº 46, 11 de septiembre de 1943, p. 3).

Ya una de las primera plataformas culturales de entidad de la posguerra, *Escorial*, declaraba entre sus principales objetivos «traer al ámbito nacional —porque en una sola cultura universal creemos— los aires del mundo tan escasamente respirados por los pulmones españoles, y respirados sobre todo a través de filtros tan aprovechados, parciales y poco escrupulosos» (nº 1, noviembre de 1940, pp. 7-12). Ciertamente, por sus páginas desfilaron especialistas y autores, clásicos y contemporáneos, extranjeros como Karl Vossler (nº 4, febrero de 1941), Hölderlin (nº 8, junio de 1941), Ion Pillar con una antología de lírica rumana actual (nº 13, noviembre de 1941), Bonaventura Tecchi (nº 14, diciembre de 1941), John Keats —traducido por Panero— (nº 16, febrero de 1942), Vladimir Názor (nº 18, abril de 1942), Ettore de Zuani (nº 20, junio 1942), Paul Claudel —traducido por Garciasol— (nº 21, julio de 1942), Mario Gasparini (nº 24, octubre de 1942), Aldo Capasso (nº 26, diciembre de 1942), Novalis —también traducido por Garciasol— (nº 28, febrero de 1943), Percy Bysshe Shelley —traducido por Panero— (nº 29, marzo de 1943), Lanza del Vasto (nº 30, abril de 1943; nº 58, 1949), Charles Péguy (nº 36, octubre de 1943), Rilke (nº 39, enero de 1944; nº 45, julio de 1944), Virginia Woolf (nº 40, febrero de 1944), Paul Valéry (nº 48, octubre de 1944) o Eugenio Montale (nº 64, diciembre de 1949), entre otros muchos. En el capítulo de reseñas, autores como Joyce, Chesterton, Bergson, Heidegger o Huxley no fueron extraños. Por destacar alguno de estos acercamientos, señalaremos cómo el director de *Corcel*, Ricardo Juan

Blasco, escribe para *Escorial* un completo análisis «Sobre algunos poetas de actualidad en Francia» donde se ocupa fundamentalmente de Pierre Emmanuel, Lanza del Vasto, Robert Ganzo y François Dodat, además de mencionar otros nombres como Jules Supervielle, Alain Borne, La Tour du Pin o Pierre Seghers (nº 30, abril de 1943, pp. 141-152).

Igualmente, una revista como *Cuadernos de Literatura Contemporánea* en cuyo editorial se rechazaba cualquier «contubernio engañoso con lo extranjero» ofreció no solo trabajos sobre comunidades literarias ‘afectas’ al discurso franquista como la Italia fascista;⁴⁴⁹ sino que albergó otros ensayos como el elogioso repaso de Josefina Romo Arregui por el simbolismo francés y su legado, desde Mallarmé al propio Diego pasando por Valéry (nº 1, 1942, pp. 25-31); el artículo sobre el centenario de Verlaine de la misma Romo Arregui (nº 15, 1944, pp. 275-286); o el de Jean Paul Sarrautte sobre el francófilo poeta lituano Lubicz-Milosz (nº 13-14, 1944, pp. 85-92). Conviene destacar, además, las elogiosas reseñas publicadas con motivo de la publicación en España de *Dublinenses* de Joyce (nº 5-6, 1942, pp. 176-177); de *El escándalo del Padre Brown* de Chesterton (nº 7, 1943, p.133); o de la traducción a cargo de Concha Zardoya de las *Hojas de hierba* de Whitman publicada por Adonais (nº 15, 1944, pp. 308-310). Valiosas como pocas fueron, además, las muy bien informadas y actualizadas panorámicas sobre «La Poesía mejicana moderna» de Manuel Criado de Val (nº 5-6, 1942, pp 283-288) y los «“Ismos” y seísmos de la poesía francesa contemporánea (1898-1943)» (nº 9-10, 1943, pp. 309-322) de nuevo a cargo de Josefina Romo Arregui, y en el que la poeta vasca se muestra como una solvente conocedora de las últimas propuestas y revistas poéticas francesas, así como de autores como Jean Vagne, Jean Daniel Maublanc, Michel Manoll o René Lacôte, entre otros poetas galos. Y más allá, la serie de ‘Suplementos’ concebida como *Antología de la literatura contemporánea* con la que los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* de Joaquín de Entrambasaguas editaron los *Retratos de pintores y músicos* de Marcel Proust (nº 13-14, 1944) y las antologías poéticas del rumano Mihai Eminescu (*Poemas*, nº 16-17, 1945), el colombiano Jorge Rojas (*Poemas*, nº 16-17, 1945) y el portugués Fernando Pessoa (*Poesías*, nº 18, 1946).

Tampoco en revistas emblemáticas como *Garcilaso* o *Espadaña* estuvo ausente el análisis de las literaturas extranjeras y sus traducciones. En la primera, pese haber sido tantas veces expuesta por una parte de la crítica como paradigma de autarquía cultural y nacionalismo, abundan las traducciones y originales de poetas extranjeros como el pragués Rainer María Rilke –con traducciones de María Teresa Bermejo (nº

⁴⁴⁹ Así, por ejemplo, «Italia, fuente de poesía» de Carlo Consiglio, al hilo de la influencia de dicho país y su literatura en Enrique Llovet, Agustín de Foxá y Adriano del Valle (nº 8, 1943, pp. 191-202); «Papini y los escritores de la “voce”» de Ettore de Zuani (nº 11-12, 1943, pp. 401-402); o «El secreto del arte de Pirandello» por el mismo Zuani (nº 16-17, 1945, pp. 325-394).

11) y de José María Valverde (nº 22);⁴⁵⁰ el asiduo colaborador de *Garcilaso* e hispanista inglés Charles David Ley –María Alfaro tradujo dos de sus poemas originales (nº 9 y 14)–; el francés Jean Cocteau –también traducido por María Alfaro (nº 12)–; el británico Rudyard Kipling –versionado por Juan del Arco (nº 3)–; el danés Theodor Storm –traducido por Roberto de la Barca (nº 2)–; el francés Paul Claudel –con versión de Ricardo Juan Blasco (nº 33)–; el portugués João Cabral do Nascimento –con originales inéditos sin traducir del portugués (nº 30)–; la estadounidense Mary Collins Ammirato –traducida por Federico Muelas (nº 16)–; el francés Pierre Emmanuel –versionado por José María Valverde (nº 10)–; el italiano Diego Valeri –vertido al español por Rafael Ferreres (nº 21)–; el francés Arthur Rimbaud –traducido por Vicente Gaos (nº 25)–;⁴⁵¹ el también francés Paul Verlaine –versionado por Julio Gómez de la Serna (nº 12)–; el portugués Alberto de Serpa –traducido por Charles David Ley (nº 13)–; el norteamericano H. W. Longfellow –traducido por «J. P.» (nº 27)–; el francés François Monod –con original francés y versión española sin firma (nº 6)–; el portugués Fernando Pessoa –traducido por Rafael Morales (nº 13)–; el japonés Shimazaki Tôson –versionado por Federico Muelas (nº 1)–; el franco-uruguayo Jules de Superville –también traducido por Federico Muelas (nº 18)–; el búlgaro Peyu Yávorov –traducido por Luis Landínez y Teodoro P. Neicov (nº 16)–; el italiano Alessandro Parronchi –traducido por Moreno Quintana (nº 8)–; o el húngaro Ady Engre –traducido por Eugenio Suárez (nº 7)–. Predominaron, por lo tanto, dentro de una amplia variedad de nacionalidades, poetas ligados al simbolismo, a las vanguardias y a la ‘poesía pura’ de la preguerra. Hubo además en *Garcilaso* una significativa conmemoración «En la muerte de Paul Valéry», en el número de agosto de 1945, con la reproducción original de «Le cimetière marin» y sus distintas traducciones al español de Gerardo Diego, Jorge Guillén, Emilio Oribe, Olivares Figueroa y Federico Muelas junto a Rafael Pérez Delgado; todo ello acompañado por una prosa de presentación del propio Gerardo Diego y la versión en español del poema «Palma» por M. Valdivieso (nº 28). Semejante tributo a un poeta francés inconfundiblemente ligado a aquella ‘poesía pura’, a la que se decía dejar atrás acabada la guerra, nos revela a las claras la complejidad de matices subyacentes en una revista más plural de lo admitido como *Garcilaso*.

Igualmente, la leonesa *Espadaña* acogió textos de Gabriele D’Annunzio (nº 2), W. B. Yeats –traducido por De Nora– (nº 4), Adolfo Casais Monteiro –traducido por Rafael Benítez Claros– (nº 13), Lanza del Vasto –traducido por Ricardo Juan Blasco– (nº 15), Paul Valéry –traducido por Jorge Guillén y Eugenio de Nora– (nº

⁴⁵⁰ Hubo, además, un poema dedicado a su figura literaria bajo el título «Visita a los recuerdos de Rilke» de José María Alfaro (nº 1).

⁴⁵¹ El propio Gaos publicó en *Garcilaso* un poema de su propia autoría escrito en francés bajo el título «Fille de la nuit» (nº 23).

17), Pierre Emmanuel (nº 19), Archibald Macleish (nº 23), D. H. Lawrence (nº 26), Pierre Jean Jouve (nº 30), Louis Aragon –traducido por Gabriel Celaya– (nº 36), Eugenio Montale (nº 36), T. S. Eliot –traducido por De Nora– (nº 37), William Wordsworth –traducido por Leopoldo de Luis– (nº 40) o Renzo Giacheri (nº 48). De todas estas presencias, destacamos la selección de poetas franceses como Paul Claudel, Jules Supervielle y Jean Cocteau traducidos por Eugenio de Nora (nº 1), la antología de once poemas de Rainier María Rilke traducidos por José María Valverde (nº 9) y la traducción de diez de los «Poemas ibéricos» de Miguel Torga, a cargo de Pilar Vázquez Cuesta (nº 43).

Una plataforma particularmente volcada en la importación de literatura extranjera fue la en tantos sentidos extraordinaria *Corcel. Pliegos de poesía*. En ella se publicaron textos de y sobre autores vinculados al romanticismo y al simbolismo europeos, fundamentalmente. También hubo traducciones sobre inéditos de autores de actualidad. Destaca, en esta línea común, el homenaje dedicado a Rainer María Rilke en el tercer número, con poemas traducidos por Carmen Bravo y un texto sobre el pragués de Azorín. Particularmente valioso fue, igualmente, el número-almanaque 10-11-12 de enero de 1946 con textos inéditos en España de T. S. Eliot, Heidegger, Faulkner y Whitman. Asimismo, en el décimo sexto número, de 1949, se publican interesantes textos de Herman Hesse y Louis Aragon. Nombres especialmente apreciados por *Corcel* fueron los de Hölderlin –sobre quien escribe Luis Lendínez en el octavo número–, William Wordsworth –con dos sonetos versionados por Leopoldo Panero en el número cuarto –, Arthur Rimbaud (nº 4), o el portugués Casais Monteiro, primer autor extranjero, junto a Mallarmé, traducido en la revista (nº 1). Por su parte, hermanada por la crítica con *Corcel*, la santanderina *Proel* también coincidió con esta en su especial vocación traductora, particularmente en su segunda época. En la primera, no en vano, encontramos ya una serie de ‘antologías’ –alguna bastante exótica– preparadas por Antonio Fernández Arce desde agosto de 1944 a marzo de 1945. Así una «Antología de poesía china» (nº 5-6, agosto-sept. de 1944), una «Antología de la poesía francesa contemporánea» (nº 7-8, octubre-noviembre de 1944), una «Antología de la poesía árabe» (nº 9, diciembre de 1944) y «Antología de la poesía hindú» (nº 11-12, febrero-marzo de 1945). Además de ellas, el propio Fernández Arce preparó una «Antología de Rainer María Rilke» (nº 10, enero de 1945) al tiempo que Ramón Villalobos ofreció una «Antología de Giuseppe Ungaretti» (nº 14, mayo de 1945). No obstante, como decimos, fue en su segunda época, desde 1946 a 1950, cuando *Proel. Cuaderno de poesía* apostó fuerte por la literatura extranjera. Por sus páginas desfilan nombres de indiscutible modernidad como Erskine Caldwell, Emily Dickinson y Robert Frost (2ª ép. nº 1, primavera de 1946); William Faulkner, Paul Valéry, Arthur Rimbaud y Pierre-Jean Jouve (2ª ép. nº 2, estío de 1946); Ernest Hemingway, Rupert Brooke y ‘Alain’ (2ª ép. nº 3, otoño de 1946); así como Martin Heidegger, André Gide y

Stéphane Mallarmé (2ª ép. nº 4, primavera-estío de 1947) o Jean-Paul Sartre (2ª ép. nº 5, primavera-estío de 1949). Además, no faltaron los trabajos de Leopoldo Rodríguez Alcalde sobre Paul Claudel (2ª ép., nº 3, otoño de 1946), de Alexandre Astruc sobre Jean-Paul Sartre (2ª ép, nº 4, primavera y estío de 1947) o de Mauricio Molho sobre Franz Kafka (2ª ép, nº 4, primavera-estío de 1947). El mencionado Leopoldo Rodríguez Alcalde traduciría a varios poetas extranjeros en otra revista santanderina, *La Isla de los Ratones*, destacando particularmente su selección de «Poetas franceses actuales», con versiones de Pierre Boujut, Lucien Poyet, Marcel Hennart, Fred Bourguignon y Roger Noel Mayer (nº 11, 1950).

Otra revista poética de la década como *Verbo. Cuadernos Literarios* declaró su voluntad de «hacer eco en sus páginas de la actividad internacional, intelectual y artística, tan vedada por las circunstancias actuales» (nº 6, octubre-noviembre de 1947, contracubierta). Por sus páginas desfilaron desde aquella sexta entrega, efectivamente, textos de Franz Kafka y Jules Supervielle (nº 6, octubre-noviembre de 1947); Giuseppe Ungaretti (nº 7, febrero de 1947); Paul Claudel y Pierre Emmanuel (nº 8, abril-mayo de 1948); Jean Wahl y Paul Éluard (nº 9, julio-agosto de 1948); Rainer Maria Rilke y Uys Krige (nº 13, noviembre-diciembre de 1948); Henri Michaux (nº 14, enero-febrero de 1949); Paul Claudel, Jules Supervielle, Carlos Drummond de Andrade y Hiort Levetzau —además de Pablo Neruda— (nº 16, mayo-junio de 1949); o Katherine Mansfield (nº 17, octubre-diciembre de 1949), entre otros. En *Verbo* se publicaron, igualmente, artículos sobre Saint-Exupéry (nº 6, octubre-noviembre de 1947), «La poesía turca actual» (nº 8, abril-mayo de 1948), Ruyard Kipling (nº 13, noviembre-diciembre de 1948); Simone de Beauvoir (nº 14, enero-febrero de 1949), Jean-Paul Sartre (nº 15 marzo-abril de 1949) y el teatro de Albert Camus (nº 17, octubre-diciembre de 1949), por ceñirnos a los años Cuarenta. Destacó, asimismo, la dedicatoria a André Gide del número de febrero de 1948.

También la cordobesa *Cántico*, por continuar con las revistas más estudiadas, demostró un especial interés por otras literaturas. Sus intenciones de conectar con determinada tradición internacional quedó patente desde su primer número, en el que acompañando a los poemas del grupo —Pablo García Baena, Mario López, Ricardo Molina y Juan Bernier— se publicaron textos traducidos de W. H. Auden, O. W. Milosz y Paul Claudel (nº 1, octubre de 1947). Aquella tendencia, no en vano, se mantuvo con las traducciones de André Gide y Florbela Espanca (nº 2, diciembre de 1947); Rupert Brooke y Louis Aragon (nº 3, febrero de 1948); Pierre Emmanuel y Charles Peguy (nº 4, abril de 1948); Francis Jammes —Jean de Noarrieu— y los brasileños Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade (nº 5, junio de 1948); Laurie Lee (nº 6, septiembre de 1948); H. W. Longfellow y Deszo Koztolányi (nº 7, noviembre de

1948); y T. S. Eliot (nº 8, diciembre de 1948-enero de 1949), por ceñirnos solo a la primera época de la revista.

No obstante, si hubo un proyecto particularmente implicado en la traducción y difusión de la poesía extranjera contemporánea ese fue el emprendido por la revista barcelonesa *Entregas de poesía*. Conocieron dichas *Entregas* doce números, uno por cada mes del año 1944. Alternaron en ellos los poetas españoles más heterogéneos –Dionisio Ridruejo (nº 1), González-Ruano (nº 2), Julio Garcés (nº 3), Juan Eduardo Cirlot (nº 4), Victoriano Crémer (nº 6-7), Vicente Aleixandre (nº 6-7), Rafael Laffón (nº 8), José García Nieto (nº 10), José Luis Hidalgo (nº 11) o Carmen Conde (nº 11)– con una muy estimable nómina de extranjeros. Componían esta última los franceses Denys-Paul Bouloc (nº 1) y Louis Aragon (nº 5); los alemanes Stefan George (nº 2) y Hans Carossa (nº 8); los británicos G. K. Chesterton (nº 3) y Stephen Spender (nº 10); el griego Kostis Palamás (nº 4); los brasileños Jorge de Lima, Tasso da Silveira, Adalgisa Nery, Alphonsus de Guimarães y Vinícius de Moraes (nº 5); el anglo-español Aurelio Valls (nº 6-7); el austriaco Josef Weinheber (nº 11); el italiano Mario Luzzi (nº 9); y, finalmente, el portugués Alberto de Serpa (nº 12). En todos los casos se ofreció el texto en su lengua original y –salvo en aquellos textos en francés, portugués e italiano, lenguas al parecer mejor conocidas por sus suscriptores– su traducción al castellano.⁴⁵² La vocación europea de *Entregas de poesía* se subrayó, además, en artículos como «Ojeada bibliográfica a la Joven Poesía Francesa» (nº 6-7) de Juan Ramón Masoliver o el contundente «Poesía española y poesía europea» (nº 1) en el que Antonio Vilanova protesta contra lo que entiende como un aislamiento de la entonces poesía española actual frente a los logros de internacionalización alcanzados por Rubén Darío ante Baudelaire o Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén frente a Valéry. Para Vilanova, sería el ‘garcilasismo’ impulsado por Ridruejo y seguido en esos días por tantos el responsable de este nuevo desfase.

Tras él [tras Dionisio Ridruejo] no queda ya más que una pléyade de garcilasistas que remansan los caminos de nuestra poesía en un delicado marasmo de inquietud y que basan su retorno a lo clásico en un recuerdo de Garcilaso y en la añoranza perenne de su voz. Una incomprensión profunda de los más logrados avances de nuestra lírica ha llevado a estos poetas a un culto denodado de la belleza formal y a una valoración excesiva de su virtuosismo lírico. Entre el gongorismo fino y sensual de unas silvas barrocas y el preciosismo andaluz de Adriano [del Valle], sólo queda (...) la cárcel lírica de un soneto. Y mientras nuestros jóvenes poetas, olvidando la gradación de intimidad que va de Lorca a Rubén, persistan en una amanerada imitación de

⁴⁵² La traducción de George corrió a cargo de Juan Ramón Masoliver, la de Chesterton por cuenta de Santiago Magariños, la de Palamás por Diego Navarro, la de Carossa por Mariano Miquel, la de Spender por Ester de Andreis y la de Weinheber por Jaime Bofill y Ferro.

nuestros clásicos, será preciso confesar que, en su triste y angustiada soledad, la poesía española ha perdido su horizonte (Antonio Vilanova, «Poesía española y poesía europea», en *Entregas de poesía*, n° 1, enero de 1944, s.p.).

Las palabras de Vilanova se situaban pues frente a todo ‘garcilasismo’, esta vez desde la reivindicación de una mirada más atenta a la actualidad poética europea y más allá de lo que entiende como una rumia mecánica de la tradición nacional. Esta interpretación ha tenido, como ya hemos apuntado, una larga influencia en la crítica y no resulta extraño leer asertos varios sobre la ‘autarquía cultural’ de la posguerra. Desde dicha ‘autarquía’ y el ya comentado ‘páramo cultural’ de José Luis Abellán se ha aproximado al asunto recientemente Andrés Sánchez Robayna, quien llega a afirmar que «la poesía española contemporánea [perdió] su entronque con las tradiciones poéticas europeas, diríamos que en el momento en que, política y culturalmente, España cerró sus fronteras» (2009: 173). Ya hemos comprobado que ni la emblemática *Garcilaso* ni otras tantas cabeceras se cerraron de facto a la actualidad poética extranjera. No se trata, además, de presencias meramente ornamentales: la presencia de Valéry en *Escorial*, *Garcilaso*, *Proel*, *Espadaña*, *Entregas de poesía* o los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* demuestra que la ‘poesía pura’ no fue en absoluto invalidada. La insistencia en poetas como Rilke –homenajeados, comentados y traducidos en *Escorial*, *Espadaña*, *Corcel*, *Proel* y *Garcilaso*– y en el romanticismo europeo –Hölderlin, Wordsworth, Keats, reivindicados en las mismas revistas– tuvieron un trasfondo metapoético evidente, con lecturas –como las de Vivanco– directamente emparentadas con el Luis Cernuda de *Cruz y Raya* de 1935. También hubo aproximaciones en clave de ‘actualidad’, como las «panorámicas» de *El Español*, *La Estafeta Literaria* o *Proel*, revista donde se ofreció a los lectores una «Antología de poesía china» (n° 5-6, agosto-septiembre de 1944), una «Antología de la poesía francesa contemporánea» (n° 7-8, octubre-noviembre de 1944), una «Antología de la poesía árabe» (n° 9, diciembre de 1944) y «Antología de la poesía hindú» (n° 11-12, febrero-marzo de 1945). Más importantes, sin embargo, fueron las ‘importaciones’ de poetas extranjeros estrictamente coetáneos, en las que los lazos personales y las estancias en el extranjero de los ‘importadores’ jugaron un papel fundamental. Por citar solo el caso francés, ahí tenemos la «Ojeada bibliográfica a la Joven Poesía Francesa» de Juan Ramón Masoliver para *Entregas de poesía* (n° 6-7, junio-julio de 1944); o el espléndido artículo de Josefina Romo Arregui «“Ismos” y seísmos de la poesía francesa contemporánea (1898-1943)» para los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (n° 9-10, 1943, pp. 309-322) en el que se da buena cuenta de autores como Jean Vagne, Jean Daniel Maublanc, Michel Manoll o René Lacôte, entre otros poetas galos. Por ello, conviene poner en cuestión afirmaciones tan rotundas como las de Sánchez Robayna, sobre todo en la comparativa propuesta, precisamente, con respecto a Portugal.

la poesía [española] se sumergió en un autismo inevitable y en un casi absoluto aislamiento respecto a las directrices continentales. (¿Inevitable? Sorprende el caso de Portugal, que a pesar de vivir en condiciones políticas y socioculturales tan duras como las de nuestro país —y a veces más duras aún—, alumbró antes de 1973 a poetas de estirpe claramente europea y que hoy consideramos con toda justicia, y consideran Francia, Italia o Alemania, entre los mejores líricos contemporáneos del continente) (Andrés Sánchez Robayna, «Poesía española y poesía europea», en *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, p. 172).

No podemos, a la luz de lo observado, más que disentir con los presupuestos de Sánchez Robayna. En la segunda parte de la presente tesis doctoral analizaremos con detenimiento las relaciones personales y literarias entre España y Portugal durante la primera mitad del siglo XX, poniendo el foco en las poco exploradas décadas de los Cuarenta y Cincuenta. Observaremos el ‘entronque’ común y la sincronía peninsular con las grandes coordenadas internacionales durante la segunda posguerra mundial. Observaremos, por ejemplo, que uno de esos grandes poetas contemporáneos a los que Sánchez Robayna con toda seguridad se refiere —Eugénio de Andrade— tuvo en España, en su actualidad literaria y en su legado cultural, uno de sus principales puntos de ‘entroncamiento’.

Con todo, si el legado clásico español —Garcilaso, san Juan, fray Luis, Bécquer—, el referente hispanoamericano —Darío, Neruda, Vallejo— y el tronque europeo —Valéry, Rilke, Hölderlin— fueron referencias transversales en toda nuestra poesía de posguerra, donde realmente se halló un punto de encuentro crucial, una hoja de ruta a seguir —con sus matices grupales y personales— fue en los ‘maestros inmediatos’. Lo hemos analizado ya en el capítulo sobre la ‘ruptura’ y la ‘continuidad’ con respecto a la llamada «Edad de plata» de nuestras letras. No insistiremos en ello. Baste recordar las lecturas realizadas sobre Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y —particularmente— Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso desde las páginas de *Escorial, La Estafeta Literaria, Corcel, Proel o Espadaña*. Que todas ellas, con sus matices y rivalidades recíprocas, quisieran ‘aproximarse’ a unos mismos referentes y que lo hicieran siempre en un mismo sentido —en el de la ‘rehumanización’ de la literatura y en el del equilibrio equidistante entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’— debería servir, *per se*, para definir un espacio metapoético común.

Si en lo relativo a los ‘referentes’ y ‘magisterios’ se pueden dibujar líneas transversales válidas para la década, algo semejante cabría decir en torno a los mensajes. Bajo el amplio sentido de lo que podríamos denominar como el ‘dominio existencial’ cupieron propuestas que transitaban desde el intimismo religioso al

compromiso social. No en vano, sobre este eje —de lo intrahistórico a lo histórico, de lo religioso a lo civil— transitará nuestra literatura en un sentido claramente reconocible: ‘desde’ lo intrahistórico-personal se marchará ‘hacia’ lo histórico-social, ‘desde’ el hombre ante Dios ‘hacia’ el hombre ante sus congéneres. Una dirección inequívoca que se consumará en la siguiente década.

En cualquier caso, el sentido «testimonial» de nuestra poesía de posguerra, se hiciera desde el ‘intimismo’ existencial o desde el ‘compromiso’ social, respondía a una misma actitud: la ‘vuelta al hombre’ en una comprensión de la poesía como medio de ‘comunicación’ con Dios y con los hombres. La poesía como ‘testimonio’, en suma. Esta imbricación entre poesía social y religiosa —pretendidamente opuesta desde ópticas posteriores— fue durante nuestra posguerra más que patente. Fue, además, un fenómeno transversal. Como afirmó José Hierro años después,

no es admisible que la condición de *social* esté sometida, en último grado, a la filiación política o al credo religioso del poeta. Por eso yo prefiero hablar de poesía «testimonial». El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación. Hasta quien expone sus íntimos sentimientos melancólicos está denunciando a los que le hicieron infortunado. Con límites no demasiado precisos, aunque sí suficientemente claros, yo encasillo a los poetas en *estetas* (el hombre a solas con la belleza), *testimoniales* (los que dan testimonio de su tiempo desde el «yo» o desde el «nosotros»), *políticos* (los que al testimonio añaden soluciones concretas desde el punto de vista de una doctrina política) y *religiosos* (el hombre frente a Dios). Cuatro grandes grupos que, como las razas, admiten infinidad de subgrupos y matizaciones. Y no olvidemos que un mismo poeta puede hacer, en etapas sucesivas de su vida o en horas distintas del mismo día, poesía que pertenezca a grupos distintos (José Hierro, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. «Santa María» de la Universidad Autónoma 1983).

Ya en la década de los Noventa, Andrew Debicki señaló lo pertinente de aquel marbete propuesto por Hierro, el de una «Poesía testimonial», para delimitar un periodo de nuestra poesía que el hispanista polaco sitúa entre los años de 1944 y 1960, y que define como una «poesía de índole personal y emotiva que abarca una amplia gama: desde obras religiosas en versos elegantes, hasta textos existenciales angustiados, escritos en lengua coloquial» (Debicki, 1997: 98). Más allá de hitos cronológicos, conviene añadir, de entrada, la estrecha relación entre esta actitud intrahistórica —primero— e histórica —después— con los acontecimientos de la Guerra Civil española y Segunda Guerra Mundial, así como con sus respectivas posguerras. En este sentido —lo comprobaremos en las páginas venideras con los autores portugueses—, el ‘entroncamiento’ con la literatura europea será también más evidente de lo que se acostumbra a señalar.

La ruta general, decíamos, fue la que transita de la introspección a la extrospección, de Dios al hombre, o como se formulará al comienzo de la nueva década, del «conocimiento» a la «comunicación». En este marco debemos entender la raíz religiosa de nuestra mejor poesía existencial, o la raíz existencial de nuestra mejor poesía religiosa, si se prefiere. Pensemos en el ‘primer’ Blas de Otero, o en el ‘mejor’ Dámaso Alonso —*Oscuro noticia, Hijos de la ira, Hombre y Dios*—. Una raíz que tenía en los traumáticos acontecimientos bélicos y posbélicos de los Treinta y Cuarenta su correlato más evidente y que, en el caso español, encontró en la poesía de Miguel de Unamuno su mayor referente. Recuérdense las aproximaciones ya analizadas en esta tesis sobre el autor vasco desde el entorno de *Escorial* —Luis Felipe Vivanco— como desde la órbita de *Espadaña* —González de Lama—. No en vano, que el gran exégeta del ‘espadañismo’ y azote de los ‘garcilasistas’, el padre Antonio González de Lama, fuera un sacerdote católico revela, ciertamente, más de lo que se acostumbra a subrayar. Esta religiosidad existencialista, su metafísica de matriz cristiana, es sin duda una de las sinergias más poderosas en la creación poética de aquella década. Así Guillén Acosta, por ejemplo, elige «la cuestión religiosa» como uno de los elementos más significativos de su «primera generación del posveintisiete», por encima de los grupúsculos habitualmente acotados.

La cuestión religiosa, por ejemplo, es acuciante en todos los poetas de esta generación. Se da una gran preocupación metafísica, fruto de esa conciencia de crisis que, en unos poetas tomará visos de verdadera angustia (Hidalgo, el primer Blas de Otero), en otros, de serenidad y aceptación del vivir (el primerísimo Miguel Hernández, López Anglada, Morales, José Antonio Muñoz Rojas), y en otros, de pasión vital y afirmación del existir (los poetas del grupo «Cántico», Montesinos en su popularismo intimista y personal). En cualquier caso, esa religiosidad pretende ser intensa y auténtica (Carmelo Guillén Acosta, *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos, p. 18).

Es la religiosidad, ciertamente, no solo la temática que mejor cohesiona la poesía de los años Cuarenta, sino una de las que mejor la distinguen e imbrican, al mismo tiempo, ante las décadas contiguas. Uno de los más jóvenes poetas en 1944, el extremeño José María Valverde, será uno de quienes escriba y reflexione —desde sus versos y desde su prosa— sobre la dimensión religiosa de la poesía en aquellos días. Lejos de ‘adanismos’ y redentorismos, Valverde reivindica desde fecha muy temprana la línea de continuidad de aquella dimensión existencial a lo largo de la ‘mejor’ poesía del siglo XX. Tal aserto contenía —*nota bene*— a las vanguardias, incluso por delante del Noventa y ocho unamuniano.

Contra lo que se piensa, mirando demasiado de cerca, la poesía, en lo que va de siglo, ha sido sólo un asombroso y serpenteante camino hacia Dios. (...)

Quiero hacer al pío lector todas las concesiones que quiera, si se asusta; convengo con él en que el surrealismo tiene una cochambre freudiana que trasciende a alcantarilla, y que los malabarismos poéticos eran fríos como bisturíes antiseptizados, pero al final le bastará mirar para reconocer la trayectoria, la sabia melodía hacia Dios que ha dibujado la poesía.

Cronológicamente hay tres fases fundamentales. La primera, correspondiente a la generación del 98, hereda todavía el escepticismo del siglo XIX, y aunque comienza francamente la lucha sagrada, no nos sirve mucho para esta tesis. (...) Rubén Darío, por ejemplo, en altos sobre sí mismo, escribe “La cartuja” y tantas otras de aliento religioso, pero siempre sigue y pasa, llevado por su inquietud. Y Antonio Machado, el supremo, en alguna ocasión rompe angustiado el humo de sus sueños, y deja surgir la verdad que ocultamente le mueve más de lo que parece. (...)

Juan Ramón Jiménez no nos sirve. Si entra lo divino alguna vez en su perfectísimo y cerrado mundo, es como tema artístico solamente. “Dios está azul”.

Unamuno nos sirve menos de lo que se pudiera creer, aun con serlo todo el afán de Dios en él. Porque yo estoy hablando de “lo religioso en la poesía” y no en el hombre. (...)

Vistos estos ejemplos, pasemos al segundo estudio. Es el de los “ismos”, esa época encabezada por la generación de los “siete”. A primera vista, y sin la altura del tiempo, no puede ser más herético el paisaje. Dejando como caso distinto a Gerardo Diego, que siempre trató motivos religiosos, aunque no fuera lo divino el eje de su poesía, que es de raíz puramente artística, nos vemos obligados a prescindir casi por completo de todos, menos de tres; mejor dicho, de uno y dos.

El uno es Federico García Lorca. (...) Lorca ha escrito uno de los más notables poemas eucarísticos de nuestro idioma, con grandes inclusiones surrealistas, publicado parcialmente en la “Revista de Occidente”. (...)

En cuanto a los otros dos, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, son la viva demostración de que Dios escribe derecho con líneas torcidas (Estamos a caballo en la segunda y en la tercera fase, lector). ¿Quién había de decir que de todo aquel pandemonium de “ismos”, “Gallos”, “Ultras”, “Favorables París Poema” y demás “papeles de aleluyas”, surgiese en tan poco tiempo la luz y el camino inequívoco? Y así está resultando (José María Valverde, «Lo religioso en la poesía actual», en *La Estafeta Literaria*, nº 13, 25 de septiembre de 1944, p. 5).

El hecho de que Valverde señale y reivindique la dimensión religiosa de buena parte de la poesía de vanguardia, que «uno de los más notables poemas eucarísticos de nuestro idioma» contenga «grandes inclusiones surrealistas» y se deba a Federico García Lorca, que todo ello se anteponga incluso al referente unamuniano, no es en absoluto anecdótico. La aparente displicencia de Valverde

ante la «cochambre freudiana» era, en realidad, más irónica que sincera. Por ello, apela a ‘antiguos’ vanguardistas como Alonso y sobre todo Aleixandre en calidad de faros o guías de «lo religioso en la poesía» merced a la recientísima publicación, aquel 1944, de libros como *Oscura noticia*, *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*.

En su reciente gran libro “Sombra del Paraíso” (...) Aleixandre desarrolla la nostalgia de su paraíso, es decir, de su infancia y juventud, con la dulce melancolía de lo bello que pasó. Pero al final, como consecuencia inmediata y casi inevitable, aparecen unos poemas de ansia divina (...). En la serena cumbre de los años, cuando la vida se resume en un libro, el poeta se vuelve a sí mismo y en sí mismo a Dios.

El otro caso es más súbito, más explosivo, más claro. Dámaso Alonso escribía de vez en cuando versos; versos excelentes, pequeños, perfectos. Pero tras el prelude de “Oscura noticia”, en que Dios le enviaba su “lóbrego aviso” como un escalofrío de presentimiento, de pronto, en un otoño —“a los 45 años”—, escribe “Hijos de la ira”, ese formidable y caliente libro (José María Valverde, «Lo religioso en la poesía actual», en *La Estafeta Literaria*, n° 13, 25 de septiembre de 1944, p. 5).

Con tales magisterios, el autor de *Hombre de Dios* fija por último su mirada en «los que están cercanos a doblar el cabo de los cuarenta» como grupo destacado de la ‘última’ generación poética.

El panorama no puede ser más claro; si hay algo en que coincidan todos es en la inquietud religiosa, más o menos entrañable o artística, según la tendencia peculiar de cada uno.

Leopoldo Panero tiene dos claras coordenadas en su poesía: Dios y el recuerdo. (...) Luis Felipe Vivanco es quizá el caso más típico y puro de poeta religioso. (...) Luis Rosales, como representante de la dimensión artística y barroca, nos ha dado el delicioso “Retablo de Navidad” como culminación de su faceta religiosa.

Y todos en general, y los más jóvenes asimismo, sin arriesgarme a separar ningún nombre para no omitir otros, muestran bien claro la misma inquietud, la misma chispa divina en sus versos (José María Valverde, «Lo religioso en la poesía actual», en *La Estafeta Literaria*, n° 13, 25 de septiembre de 1944, p. 5).

Para Valverde, por lo tanto, la lección vanguardista no es incompatible, sino todo lo contrario, con el aliento religioso. También el ‘entroncamiento’ europeo.

Ya no se puede seguir creyendo que sólo se puede hacer poesía religiosa en un estilo inocuo hasta en lo estético, de sermonario malo, repitiendo rimadamente tópicos de devocionario blandengue, traducido del francés. Las

audacias e innovaciones literarias no son pecado, como querían los eternos reaccionarios, que conciben la religión como un conjunto de preceptos sobre lo que no se debe hacer.

Se puede comparar cualquier trozo de poesía moderna, cualquier fragmento de un Rilke o un Péguy, con la poesía bíblica y al punto notamos que no sólo la poesía moderna responde al ansia humana de Dios tanto como en cualquiera de las mejores épocas, sino que además los versos actuales se hallan por la forma más cerca que nunca de los versículos del Antiguo Testamento.

Por último, aunque es cierto que sólo he hablado de España (...) creo necesario advertir al lector que fuera de nuestra Patria se registra idéntica pulsación del tiempo. Apenas se comienza a asomar la vista a la poesía extranjera se halla la misma inquietud que entre nosotros: la inquietud de Dios (José María Valverde, «Lo religioso en la poesía actual», en *La Estafeta Literaria*, n° 13, 25 de septiembre de 1944, p. 5).

La línea evolutiva de la lírica nacional durante la década de los Cuarenta del siglo XX se suele describir en la inmensa mayoría de las monografías sobre el tema partiendo del tránsito experimentado desde unos años iniciales marcados por el intimismo de lo intrahistórico al cada vez más recurrente lema de «poesía en la historia» como paradigma de mensaje social, solo ‘consumado’ una vez entrada la década de los Cincuenta. Se insiste, asimismo, en la necesidad de señalar un hito, un punto de inflexión que sirva de demarcación inequívoca entre estos dos presuntos ‘momentos generacionales’. Se suele elegir el año de 1944 como fecha para hacer de bisagra: la fundación de la revista leonesa *Española* –tan transcendental siempre para la crítica– o la publicación de *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* son las causas más veces colegidas para esta elección. Sirve 1944, por poner un ejemplo emblemático, como cesura entre los dos primeros tomos de la *Poesía Española de 1935 a 1975* de Víctor García de la Concha. Una buena manera de articular esta presunta dualidad se resume en los dos «momentos generacionales» recogidos por Carmelo Guillén Acosta y que define con las notas de «idealismo», para la primera mitad de la década, y «realismo», para la segunda (Guillén Acosta, 2000: 14-25). Al margen de hitos y fronteras cronológicas, la línea evolutiva entre intrahistoria e historia, entre lo íntimo y lo social, no es más que el reflejo de una convivencia temática en absoluto excluyente y en la que el establecimiento de demarcaciones tajantes es siempre aventurado.

En este eje que medió entre lo intrahistórico-personal y lo histórico-social de nuestra poesía de posguerra, fue común la ‘interferencia’ de lo moral. Tomar uno u otro camino ha sido con frecuencia motivo suficiente para ‘alinear’ propuestas

estrictamente poéticas en dimensiones eminentemente políticas. Pensemos, por ejemplo, en la evolución ya comentada de la dicotomía damasiana entre ‘arraigo’ y ‘desarraigo’. Por ello, a la hora de establecer una lectura ‘política’ de la deriva intrahistórica dada en la poesía española de los Cuarenta, se han aducido motivaciones diversas pero, ante todo, se ha destacado este enfoque intimista e introspectivo como un intento de refugio personal en lo único que era digno de cantarse o contarse tras la desolación de la guerra. La intimidad del refugio familiar, la inmediatez del paisaje circundante serían, desde esta lectura, el único consuelo legítimo tras la barbarie bélica. Se incurre, según este razonamiento, en una suerte de exilio temático moral, más allá de la mera evasión hedonista. De esta opinión fue Ildefonso-Manuel Gil en su lectura «Sobre la generación de 1936» para el congreso de Syracuse de 1968, expresando tal vez mejor que nadie el sentimiento de su generación al hilo de estas acusaciones.

Quando, por ejemplo, nuestra poesía ahondó en memorias de la infancia, en la exaltación de la vida familiar, apuntábamos a los únicos valores que habían quedado en pie. En vez de aplicar la duda metódica, aplicábamos la fe metódica: creer y hacer creer en unos valores básicos sobre los que podría hacerse más tarde, paso a paso, la reconstrucción de un español no aniquilado por la vergüenza, ni descerebrado por la propaganda oficial (Ildefonso-Manuel Gil, «Sobre la generación de 1936», en *Symposium*, n.º XXII-2, 1968, p. 110).

Por su parte, José Luis López Aranguren comentará en sus memorias un año más tarde que

al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española de la época, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño a los hijos, la fraternidad con los amigos, la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse; y que nos retrajésemos también a una vida religiosa-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro de Dios (José Luis López Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969, p. 65).

Con cierto sentimiento de culpabilidad, quizás, pero desde la más absoluta congruencia poética, Luis Felipe Vivanco comentará en el prólogo a la edición definitiva de su antología *Los Caminos* (Madrid, Cultura Hispánica, 1974), haciendo balance de su trayectoria, que «este libro es el resultado de las circunstancias históricas que me ha tocado vivir, y frente a las cuales —y tras un torpe intento fallido de adaptación (¡mea culpa!)— sólo he sabido refugiarme negativamente en una

actitud vital intimista y en una palabra lírica imposible de acercamiento a la realidad de este mundo, o como prefiero llamarla, realidad de fuera» (p. 7). El intimismo es así presentado como una suerte de ‘exilio interior’ –también los miembros del ‘grupo *Escorial*’ que no marcharon al exilio ‘exterior’ como Aranguren y Tovar quisieron acogerse a este marbete– en aquellos poetas que «tras un torpe intento fallido de adaptación» con el régimen franquista fueron distanciándose de manera más o menos explícita. Una lectura que para algunos puede ser afeada por tardía y oportunista en estos hombres del primer falangismo reconvertidos en tibios opositores del tardofranquismo y que tuvieron en Dionisio Ridruejo su paradigma.⁴⁵³

En cualquier caso, establecer motivaciones políticas para el dejo intimista de nuestra poesía de los años Cuarenta puede resultar más o menos acertado, siempre parcial e insuficiente, y aun así nunca superfluo. En este sentido, Francisco Pérez Gutiérrez se pregunta al hilo de la deriva intimista del Treintayséis que antologa en 1976: «¿Evasión o compromiso? No es forzoso que la evasión sea personalista y el compromiso socialista. Bien pudiera ser al revés. El compromiso no depende de la filosofía que se sustenta, sino de la veracidad, de la autenticidad y la radicalidad con que la persona actúa» (Pérez Gutiérrez, 1976: 17). Sin embargo, también el intimismo fue transversal entre los distintos grupos y posicionamientos del ‘interior’ y del exilio. La intimidad y la introspección serenas dieron materia al *Jardín cerrado* (México, Cuadernos americanos, 1946) de Emilio Prados o a *El existir medita su corriente* (Madrid, Librería Clan, 1949) de Juan Gil-Albert como se la dio a *Escrito a cada instante* (Madrid, Cultura Hispánica, 1949) de Leopoldo Panero y *Continuación de la vida* (Madrid, Rialp, 1949) de Luis Felipe Vivanco. Introspectivo y existencial fue el surrealismo de *Sumido 25* (Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1948), el misticismo sensorial de los poetas de *Cántico*,⁴⁵⁴ y el «testimonio» poético del llorado José Luis Hidalgo en *Raíz* (Valencia, Cosmos, 1944). Introspectivo fue, al cabo, el enfoque

⁴⁵³ Buena muestra de esta ‘reconversión retroactiva’, por así llamarla, se aprecia en el propio Ridruejo cuando comenta en un artículo de 1972 para la revista *Triunfo* que «hay que consignar también que la entrega de los poetas del sector nacionalista al entusiasmo ideológico o a la militancia es de menor volumen y profundidad que el registrado en el sector opuesto», caracterizando a los poetas del bando vencedor por «la mayor reserva o desgana» ante las consignas dadas (*Triunfo*, n° 507, 17/04/1972). Dicho artículo fue recogido poco después en Dionisio Ridruejo, *Entre literatura y política* (Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973), pp. 25-26.

⁴⁵⁴ En opinión de Carmelo Guillén Acosta, sin embargo, el intimismo de los poetas de *Cántico* pierde hondura frente a la de sus coetáneos: «su intimismo [está] expresado de otra manera, si se quiere más mediterránea, más vital, pero, a la vez, más superficial; sin la hondura teológica (de un Panero, por ejemplo), o angustiosa (Otero) de los inicios, sino como un sentimiento o un impulso pasional o afectivo (pragmático), fruto de una vida interior sincera. Así entendido, los poetas de “Cántico” no pretenden salvar ninguna sociedad derrumbada sino cantarla en sus ruinas» (Guillén Acosta, 2000: 22-23).

dato a *Sombra del paraíso* (Madrid, Adán, 1944) de Alexandre o a *Hijos de la ira* (Madrid, Revista de Occidente, 1944) de Alonso.

En paralelo, en convivencia y en muchas ocasiones en simbiosis con lo intrahistórico estuvo igualmente muy presente a lo largo de toda la década la dimensión histórica del hombre. El proyecto editorial de *Espadaña*, desde 1944, supo exponer explícitamente lo que venía siendo expuesto desde distintos matices en otras plataformas. Ciertamente, la apuesta por una poesía incardinada en la realidad social, en el devenir histórico colectivo, fue una demanda recurrente ‘ante’ la reclusión intimista por la que tantos poemas de la posguerra transitaron. Una demanda que no solo procedía, a la sazón, a ‘izquierda’ y ‘derecha’ de la llamada ‘Juventud Creadora’. Recordemos, por ejemplo, la demanda de un «tempismo» expuesta por Jesús Revuelta apenas un mes antes de la salida de *Garcilaso*. Aquella poesía al servicio de la ‘Nueva España’ también era o, mejor dicho, pretendía ser «poesía en la Historia».

Sin pretender dogmatizar, juzgo lo político, lo heroico y lo religioso como el paradigma de nuestro tiempo. El arte actual se ha de nutrir en este triple fuente si no quiere llegar a ser un detritus de la evolución del romanticismo, una extremidad ortopédica neoclasicista o un sucedáneo del siglo XVII español; pastiche histórico de forma o fondo que tanto nos amenaza.

Los escritores que no han cumplido los cuarenta no pueden desconocer que hemos hecho una guerra de tres años, que una Revolución se está imponiendo y que el mundo de sus obras ha de dársenos condicionado y circunstancialmente acotado por estos factores decisivos para su contemporaneidad. Y aunque no preconizo el servicio del arte a una política, la subordinación de la belleza a un Estado —teoría, por otra parte, comunista— sí considero que no podemos tolerar ninguna obra antirrevolucionaria. Nuestro Movimiento implica una ética, “una manera de ser”, y ante ella no puede prevalecer ninguna estética con una moral divergente, cuando tantas posibilidades artísticas encierran nuestros conceptos del servicio, de la camaradería, del hombre, de la Patria, de la muerte. (...)

Así, pues, como fidelidad a un tiempo decisivo y diferenciado, a unas vivencias sugerentes de posibilidades artísticas y a una misión nacional alineada exactamente entre el pasado y el futuro, pretendo destacar esta necesidad de lo político en nuestra literatura (Jesús Revuelta, «Necesidad de un tempismo literario. Lo político, lo heroico y lo religioso», en *El Español*, nº 24, 10 de abril de 1943, p. 3)

No obstante, aquellas declaraciones intencionales de la ‘Juventud Creadora’ quedarían pronto diluidas en una praxis mucho más ‘atemporal’ en las páginas de *Garcilaso*. Tal vez por ello, el grupo leonés de *Espadaña* dibujará tan solo un año más

tarde a aquellos ‘garcilasistas’ como paradigma de una ‘poesía pura’ entendida aquí como poesía ‘literaturizada’ —esto es, desconectada de la realidad histórica— frente a la poesía ‘vital’ y ‘auténtica’ propugnada por ellos como ‘poesía impura’. La principal distinción entre ambas posturas sería, según Crémer, el ensimismamiento intimista de los primeros frente al compromiso ante el prójimo de los segundos.

Hay un hecho innegable, contra el cual es inútil oponer argumentos de mayor cuantía: surgen revistas poéticas sobre el haz español con prodigiosa abundancia; se multiplican los poetas con envidiable prolijidad; se escriben poemas con alucinadora perseverancia... Y a pesar de todo ¡la poesía no interesa! O por mejor decir, el hombre de nuestra hora se siente desligado del afán poético actual (...) porque el hombre no alcanza a sentir, por su mediación, aquella vibración que convierte el poema en una oscura voz, cuyo tono el hombre reconoce y le conmueve. (...)

Y éste es el problema:

Vivir; ser el Fulano que trabaja, que sufre, que lucha, que se “envilece” un poco cada día; que ha visto parir a una vaca y ha sostenido la cabeza, pesadísima ya, del amigo muerto; que es capaz de comprender y conmoverse ante la tremenda servidumbre del hombre a su destino; que sabe cómo el hambre araña las entrañas y cómo angustia la crucifixión tras unas rejas de hierro; ser el Fulano que grita, que llora, que se derrama como un mar... ¡y a quien acontece ser poeta a ratos!...

O ser poeta, sin más ni menos; acorchado en sí mismo, ajeno al mundo y a los hombres, atento sólo a su delicado temblor de tallo virginal; descubridor de sutilidades, creador de mundos en que la impura planta del hombre no dejó huella; cerrado al grito; convulso sólo ante la domesticada caricia de la inspiración; puro como un arcángel, aislado como un ídolo... ¡ser poeta como tal, sin más ni menos!

No ignoramos que ésta es cuestión ya debatida y fallada en favor de los segundos. Pero en nuestra hora, en que tantas cosas han de someterse a revisión forzosa, es justo que, voluntariamente, revisemos nosotros estas dos posiciones que responden, no solamente al tono de voz de cada poeta, ni siquiera a su hombridad, sino a la posición que, como hombre, sustenta, a través de su obra, ante el mundo que le rodea (Victoriano Crémer, «Tabla Rasa», en *España. Revista de poesía y crítica*, nº 18, 1945, p. 429).

Para Crémer, en suma, la ruta para la ‘vuelta al hombre’ no podía ser insimismarse en cada individuo si se hacía alzado en su condición de ‘poeta’, sino mirar en torno, al prójimo, para que fuera dicho prójimo quien se encontrase en el poema. Al cabo, ambos ejes, el de la introspección y el de la extrospección, pugnarán y colaborarán a lo largo de toda la posguerra y el Mediosiglo. No en vano,

‘espadañistas’ y ‘escorialistas’ convergirán al final de la década, como sabemos, en el fallido intento de una «Poesía total». Por entonces, uno de los artífices de la confluencia, José Luis López Aranguren, anotaba en *Ínsula* su convicción de que lo intrahistórico y lo personal era el mejor camino para alcanzar al ‘hombre entero’.

La existencia concreta, vívida, poética, de cada uno de nosotros, sólo hay una manera de contarla: contándose el poeta a sí mismo, contando el tiempo concreto, lleno, vívido, que, desde la primera, oscura noticia del primer acontecimiento infantil, hasta el penúltimo toque a la pausada elaboración de una «buena muerte», constituye el hombre. Y por eso, Leopoldo Panero nos dice la poesía de su ser original, tomado desde su raíz geográfica y gentilicia: la tierra y la familia que le han hecho. Y Luis Felipe Vivanco escribe un libro, titulado *Los Caminos*, en el que relata su vida conyugal, el advenimiento o esperanza hasta el advenimiento del hijo, y también los otros caminos, los que antes de encontrarse iban andando el poeta y la esposa que aún no lo era; y otro libro, *Continuación de la vida*, verdaderamente importante, del que habré de ocuparme largamente. Y, por eso, Luis Rosales escribe un libro, en prosa éste, que es en realidad un diario poético y un poema largo como la vida, *La casa encendida*, en la línea precisa de lo que se quiere decir aquí. Y además ahí está José María Valverde, de quien tal vez un día haya de hablarse más que de nadie. Es la “poesía concreta de nuestra vida”, que pide Banfi, el filósofo milanés, la poesía que aspira a contener dentro de sí al hombre-poeta que la crea y a revelar el contenido total de nuestra existencia (José Luis López Aranguren, «Poesía y existencia», en *Ínsula. Revista bibliográfica de Ciencias y Letras*, nº 42, junio de 1949, pp. 1-2).

Sin embargo, el cambio de década traería, como sabemos, nuevos rumbos, nuevos matices éticos y estéticos, para el grupo de Rosales, Vivanco, Panero y Valverde. El propio Aranguren daba por terminado justo un año después el ciclo existencial-intimista de sus amigos tras el cénit alcanzado con *Escrito a cada instante*, *Continuación de la vida*, *La casa encendida* y *La espera* en 1949. En 1950, Aranguren preconizaba, a la postre, una nueva senda más allá de lo cotidiano para ‘acercarse al hombre’.

Empresa temeraria, verdaderamente “poética”, la de vaticinar la poesía que se acerca. Pero si, prudentemente, nos atenemos a la dirección ya visible de los tiempos, no será tal vez demasiado arriesgado adelantar estas tres o cuatro cosas. Que la poesía inminente será, de una manera u otra, religiosa (aun a través de la irreligiosidad). Que habrá de ser ir más allá de nuestra vida, quiero decir, que el ciclo de la “poesía-existencia”, y no digamos el de la poesía como “experiencia de la vida privada” toca a su fin (José Luis López

Aranguren, «Nuestro tiempo y la poesía», en *Ínsula. Revista bibliográfica de Ciencias y Letras*, nº 54, junio de 1950, p. 3).

Para entonces, el viejo debate entre poesía ‘pura’ e ‘impura’ heredado desde los años Treinta se reinventará bajo los lemas de la «poesía como comunicación» y la «poesía como conocimiento». Tales eran los dos caminos que, saliendo el poeta ‘de sí mismo’, podría tomar –y concertar–. El primero llegó de la mano nada menos que de Vicente Aleixandre, quien publica una serie de aforismos al respecto –«El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana», «No hay más que un poema verdadero: el de la inmanente comunicación», «La comunicación que la poesía *in actu* establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las “torres de marfil”. Por no decir su inmoralidad», «La Poesía no es cuestión de *fealdad* o *hermosura*, sino de *mudez* o *comunicación*»– en *Ínsula* («Poesía, moral, público», nº 59, noviembre de 1950, pp. 1-2) y *Espadaña* («Poesía: comunicación», nº 48, diciembre de 1950, pp. 1017-1018). Sobre aquel sintagma aleixandrino que llamaba a los poetas a encontrarse con el hombre en sociedad, como decimos, se ‘reinventará’ el viejo debate metapoético de siempre. Entre quienes apuesten por la «comunicación», Carlos Bousoño y su *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos, 1952). Entre quienes repliquen con una apuesta por la poesía como «conocimiento», nombres que comenzaron a asomar en las últimas entregas de *Espadaña* y que marcarán el paso de una nueva promoción que se sumará al debate literario nacional pasado ya el Mediosiglo. Así un Carlos Barral con ganas de ‘abolir’ –como siempre más en la teoría que en la práctica– las coordenadas temáticas y morales de un tiempo ‘acotado’, el de los Cuarenta –el de la posguerra como tal–, que el joven poeta catalán pretendía también ‘amortizado’. Merece la pena citar por extenso las palabras de Barral ya que, pese a ser el suyo un texto que tuvo mucho de ‘manifiesto’, con todo lo que ello implica, resume muy bien las sinergias temáticas y tonales comunes a toda la década precedente.

Mejores o peores, los poetas de la generación hoy dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta), han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico que baña la mayor parte de su obra y un sector importante de lo que debiera ser vanguardia más joven. La ambición social –preocupación por el destinatario poético–, con el consiguiente confinamiento de la poesía oscura, el abandono de toda preocupación estructural –substitución de la unidad crítica poema por la unidad crítica libro–, la poesía anecdótica y el coloquialismo, son a mi parecer, los datos más relevantes de esta situación. La poesía religiosa, puramente confesional o con tardías resonancias rilkianas, la de presunto tema social, o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo

momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa. (...)

La teoría de poesía como comunicación, constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior. (...)

Se pretende que la poesía sea una comunicación de estados afectivos, íntimos, religiosos o de convivencia social que, por darse en poetas con mensaje, adquieren proporciones trascendentales. De este modo tiende la poesía tristemente a convertirse en temática, afectiva y directa, se cierra el horizonte al desarrollo y a la vigencia de poéticas más complicadas. (...)

Pero tal vez es éste un período que termina en la nueva generación literaria española (Carlos Barral, «Poesía no es comunicación», en *Laye*, n° 23, abril-junio de 1953, pp.23-26).

En este punto de nuestro recorrido, resulta inevitable acordarse de las pertinaces dicotomías entre «pureza» e «impureza», o entre «poesía» y «literatura», de los años Treinta. Dicotomías que recorrieron de parte a parte nuestra posguerra y que conectaron con el Mediosiglo y su diatriba entre «conocimiento» y «comunicación». Las eternas «azotea» y «bodega» dieguinas. Nuevos marbetes para viejas discusiones. La década de los Cincuenta supo así reinventarse para, trabajando desde la ruptura y la continuidad, desde la tradición y la vanguardia, seguir un devenir irremediamente condicionado por todo lo escrito durante los sombríos pero tenaces años Cuarenta; como estos, a su vez, lo habían estado por los discursos, propuestas y discusiones de los ilusionantes y malogrados años Treinta.

II.4.4. Las coordenadas estéticas. La rehumanización de lo clásico romántico

Pese a que, como acabamos de proponer, se pueden dibujar una serie de puntos de encuentro y sinergias comunes que agrupen, en el ámbito temático y referencial, todo nuestro panorama poético de posguerra –mismos maestros, mismos mensajes– su mera presencia no bastaría para dar plena cohesión al

cronotopo estudiado y podría hacerse inevitable la regresión de nuestro estudio al patrón fragmentario y dicotómico anteriormente analizados. Dicho de otro modo, tales puntos de encuentro podrían reducirse a meras y lógicas ‘coincidencias’. Sin embargo, si defendemos la posibilidad y necesidad de construir un relato único —y no por ello menos complejo— para aquella realidad histórica es porque los puntos de cohesión no son solo referenciales sino, sobre todo, estéticos y metapoéticos. Unas mismas coordenadas marcaron el rumbo de nuestra poesía de posguerra, más allá de encuadramientos grupales o geográficos. También, de manera patente, más allá de exilios e ‘interiores’. Un solo lema, una misma consigna, agrupará a todos ellos. Una tendencia que, por cierto, en absoluto fue una excepción ‘española’ —como en ocasiones se afirma— y cuya gestación, como ya se ha señalado a menudo, se remonta a los primeros compases de los años Treinta. Es la rehumanización el faro que orienta, durante la década de los Cuarenta, a naves y tripulaciones muy distintas.

Esta conciencia de ‘rehumanización’ se presenta al cabo como el gran elemento de distinción frente al periodo anterior y, en consecuencia, en el gran elemento de cohesión para el ámbito literario de los años Cuarenta. Así lo entiende también Sultana Wahnón, para quien como ya indicó en su pionera tesis doctoral:

la estética española de posguerra se define en gran parte por oposición a la estética deshumanizada que describió Ortega en su ensayo [*La deshumanización del arte*], y ello independientemente de que, como ha recordado recientemente Guillermo Carnero siguiendo a Juan Cano Ballesta, la rehumanización tuviera su origen en los ideales de impureza de la generación del 27 ya en la preguerra. Porque lo cierto es que lo que en el período anterior a la guerra civil podía ser una tendencia más entre otras, se convierte a partir del año 1939 y hasta algunas décadas después en común denominador de todo lo que se produce a nivel literario en España. Desde luego, en lo que respecta a la década de los 40, no hay el menor signo de desacuerdo entre artistas, críticos y teóricos, al menos entre los que escriben, en cuanto a la exigencia de rehumanizar el arte. Toda la estética española de la inmediata posguerra se autoconcibe como estética rehumanizadora (Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, p. 58).

Ciertamente, la Guerra Civil española —en clave nacional— y la Segunda Guerra Mundial —en una dimensión internacional— confirman e impulsan un rumbo que las artes, y en nuestro caso la creación lírica, tantearon con especial visibilidad desde 1930. Tomemos, en nuestro caso, un solo ejemplo, ya frecuentado por la crítica (García de la Concha, 1987; Ruiz Soriano, 1997; Wahnón, 1998). Nos referimos al artículo publicado por Carlos y Pedro Cabra en *Eco. Revista de España* (nº 9, octubre de 1934) bajo el explícito título de «La rehumanización del arte». Las premisas de los hermanos cacereños no podrían ser más claras:

he aquí que, de pronto, el mundo se inunda y traspasa de problemas graves planteados por las masas con urgente dramatismo, y ¡claro!, la humanidad se pone seria y los inteligentes del estadio se retiran. Y es de ver aquellos *equipiers*, gustadores de una estética de criptografía y sonambulismo, cómo se cambian el lúdico *jersey* por la blusa proletaria, cómo recogen todos sus cachivaches líricos y cómo, arremangándose las ideas y los gustos, corren apresurados a engancharse en las nuevas falanges literarias estremecidas por el himno de *La Internacional*. Según ellos, iban “a hacer arte de masas”. Seguramente de masas ácidas, sin levadura estética, porque sólo dieron a luz romances ciegos y novelas rencorosas e inartísticas.

Mas la generación de 1930 es deudora de gratitud para con ellos. Les debe la remoción y arrumbamiento de todo lo chocho, valetudinario y dismenorreico; les debe un nuevo ambiente mental aséptico y aseado, y les debe, sobre todo, un gran instrumento de belleza: la metáfora y la imagen nueva. (...)

Pero por eso, porque estamos iniciando acaso un Renacimiento, reconocemos los de 1930 (y ello no se conoce en la edad, sino en el *pathos* característico de este momento) *re-humanizándonos* con un nuevo sentido humanista de la vida (Carlos Caba y Pedro Cabra, «La rehumanización del arte», en *Eco. Revista de España*, n.º 9, octubre de 1934).

En 1934 la pugna de ‘actitudes’ frente a la tendencia dominante —la llamada «Nueva literatura»— de los años Veinte es manifiesta, como atestiguan los hermanos Caba. En liza, desvinculado —por cierto— de lo ‘generacional’, la dicotomía de la ‘pureza’ frente a la ‘revolución’ lúcidamente expuesta por Cano Ballesta (1972). El espíritu de continuidad, alejado de toda iconoclastia, sin embargo, también lo es: la ‘rehumanización’ no se presenta, a juicio de los Caba, como una reacción frente a la ‘deshumanización’ sino que esta ‘vuelta al hombre’ se quiere construir asumiendo las «deudas de gratitud» para con las vanguardias y sus ‘conversos’. La propuesta de los escritores de Arroyo de la Luz es, en suma, una propuesta de síntesis entre los extremos de lo ‘puro’ y lo prosaico, entre las ‘masas’ y las ‘minorías’. Una síntesis que, como ya hemos ido comprobando y seguiremos haciéndolo, menudeó a lo largo de los Cuarenta en revistas como *Garcilaso*, *Espadaña*, *Escorial* y tantas otras; de la mano de Luis Felipe Vivanco, Jesús Revuelta, Antonio González de Lama y muchos más.

Ni arte de “masas” ni arte de “minorías”; porque destinar el arte “para” una clase, ancha o angosta, egregia o multitudinaria, es castrarlo, con una tara de limitación original, de sus mejores impulsos.

Además, el arte “puro”, como todo lo puro, es antivital. El oxígeno solo, respirado, actúa como un tóxico; y aun la misma virtud pura es una extraña forma de vicio, que a todos nos da la sensación de inhumano.

Por su parte, el llamado arte proletario o social o de masas, no es *el Arte*, ni mucho menos, sino un arte político, un arte subalterno, una artesanía, como son el arte agrícola o el arte pedagógico; no *el Arte*, sino una técnica, un artificio. Hay, pues, un arte político, esto es, un arte de hacer política. (...)

Ni Arte puro ni arte social, porque todo arte es esencial social y puro o no es Arte. Lo que empieza a incorporarse a nuestro tiempo es un arte que si hemos llamado “rehumanizado” no es porque en todo arte no haya raíces y proyecciones humanas (no faltaba más), sino porque había que oponer ese concepto, siquiera por razones dialécticas, al de “deshumanización” aplicado por Ortega. El nuevo Arte ha de ser *natural*, pero no *naturista* (Carlos Caba y Pedro Cabra, «La rehumanización del arte», en *Eco. Revista de España*, nº 9, octubre de 1934).

Una ‘difícil’ síntesis, más allá, que no estuvo ausente ni siquiera en aquellos poetas que en pleno auge vanguardista de los años Veinte apostaron de manera decidida por los ‘ismos’. No pudo ser más claro Gerardo Diego —la acusación de la ‘deshumanización’ orteguiana al fondo— en la revista creacionista de Larrea y Vallejo *Favorables Paris Poema*, en julio de 1926.

Ante todo el hombre y después el poeta. Calidad íntima y última. Después todas las estéticas. La máxima libertad inicial. Solo en el pleno albedrío puede florecer la poesía. Lo espontáneo puro —creación, ocurrencia o simple observación— irá sometiéndose a diversas presiones retóricas, cada vez más altas y rigurosas. Hasta llegar a la perfección normal de la absoluta Retórica, que solo es absoluta, naturalmente, cuando es relativa a la poesía. Bien entendido que esta disciplina no atentará a la fragancia esencial. Azotea —poesía pura o creada y creadora— o Bodega —poesía impura, interpretativa e interpretable, literaria— el plano del edificio es el mismo. Solo varía el horizonte y la luz. Pero, una u otra, han de ser humanas y poéticas. Calor de vida, no frialdad de estatua. El hombre debe hacer el poema a su imagen y semejanza. ¿Imposible? Tanto mejor (Gerardo Diego, «Ante todo el hombre», en *Favorables Paris Poemas*, nº 1, julio de 1926, p. 8).⁴⁵⁵

Ciertamente, la vigencia de esta síntesis y, más allá, su consolidación como opción hegemónica durante los Cuarenta podría demostrarse a través de múltiples testimonios críticos y poéticos. Traeremos a colación, no por casualidad, dos de ellos, debidos a Luis Felipe Vivanco y José Herrera Petere respectivamente. Al final de la guerra, nos encontraremos al primero militando en las FET de las JONS, participando del aparato cultural más selecto del nuevo régimen franquista; al segundo, militante del PCE desde 1931, exiliado en el México de Lázaro Cárdenas

⁴⁵⁵ Para el análisis de esta presencia de lo ‘humano’ en la poesía creacionista de Diego, véase la monografía de José Luis Bernal Salgado *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego* (Valencia, Pre-textos y Fundación Gerardo Diego, 2007).

y colaborando en varios medios de la prensa americana como modo de vida. Ambos, Vivanco y Herrera Petere, se ajustaban con precisión a «los de 1930» de los Caba. No en vano, en aquel 1934 del citado artículo el madrileño y el guadalajareño ya habían presentado sus credenciales poéticas –bajo la protección de Alberti, Neruda y Bergamín– cofundando en 1931 la efímera revista *Extremos a que ha llegado la poesía española*.⁴⁵⁶ Por ello, resulta del todo oportuna la confluencia aquí propuesta entre estos dos amigos tan posicionados y antagónicos en lo extraliterario –comprometido con la causa comunista Herrera Petere y vinculado Vivanco al catolicismo liberal de Cruz y Raya primero y al falangismo una vez iniciada la guerra– como reflejo elocuente de la transversalidad de toda nuestra poesía de posguerra. Así se colige de la lectura del breve y muy citado ensayo «El arte humano» de Luis Felipe Vivanco, publicado en el primer número de *Escorial*, presentado casi a la manera de una ‘poética’ para el grupo (nº1, noviembre de 1940, pp. 141-150) y la menos frecuentada serie de artículos «Humanísima agonía de la deshumanización del arte» difundida por Herrera Petere en el otoño de 1942 desde las páginas del diario mexicano *El Nacional*. En el caso del primer texto, efectivamente, «El arte humano» ha sido entendido y analizado por quienes se han acercado a él como la más clara exposición de los principios estéticos del llamado ‘grupo *Escorial*’ desde que Wahnón, en su tesis doctoral, elevara dicho texto a la categoría de «norma estética escorialista» (1987: 193-221).

“El arte humano” es un texto esencialmente normativo, no sólo por el tono imperativo y el abuso de los verbos de obligación y deber que en él pueden detectarse con tan sólo un mínimo análisis estilístico, sino sobre todo por el lugar que ocupa como único texto de especulación estética en el primer número de una revista que se ha definido –desde su “Manifiesto editorial”– como normativa. El hecho de que sea Luis Felipe Vivanco –amigo personal de Luis Rosales y comprometido, como él, con ciertas posiciones católicas– el autor del citado manifiesto estético, da cuenta de que, desde un primer momento, fue posible el trasvase entre las posiciones más propiamente fascistas –como las de Ridruejo– y las posiciones representadas por el grupo Rosales-Vivanco-Panero y su modelo lírico garcilasista (Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 193-194).

Junto a esta pertinente lectura en clave ‘grupal’ puede ejercerse, de manera complementaria, una lectura transversal de mayor amplitud. Vivanco no solo preconiza en «El arte humano» una estética dirigista que concilie la raíz católica y el impulso fascista –el *Arte y Estado* de Giménez Caballero al fondo– anidado en la recién

⁴⁵⁶ Para un acercamiento a la amistad entre ambos véase el trabajo de Andrés Romarís Pais «Herrera Petere en la poesía de Luis Felipe Vivanco (sobre dos poemas y una amistad)», en *José Herrera Petere. Vanguardia y exilio* (Madrid, Diputación Provincial de Guadalajara, 2010), pp. 277-286.

instaurada dictadura y en la propia *Escorial*, como subrayó Wahnón; sino que, más allá de ello, vino a ‘actualizar’ para dicho contexto unas coordenadas estéticas cuyo recorrido era mucho más largo que el modelo ensayado por *Gecé* en 1935. La opción de Vivanco —como la de Caba de 1934— será de síntesis entre los extremos y de ‘superación’ de una etapa presuntamente sobrepasada.

El que pretenda hoy día combatir en serio, en nombre de más altos o profundos ideales, las escuelas artísticas que venían llamándose de vanguardia, creo que pierde el tiempo lastimosamente. Porque todos los *ismos* de París, todo ese estar revolucionariamente al día —como representantes de una pintura, o una arquitectura, o una música, vivas, frente a otras muertas—, aunque haya sido necesario y, en cierta medida, favorable, debemos considerarlo ya como un pasado artístico inmediato definitivamente caducado, periclitado, que diría Ortega, con palabra definitoria de una actitud frente al mundo —como *dintorno*— también periclitada.

Anterior a ese arte *deshumanizado* o, más exactamente, *desvitalizado*, que es nuestro pasado inmediato de revistas y exposiciones —de escándalo público y hasta disgustos familiares— tenemos el *demasiado humano* siglo XIX, romántico y naturalista, es decir, también falto de espíritu (Luis Felipe Vivanco, «El arte humano», en *Escorial*, nº 1, noviembre de 1940, pp. 141-142).

Efectivamente, Vivanco da por «periclitadas», por «caducas», todas las vanguardias del Veinte. Considera sin embargo su ‘lección’ y su legado —él mismo tanteó sus primeros ensayos líricos desde el creacionismo— como «necesario y, en cierta medida, favorable». Frente a ellos Vivanco, como era común —según venimos comprobando—, acude a su extremo complementario —el prosaísmo de lo «*demasiado humano*», aquí imputado a toda la literatura decimonónica— para poder establecer el ‘justo medio’. Tras un excursus teológico en defensa de la ‘aceptación’ de «la limitación de la criatura humana» frente a la omnipotencia de Dios —se censura, por ello, el ansia de transgresión tanto romántica como vanguardista frente a la calibrada medida de sus acotados límites de lo clásico—,⁴⁵⁷ Luis Felipe Vivanco cifra su ruta hacia aquella ‘vuelta al hombre’ desde las artes y las letras.

Hasta aquí me he referido, en general, a la limitación de la criatura humana. Pero, el artista, ¿no es aquella criatura que *rompe* los límites estrechos impuestos, comunes a todas las demás, y nos ofrece con su arte una visión concreta del infinito? Y el arte, ¿no es el acontecimiento excepcional frente al cual todos nuestros límites mezquinos y diarios desaparecen? (...)

No; el artista, cada artista vivo y creador, no *rompe* los límites, sino, como suprema cuestión de personalidad humana que es, los *trasciende*. Por eso nos da una visión concreta, no del infinito —no hay más infinito concreto que Dios,

⁴⁵⁷ El correlato político de esta ‘aceptación de los límites’ tanto teológicos como artísticos es, asimismo, sugerente.

y el artista no tiene por qué darnos una visión de Dios—, sino, todo lo más, de la Belleza ideal a través de la sensible. (...)

Pero, volvamos al arte, o, por lo menos, a sus ingredientes literarios, que son los que nos interesan. El problema del arte puro o deshumanizado frente a la vida podría tal vez reducirse a esta pregunta: ¿puede la sensibilidad pertenecer, sin más, al espíritu, o necesita la ayuda de otras formas intermedias? Yo creo que entre el espíritu y la sensibilidad tiene que haber muchos valedores que hagan posible una relación estable a distancia. (...) Son todos los contenidos culturales que el arte revolucionario moderno ha querido suprimir —y de hecho ha suprimido en algunas de sus creaciones—, dejando reducido el espíritu a mera sensibilidad o, lo que es lo mismo, la mera sensibilidad al único espíritu *posible en arte*. Todos los demás contenidos espirituales son ajenos al arte mismo en su pureza racionalista. Por eso, frente al arte moderno no se podía hablar el lenguaje más humano del espíritu: un lenguaje literario impuro y cargado de emociones extraestéticas (Luis Felipe Vivanco, «El arte humano», en *Escorial*, n° 1, noviembre de 1940, pp. 145-146).

Al cabo, dicha ruta consistiría, nuevamente, en la síntesis; en el punto medio entre un arte de vanguardia que cometía el error de rechazar lo ‘impuro’ —el manifiesto de Neruda, al que el propio Vivanco se había adherido en 1935, al fondo—, y el prosaísmo de lo «*demasiado humano*», extremo en el que, por su parte, Vivanco no insiste particularmente. No en vano, es la ‘poesía pura’ de las vanguardias, reducidas interesadamente a su afán estetizante y, por ello, ‘deshumanizado’, lo que desea dejar atrás al autor de *Cantos de primavera*. Es la ‘rehumanización’ del arte y de las letras, a la postre, lo que desea proclamarse.

Por eso, es menester que los artistas lleguen a adoptar otra actitud humana frente a su arte. En poesía, ya parece ser que, libertados los poetas de la influencia que la *poesía pura plástica* de los vocablos venía ejerciendo sobre ellos, vuelven a entrañar las palabras los contenidos imaginativos más espirituales. La palabra, como sangre sonora del espíritu, vuelve a responder del hombre entero en sus dimensiones más serias y fundamentales (Luis Felipe Vivanco, «El arte humano», en *Escorial*, n° 1, noviembre de 1940, pp. 149-150).

La exaltación de la ‘limitación humana’, la advocación de la creación literaria a una misión ‘espiritual’ y el correlato teológico dado a todo ello fueron, desde luego, las principales aportaciones del autor madrileño a un discurso que no era estrictamente suyo, sino que ha de entenderse como la ‘actualización’ de un impulso transversal puesto aquí al servicio de un proyecto tan connotadamente dirigista como el de la revista *Escorial* en su primera etapa.

Algo similar puede decirse de otra ‘actualización’ que complementa muy bien lo expuesto al hilo de Vivanco. Nos referimos a la lectura de un exiliado republicano, representante de los derrotados por quienes Vivanco representaba, como el poeta y novelista José Herrera Petere. En su caso, el escritor guadalajareño aborda una serie de artículos para *El Nacional* de México, en el otoño de 1942, con la intención de analizar el estado actual de las letras, y particularmente el de las españolas. Bajo el título «Humanísima agonía de la deshumanización del arte», reúne así una serie de consideraciones en torno a las distintas vías y oportunidades abiertas para la novela y la poesía nacional e internacional. Parte, en todas ellas, del axioma de que su ‘rehumanización’ es un hecho consumado e irreversible:

esto es precisamente lo que está ocurriendo ahora, lo que está sucediendo, mientras la “deshumanización del arte” agoniza sin remedio en medio de un mundo en llamas, cada una de las que, despierta y enciende un nuevo dolor humano, un nuevo dolor humano triunfador. (...)

La poesía, la española especialmente, está saturada, hipertrofiada, si se me permite la palabra, a causa de la abundancia de buenos poetas. La última generación ha sido de poetas magníficos en la forma, y, por si esto fuera poco, sobre ellos se volcó la oropelesca y artificiosa corriente conceptista del siglo XVII, y también, en no escasa proporción, las marmóreas del formalismo y del simbolismo francés con algunas gotas de William Blake y del Conde de Lautreamont. Todo esto ha elevado la palabra a alturas desconocidas en el tiempo y en el espacio; alturas, si bien muy puras, también muy frías, aunque las voces que se combinaran fueran intencionadamente calientes en su impotencia relativa. La poesía ganó así enormemente en cuanto a la forma se refiere, pero esta misma forma acabó encerrándola en estrecha y rígida jaula de oro.

Todo ello estaba muy bien para expresar la desesperación [individual y lírica] que hasta cierto punto es simplista. ¿Pero cómo expresar por medio de estos purísimos y olímpicos mármoles toda la compleja gama de sentimientos que el desengaño épico implica? (José Herrera Petere, «Humanísima agonía de la deshumanización del arte. De la desesperación al desengaño», en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1942).

El «desengaño» desde el que Herrera Petere trabaja es, sin duda, la derrota republicana y el exilio. Que el enfoque desde el que Herrera Petere observa lo circundante es el del destierro y que desde su defensa de la ‘rehumanización’ legitima su propia praxis como narrador y poeta, resulta patente y previsible. Que lo hace con altura de miras y con una lúcida perspectiva transversal más allá de banderías ideológicas es igualmente cierto, al tiempo que encomiable. Veamos cómo.

Si analizamos someramente nuestra época y la comparamos con otras pasadas, tratando de encontrar un carácter distintivo a la actual, nos sumergiremos, primero, en un mar de confusiones, recordando otras tan

turbulentas como la presente. Después quizá estaremos conformes en que en nuestro tiempo, en el orden del pensamiento, se produce un fenómeno nuevo, que lo diferencia relativamente de los pasados; este fenómeno, lo podríamos bautizar con el nombre de “ideologización del mundo” cuya causa inmediata es, a mi juicio, lo que podríamos llamar “verosimilitud de las ideas”.

No hay ninguna diferencia fundamental —nos diremos primeramente— entre la época que nos ha tocado vivir y cualquiera otra de la historia; los hombres siempre se han visto conturbados por luchas más o menos encarnizadas y más o menos encubiertas, en sus groseras causas materiales, bajo pantallas ideológicas. Siempre ha habido tirios y troyanos, gentiles y cristianos, maniqueos, arrianos, heterodoxos, ortodoxos, mahometanos, luteranos, erasmistas, albigenses, católicos, lugonotes, absolutistas, republicanos, autócratas, liberales, grupos humanos en fin, que se han combatido entre ellos utilizando como arma principal una que sólo es primitiva del “zoon politikon”, en su más estricta acepción, la fuerza torrencial y arrolladora de las ideas.

Sin embargo, en segundo lugar, a poco que nos detengamos en analizar las diversas ideologías, que han armado el brazo de los hombres haciéndolos derramar la sangre de sus semejantes, veremos que a pesar de todos sus diferentes y contrapuestos puntos de vista, ni aún las más celestiales o teológicas, ni aún las más alejadas y despectivas para lo que a lo terrenal se refiere, llegan a negar absolutamente la importancia que el bienestar y la seguridad humana sobre la tierra tienen. Pueden llegar, sí, en lo individual; pero nunca en lo colectivo. “Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”. Y no hay ideología, religión o sistema que no haya suyo este propósito, este deseo, este objeto (...). Las diferencias pues, entre unas y otras ideologías, se reduce, idealmente hablando, sólo a los medios para lograrlo (José Herrera Petere, «Humanísima agonía de la deshumanización del arte. La verosimilitud de las ideas», en *El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1942).

El autor de *Rimado de Madrid* se abstrae así hasta el plano ideológico, llegando a establecer la bondad apriorística de todas las ideologías pero indicando el acierto de unas sobre el desacierto de otras en «los medios para lograrlo», aplicándolo a continuación al ámbito de la creación artística. Lo importante, concluirá Herrera Petere, es pretender y proponer una literatura ‘para el hombre’; no tanto la estrategia seguida para ello aunque, claro está, él tenga la suya: la del ‘arte social’ propugnado, a la sazón, por la ideología del comunista. De nuevo, sin embargo, la síntesis, la huida de los ‘extremos’. En su caso, el del prosaísmo.

Pero pasemos ya a hablar de arte propiamente dicho. ¿Cómo se refleja éste que pudiéramos llamar “siglo ideológico” en la forma de expresión universal de sus conciencias atormentadas? ¿Cómo se refleja en el arte? La respuesta está a la vista de todos: por una tremenda presión de la idea sobre ella, que sólo es comparable a la ejercida durante las épocas y en los países más ardientemente

ideológicos sobre la creación artística. Consecuencia: como la idea dominante y salvadora es fundamentalmente social, el arte es social, en suma.

El arte siempre ha sido en mayor o menor grado social, en su concepción, en sus medios, en sus fines: pero jamás lo ha sido en las proporciones en que lo es ahora, ni tan deliberadamente. (...)

En el arte social, hablando a grandes rasgos, podemos señalar un peligro; el de la ofuscación, el de la degeneración del arte y su rebajamiento a un simple medio de propaganda. Pero creo sinceramente que este peligro puede ser fácilmente superado. En cambio, veo en el llamado arte social un gran manantial de posibilidad de acercamiento a lo humano, de estrechamiento entrañable de relaciones con el hombre de amplitud de visión, de comprensión, de repulsión de la limitada y localista egolatría, de encarnación y vivificación de los fríos formalismos estéticos, de universalidad en suma.

El arte social, como paralelamente lo fue el individualista trascendente, es a mi juicio, un magnífico camino que conduce, naturalmente entre pasiones más o menos oportunistas, a la serrana llanura de un arte humano, de un arte en formación que será exigido por el naciente neohumanismo (José Herrera Petere, «Humanísima agonía de la deshumanización del arte. La verosimilitud de las ideas», en *El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1942).

Quedémonos, pues, con el último párrafo del artículo: el «social» es, como el «individualista trascendente» —vía propugnada a la sazón por los de Vivanco— uno de los posibles «caminos» hacia el «arte humano».

Las reflexiones de Herrera Petere sobre la validez y la legitimidad de las ‘distintas’ vías para alcanzar aquella ‘vuelta al hombre’ es una de las más generosas y sinceras de aquellos años. Al fondo, como siempre, la labor de síntesis que estas anchas coordenadas de la ‘rehumanización’ quisieron desempeñar. Por ello resulta tan sugestivo el diálogo con tantos textos del ‘interior’, como el de su gran amigo Luis Felipe Vivanco. Un diálogo entre ambos que podemos extender a la reivindicación de Garcilaso de la Vega —pensemos en el citado «Recuerdo de Garcilaso» (*El Nacional*, 20/10/1944, pp. 3 y 7)— y del Noventayocho —así en «El neohumanismo y la “Generación del 98”» (*El Nacional*, 17/12/1942, p. 3)—. De esta última ‘generación’, no en vano, ofrece el guadalajareño una lectura con abundantes puntos en común con las propuestas aquí largamente analizadas de Laín Entralgo, Ridruejo y Vivanco; obviados, claro está, todos los matices extraliterarios —*id est*, políticos— que mediaban entre el uno y los otros.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Como punto de encuentro se nos ofrece, de nuevo, la elección de los maestros del Noventayocho como precursores y ejemplo vivo para la ‘rehumanización’: «todo aquel que al reaccionar en contra de la “deshumanización del arte” le interese lo humano y lo moral no podrá menos de recogerlo», concluye (*El Nacional*, 17/12/1942, p. 3). Como punto de desencuentro, la lectura ‘nacional’ defendida por Laín frente a la «fe tan antinacionalista» con que Herrera Petere entiende a aquellos

Con los ejemplos ‘contrapuestos’ de Herrera Petere y Vivanco queremos significar cómo el lema de la ‘rehumanización’ fue absolutamente transversal en nuestra poesía de posguerra, residente o exiliada. Cada autor y cada grupo quiso presentarse como punta de lanza de dicha ‘vuelta al hombre’. Así se hizo desde la ‘Juventud Creadora’, como cifra Rafael Romero Moliner en «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto» (*El Español*, nº 80, 06/05/1944, p. 11). Sin embargo, no faltaron quienes quisieron no solo disputarles sino negarles dicho papel a los animadores de *Garcilaso*. Así se hizo con especial ahínco desde *Espadaña*, donde sus redactores vertieron sobre la revista madrileña las acusaciones otrora imputadas a las vanguardias: esto es, representar a la ‘poesía pura’. Por ello, ese mismo mayo de 1944 salía el primer número de la revista leonesa con la intención de ‘rehumanizar’ una poesía de posguerra que se entendía hasta su propia venida ‘deshumanizada’. Así se recordaba un año después en la propia *Espadaña*:

hoy, tanto como en mayo de 1944, nos consideramos necesarios para intentar dotar a la poesía de nuestro tiempo del tono humano que nosotros portamos... Aspiramos –dijimos– a influir en la actual y futura poesía de España. Queremos encauzar la poesía en un sentido humano y profundo y medir al poeta por la talla de hombre que lleva dentro («Tabla rasa», en *Espadaña*, nº 12, 1945).

Acordado, pues, que era la ‘rehumanización’ la consigna general del periodo, parece inevitable creer a los actores implicados cuando cada uno de ellos afirma que ‘su’ ruta era, diferenciada a la sazón de las demás, la más adecuada para conseguirla. Sin embargo, un análisis comparado de todas estas ‘vías’, presuntamente distintas cuando no antagónicas, nos lleva a una conclusión totalmente diferente. Lejos de oponerse, prácticamente todas las propuestas de ‘rehumanización’ de la década de los Cuarenta presentaron las mismas coordenadas estéticas: la síntesis y el equilibrio entre extremos que da la confluencia de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’, asumida –si se quiere– la lección de ‘la vanguardia’. Todo lo que aquel Treintayséis literario de que hemos hablado –Garcilaso más Bécquer– había construido, justo a tiempo, antes del desencadenamiento de la guerra. Proponemos, en suma, ahondar en una lectura ‘transversal’ –transitar del ‘encuadramiento’ al ‘encuentro’– en el que la ‘rehumanización’ es siempre la consigna y en el que las coordenadas estéticas de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ más la incorporación de la ‘lección’ vanguardista conformaron el marco para conseguirla.

No somos, desde luego, los primeros que han ensayado lecturas transversales sobre el periodo, ni los primeros que han indicado estos extremos –lo clásico, lo romántico, lo vanguardista y también lo barroco– como puntos de referencia para

mismos autores: «Jamás un grupo de escritores tan distintos y tan unidos, había hecho una profesión de fe tan antinacionalista como la que constituye la obra de la Generación española del 98» (p. 3).

el desarrollo lírico de nuestra posguerra. En su amplia y lúcida lectura de ella, Víctor García de la Concha resume la cuestión con claridad al inicio de su capítulo «Neoclasicistas, neobarrocos, neorrománticos»:

debiera [este capítulo], tal vez, titularse simplemente “Garcilasistas”. Opto, sin embargo, por una fórmula especificadora de las tres líneas de fuerza que, aisladas o entretrejidas, según los casos, predominan en la escritura de algunos poetas de esa primera posguerra. Cabría también, es cierto, apretar más la fórmula, reduciéndola a “Neoclasicistas y Neorrománticos”, ya que su primera parte alcanzaría a agrupar tanto al neoclasicismo de corte garcilasista como al de impronta barroca (Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, p.393).

Conviene anotar, sin embargo, que son autores como José García Nieto, Rafael Morales, José Suárez Carreño, José Luis Cano, Rafael Montesinos, Luis López Anglada y Manuel Alonso Alcande quienes encarnarían con mayor rigor esta confluencia. Mientras, según el crítico asturiano, las poéticas practicadas en revistas como *Corcel*, *Proel* y desde luego *Espadaña* se presentarían, hasta cierto punto, como «reacciones frente al neoclasicismo» (García de la Concha, 1987: 436).

Por su parte, Sultana Wahnón también señaló como definidora de la estética poética de los Cuarenta la presencia de un neoclasicismo y un neorromanticismo —merced a un vanguardismo mayoritariamente cancelado— que en su caso considera en pugna. Wahnón, en suma, ‘contrapone’ ambas sinergias e, incluso, las ordena cronológicamente mediante su estudio, fundamentalmente, del ‘grupo *Escorial*’. Desde 1940 a 1942, la «norma estética» quedaría definida por lo clásico e, incluso, por el rechazo de todo lo romántico y de toda vanguardia —a todo ello Wahnón denomina, de manera algo confusa, «modelo garcilasista»—. Desde 1942, a raíz del número especial consagrado al centenario de san Juan de la Cruz en la misma *Escorial* (nº 25, noviembre de 1942), Wahnón observa una marcada «renovación ético-estética» en la que el ensanchamiento hacia cierta libertad formal y tonal abre la ruta hacia el neorromanticismo del grupo.

Se podría pensar que, dado que San Juan es poeta clásico que usa formas y estrofas clásicas, la victoria de [Emiliano] Aguado respecto al “entusiasmo” no habría implicado paralelamente su victoria respecto a la mayor validez de un modelo neorromántico, y que estos críticos de San Juan siguen anclados al modelo garcilasista o, cuando menos, que como Sánchez Mazas considerarían indiferentes las formas utilizadas a condición de que el espíritu católico se transmitiese. Sin embargo, por extraño que pueda parecer, San Juan funciona en estos textos no sólo como legitimador del nuevo espíritu exclusivamente católico del artista sino también del nuevo espíritu de libertad formal que permite e incluso prefiere la utilización de formas no tradicionales o no canónicas a la hora de expresar el contenido espiritual más profundo. Y ello,

porque invirtiendo paradójicamente los planteamientos de la norma escorialista, el hecho de que San Juan utilizase formas estróficas tales como el soneto, la lira, etc., no se interpreta como un síntoma de obediencia a la tradición y de humilde sumisión al canon métrico de sus predecesores sino, muy al contrario, como transgresión de una tradición anterior que no usaba de esas formas, libre comportamiento formal que, además, estaría revelando una peculiar sensibilidad, una singularidad anímica y, por tanto, revelando como quería Rosales un contenido del corazón (Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, p. 417).

La evolución interna del grupo, como la de toda la década —muy similar a la evolución observada por Wahnón en *Escorial* se comprueba entre los miembros de *Garcilaso* hacia 1943—, es sin embargo difícilmente ‘periodizable’. Las referencias de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ pocas veces —salvo determinados postulados teóricos— aparecieron como excluyentes y, por ello, creemos difícil establecer ‘fases’ internas con rotundidad. Ni en *Escorial* ni en cualquier otra plataforma. Como la propia Wahnón señala, el citado Emiliano Aguado defendía ya en 1941 que

cuando se escriba la biografía del romanticismo, como se hace la de un ser vivo en plena creación, sentiremos remordimiento por no haberlo entendido en sus extremosidades y en aquellos sus propósitos altisonantes, cegados como estábamos por una estética de formas cerradas, que fue precisamente lo que vino el romanticismo a derrocar. (...) Al cabo de esta altura de los tiempos sabemos bien que esas formas tienen también historia y nos obligan a echar mano de ellas de acuerdo con las demandas de nuestra vida o con los resortes de que dispone la época en que nos ha cabido la suerte de vivir (Emilino Aguado, «Historia y poesía», en *Escorial*, nº 12, octubre de 1941, p. 134).

Sin embargo, san Juan de Cruz habría sido elegido en 1942, según el análisis de Wahnón, como ‘síntesis’ entre el metro clásico y el desbordamiento romántico. Algo, añadimos nosotros, que ya se venía haciendo desde los tiempos de la biografía de Manuel Altolaguirre, en 1933, con la figura y la obra de Garcilaso de la Vega, como los Rosales, Ridruejo y Vivanco bien sabían. De ahí la confusión surgida al equiparar ‘garcilasismo’ con ‘clasicismo’, como García de la Concha ya había advertido.

Por todo ello, quisiéramos, partiendo de las fundamentales y valiosísimas propuestas del asturiano y la melillense, construir nuestra propia interpretación. Porque, si García de la Concha ‘yuxtapone’ —aunque indicando su imbricación— las sinergias neoclásica —junto a la neobarroca— y neorromántica; y la profesora Wahnón las ‘contrapone’; por nuestra parte, en cambio, entendemos que las coordenadas estéticas de ‘lo clásico’, ‘lo romántico’ y también ‘lo vanguardista’ ni se yuxtapusieron ni se contrapusieron, sino que ‘confluyeron’ de un modo sintético y

relativamente semejante entre los grupos poéticos hegemónicos durante la década. Fue así ‘lo clásico’ referencia de identidad métrica y formal al tiempo que ‘lo romántico’ infundía carne y compromiso –el aliento ‘humano’– al mensaje poético, toda vez que la imagen vanguardista –entendida como ‘lección’ necesaria– había sido asumida como activo estético más allá de su posible origen lúdico y autorreferencial. Magisterio vivo y activo de esta triple síntesis, al cabo, representaban los miembros del Veintisiete. Con distintos grados y ‘medidas’, lo cual no es un matiz menor, hallaremos esta triple síntesis en propuestas presuntamente tan opuestas como las preconizadas desde *Escorial*, *Garcilaso*, *Espadaña*, *Proel* o *Cántico*.

II.4.4.1. Lo clásico como identidad

Que el modelo métrico clásico fue hegemónico y transversal en toda la posguerra, más allá de posicionamientos ético-estéticos y de encuadramientos geográfico-revisteriles, es un hecho incontestable. Bastaría elaborar el catálogo métrico desplegado en revistas como *Espadaña*, *Escorial*, *Cántico*, *Cauce*, *Halcón* o *Proel* para comprobarlo: en todas ellas asistiremos a una marcada abundancia de sonetos, silvas, liras, estrofas sáficas, romances, versos alejandrinos, octavas reales, décimas... En aquel contexto, un postista como Carlos Edmundo de Ory prodirá sonetos y romances por revistas propias y ajenas, incluida *Garcilaso*. Blas de Otero, tomado por Dámaso Alonso como paradigma estilístico del ‘desarraigo’, recurrirá a su magistral empleo del endecasílabo para encuazar su mensaje poético. José Hierro, miembro prominente de la ‘Quinta del 42’ acreditó un manejo extraordinario de la métrica clásica en *Alegría* (Madrid, Editorial Hispánica, 1947), del mismo modo en que lo hizo Rafael Morales en *Poemas del toro* (Madrid, Editorial Hispánica, 1943) o, por supuesto, el Dionisio Ridruejo de *Sonetos a la piedra* (Madrid, Editora Nacional, 1943) y el José García Nieto de *Del campo y soledad* (Madrid, Editorial Hispánica, 1946). Podría aducirse –y se hace– que el empleo de una misma forma estrófica no equivale a presupuestos estéticos homologables, que no es lo mismo cantar a la dura piedra, que al campo abierto, al animal bravío y cercado o al dolor y la alegría de un hombre concreto. Sin embargo, que el empleo de esta misma tradición métrica recorra de parte a parte –cuando la madurez del verso libre ya es un hecho consumado e incorporado– las distintas poéticas personales y grupales, y que sea entendida, por lo tanto, como medio válido para sus distintos mensajes, resulta un fenómeno insoslayable. Vincular, en consecuencia, el empleo del endecasílabo a una sola alternativa ético-estética –la filiación falangista de los de *Escorial*, o la supuesta voluntad de ‘evasión’ de *Garcilaso*, como se ha solido afirmar a menudo– supone errar de lleno en el diagnóstico. Así en lo estético como en lo ético. No en vano, el cuño clásico –e incluso clasicista– no estuvo desde luego connotado por una bandería

ideológica concreta, ni tan siquiera en los productos más directamente determinados por el contexto de la guerra abierta en 1936. Baste acudir a un elocuente ejemplo aducido recientemente por Mainer.

La sensibilidad para una poesía más clásica y entonada no venía establecida por las diferencias políticas. Arturo Serrano Plaja (1909-1979), el aguafiestas del homenaje a Juan Ramón, fue combatiente republicano y partícipe destacado de la redacción de *Hora de España*. Su volumen *El hombre y el trabajo* (1937), uno de los tres editados por la revista y que obtuvo el Premio Nacional de Literatura, conmemoraba en versos de aire clásico los diferentes oficios manuales, agrupados —como los sindicatos de clase— por federaciones. Y el libro se remataba con un extenso y hermoso poema de amor, «Virginia. El amor en la guerra», en endecasílabos blancos, de empaque casi dieciochesco (José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010, p. 527).

En este sentido, cabría analizar la presencia de lo clásico más allá de la mera circunstancia métrica; dilucidar si el clasicismo supuso efectivamente un rasgo de identidad formal transversal en toda nuestra poesía de posguerra. También de la preguerra y la guerra.

Lo cierto es que el papel otorgado a ‘lo clásico’ en el vivo debate abierto durante los años republicanos —recordemos la encuesta de la revista *Isla* en 1935— estuvo lejos del consenso en aquellos años anteriores a la guerra. Acabó por ser hegemónica, al cabo de ella, la apuesta por la complementariedad de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ como elementos indisociables de la buena literatura. Fue Ricardo Baeza en su *Clasicismo y Romanticismo* (Madrid, CIAP, 1930) quien estableció las bases de una síntesis asumida por trabajos tan influyentes como la *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid, Espasa-Calpe, 1936) de Guillermo Díaz-Plaja. Al tiempo, el hecho de que Garcilaso y Bécquer capitalizaran aquel debate estético, imbricándose sus poéticas, afectó también a las biografías sobre *Garcilaso de la Vega* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933), de Manuel Altolaguirre, y la *Doble agonía de Bécquer* (Madrid, Espasa-Calpe, 1936), de Benjamín Jarnés. Una síntesis asumida por Luis Felipe Vivanco («A Bécquer», n° 19, octubre de 1934) y Luis Cernuda («Bécquer y el Romanticismo español», n° 26, mayo de 1935) desde las páginas de *Cruz y Raya*.

No obstante, como decimos, no todos comulgaron con esta imbricación de ‘lo romántico’ y ‘lo clásico’. Contrario a la opción conciliadora entre ‘lo clásico’, ‘lo romántico’ y ‘la vanguardia’ propuesta por Ricardo Baeza, José Díaz Fernández, en su ensayo *El nuevo romanticismo* (Madrid, Zeus, 1930), había aproximado ‘clasicismo’ y ‘vanguardismo’ —entendidos ambos como opciones políticamente antisociales— oponiéndolos al ‘nuevo romanticismo’ por él preconizado como única vía posible hacia la rehumanización del arte. En este sentido, la dimensión ‘social’

dada a 'lo romántico' por Díaz Fernández fue un hecho de capital importancia para nuestra poesía de preguerra, guerra y posguerra, dejando su impronta en publicaciones tan señeras como *Caballo verde para la poesía* y *Espadaña*. No en vano, al mismo tiempo en que en *Cruz y Raya* Luis Felipe Vivanco o Luis Cernuda leían a Bécquer como modelo de equilibrio entre la sencillez clásica y la pasión romántica, un editorial en *Caballo verde para la poesía* evocaba al poeta sevillano como adalid de lo 'humilde' e 'impuro' («G.A.B. (1836-1936)», n° 4, enero de 1936).

Tal vez por ello, por ensayos como el de Díaz Fernández y por aproximaciones al 'nuevo romanticismo' como las de *Caballo verde para la poesía*, no faltaron sonoras oposiciones a un 'neorromanticismo' que se entendía como perversión de 'lo clásico' en el peor de los sentidos. En 1935, y desde revistas como *Nueva poesía* y *El gallo crisis*, autores como Ramón Sijé, Adriano del Valle, Francisco Valdés o Rafael Laffón defendieron un 'clasicismo' entendido como el antídoto contra un 'romanticismo' al que se rechazaba de plano. Más allá, si en *Caballo verde para la poesía* entendían el 'nuevo romanticismo' como único camino hacia 'lo humano', estos equiparaban surrealismo y romanticismo como expresiones de un mismo arte 'deshumanizado'.

Ha sido una feliz coincidencia que al salir nosotros esté ya en la calle la revista *Caballo verde para la poesía*, que explica su actitud en un prefacio titulado "Sobre una poesía sin pureza". Aprovechamos la ocasión para declarar que nuestra orientación poética es muy distinta de la de *Caballo verde*. Nosotros queremos ir HACIA LO PURO DE LA POESÍA, entendiendo por puro lo limpio, lo acendrado. Y por poetas puros a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Juan Ramón Jiménez... (Pudiéramos añadir otros más modernos, recientes). Rechazamos lo impuro, en el sentido de confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: PRECISIÓN. Nuestra poesía ha de ser –lo pretendemos al menos– poesía de siempre, en una palabra: POESÍA, algo que no se define pero que se intuye.

Creemos que el surrealismo no es sino el Romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de ese movimiento. Y *Caballo verde*, uno de los postreros baluartes de una escuela y un estilo que desaparecen (*Nueva poesía*, n° 1, octubre de 1935, p. 1).

Es importante, en este sentido, tener muy presentes las polémicas de 1935 y primeros meses de 1936 para entender ciertas afirmaciones vertidas desde una 'Juventud Creadora' en estado de gestación hasta el verano de 1943. Como ya hemos analizado, el signo adánico de estos fue, en consonancia con las consignas del aparato propagandístico dirigido por Juan Aparicio, netamente agresivo hasta mayo de 1943. Ello implicaba un marcado abolicionismo de todo lo que se opusiera a 'lo clásico' –referencia de 'lo imperial'–, entendiéndose ahora como una misma cosa 'surrealismo' y 'nuevo romanticismo', como ya hicieran desde *El gallo crisis* o *Nueva poesía* antes de la guerra.

Amor, vitalidad y masculinidad en vuestro verso. Cuando el hombre tiene un destino, y en él se ha encontrado y avanza sin mirar atrás, ni holgado ni prieto, es el hombre el que ha de hablar, porque es y siente ser, y se entrega y se transporta y se repite en todo, y todo lo doma y lo alberga y lo ama. Así — como en el cielo— en la tierra, junto a la raíz (...). Sin sutilezas mentales, sin manquedades groseras, sin escarbar cenagosos fondos freudianos, sin hospedarse en nieblas becquerianas tampoco. Poseemos un caudal inapreciable que, generosa y dolorosamente, nos fue dado. Y lo primitivo en nosotros es poético, actual y elegante incluso (José García Nieto, «Algo más sobre nuestra poesía», en *Juventud*, 19 de noviembre de 1942, n° 31, p. 2).

A estas alturas, sabemos muy bien la trascendencia que aquel rechazo a las «nieblas becquerianas», equiparadas con los «cenagosos fondos freudianos» del surrealismo, conllevaba: para García Nieto y sus allegados, ‘lo clásico’ —entendido como única ruta hacia la ‘vitalidad’ y la ‘rehumanización’— era incompatible con ‘lo romántico’ y con ‘la vanguardia’ —ambas desviaciones del primero—. Expuestas, además, con un lenguaje a tono con aquel ‘Semanaario de combate del SEU’ de corte militarista, pseudofascista y masculinista —la ‘verdad’ de lo clásico/masculino frente a la ‘falsedad’ de lo romántico/femenino—, estas fueron las tesis de partida de la ‘Juventud Creadora’ a finales de 1942. Desde tales tesis, además, se entiende mejor la referencia a la revista *Caballo verde para la poesía* y las polémicas de 1935 en el editorial fundacional de *Garcilaso*.

No ignoramos que el tiempo nos limita en un sistema de coordenadas, y que la actitud, la voz y el ritmo son siempre producto de la circunstancia nacional. Por ello tenemos seguridad suficiente para alzar, con propósito trascendente, nuestra obra, mejor que como pasquín, como diapasón de lo estimamos ha de ser la Poesía actual.

Y al escribir esto recordamos singularmente aquel manifiesto de *Caballo verde para la Poesía* publicado en octubre de 1935, “sobre una poesía sin pureza”, ecléctico con pretensiones de audaz y definitivamente equivocado en su concepto final: “Quien huye del mal gusto cae en el hielo” ([Jesús Revuelta], «Siempre ha llevado y lleva *Garcilaso*», en *Garcilaso*, n° 1, mayo de 1943).

Cabe anotar que, pese a lo que se ha solido afirmar, el texto, debido al parecer a Jesús Revuelta, trasluce no tanto una oposición —los de *Garcilaso* también huyen de la ‘poesía pura’— como un distanciamiento —tampoco estarían de acuerdo con la fórmula de ‘lo impuro’ bajo el signo del ‘nuevo romanticismo’— de la ruta marcada por la revista de Neruda y Altolaguirre. No obstante, también aquel temor por ‘caer en el hielo’ asaltaría muy pronto a los miembros de ‘Juventud Creadora’.

Efectivamente, desde aquel mayo de 1943, lanzada ya *Garcilaso*, los presupuestos poéticos de García Nieto, Revuelta o Jesús Juan Garcés se irán matizando en no pocos extremos, abriendo cada vez más la puerta a ‘lo romántico’

y ‘la vanguardia’ en artículos escritos para *El Español*, *La Estafeta Literaria* o *Arriba*. Convergiendo hacia la síntesis, en suma. Recuerdese, además, que en el iniciático «Manifiesto urgente a los poetas» García Nieto había animado ya a «calar más hondo y más sinceramente» que el mero demorarse «en la valoración de la estrofa, o en el retorno a determinadas formas» (*Juventud*, 22/11/1942, p. 2). Cercana ya la fundación de *Garcilaso*, de nuevo García Nieto anotó que «hay que valorar fría y exactamente esas bridas tensas que arrancan de la más pura vena neoclásica para llevar el verso, a tirones, hasta las puertas del Romanticismo» (*Juventud*, 21/01/1943, p. 2). Pero fue en el otoño de 1943, cuando las críticas contra *Garcilaso* propagadas desde la misma prensa del ‘Movimiento’ arreciaban, cuando el autor de *Tregua* formuló detenidamente lo que definió como «Nuestro clasicismo» —en nombre de su ‘Juventud Creadora’— en el diario almeriense *Yugo*. Parte el poeta ovetense, para empezar, de la asumida síntesis entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’: «En esta discordia eterna, a veces de campos casi confundidos y otras dirimida en tierra de nadie, que se entabla entre clásicos y románticos, nunca hemos sabido dónde estaba la razón ni si al fin existía problema» (p. 3). Ahora bien: en el ‘eterno’ binomio clásico-romántico, el líder de ‘Juventud Creadora’ tiene clara la función de ‘su clasicismo’: vivificar a los clásicos —Azorín al fondo—⁴⁵⁹ y ‘ordenar’ el ímpetu juvenil —la retórica romántica, y también la falangista, al fondo— de sus poetas.

Y a nuestro lado se ha levantado toda una juventud que al margen de su marcha forzosa leía y escribía también. Y se leía a los clásicos como nunca y había un muchacho que caía en un campo de guerra lejano con un libro de Goethe en el bolsillo. (...)

Y de la lectura surgió la idea y las más de las veces el molde y hubo alguien siempre para levantarse al margen a decir: Neoclasicismo, sí; encajonamiento, frialdad, retórica, falta de diferenciación, falta de espontaneidad, [no]. Mientras tanto, la sangre de la juventud, ya sujeta, medía su pulsación, y cada hombre que empezaba su camino en las letras hacía su obra con todo el conocimiento de lo que suponía su continuación histórica. Y el poeta —gracias a Dios— se encontraba mejor entre las églogas de Garcilaso que a las puertas herméticas adrede, de ventanucos imperceptibles, de las últimas formas del “da-da” o del “surrealismo”. (...)

Nuestra juventud leía a los clásicos y recuperaba con su valoración justa y espontánea, todo lo que había estado cubierto por Dios sabe qué sombras. Aun sólo por esto sería de disculpar los gestos un poco desmedidos o las posturas excesivamente formales —y aquí parece irónica la expresión—, porque lo que en nosotros se tilda de falta de libertad, es sólo ordenación, medida, rigor, autenticidad y conocimiento perfecto de “adonde vamos y de donde

⁴⁵⁹ «Azorín acercaría también su llamita recortada a nuestras tinieblas para decirnos: “un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna”» (*Yugo*, 21/11/1943, p. 3).

venimos” (José García Nieto, «Nuestro clasicismo», en *Yugo*, 21 de noviembre de 1943, p. 3).

No obstante, los recelos ante la posible ‘frialidad’ de su propia poesía y el riesgo de caer en otra forma de ‘poesía pura’, y por lo tanto en lo ‘deshumanizado’, comenzó a penetrar en el seno del núcleo rector de *Garcilaso* tras el verano de 1943. Bastante antes, por cierto, de la aparición de *Espadaña* y de sus furibundos ataques. De todo ello deja buena constancia la agria polémica entre Jesús Revuelta y José García Nieto frente a Luis Ponce de León y Adolfo Bollaín desarrollada en las páginas de *El Español* durante los últimos meses de 1943. En ellos nos detendremos en el próximo epígrafe. Baste saber ahora, sin embargo, que en aquel cruce de artículos los primeros abrían de par en par las puertas al ‘neorromanticismo’ apenas cuatro meses después de que el propio Revuelta redactara el editorial fundacional de *Garcilaso*. Ponce de León y Bollaín, en cambio, censuraban a los un año atrás enardecidos ‘seuístas’ aquella claudicación ante ‘lo romántico’.

Hubo en esta apertura a ‘lo romántico’, en esta reorientación de la ‘Juventud Creadora’ hacia unas coordenadas estéticas de síntesis, una necesaria reformulación de su concepción de ‘lo clásico’. Conscientes de las crecientes críticas —*Espadaña* se erigió en vocera de ellas desde mayo de 1944— el núcleo rector de *Garcilaso* se vió obligado a matizar ciertos extremos. La mejor muestra de ello, el mismo mayo de 1944, la encontramos en uno de los poetas y críticos más próximos a la revista madrileña: Rafael Romero Moliner. En una elogiosa reseña a *Poesía* (Madrid, Garcilaso, 1944) de José García Nieto, Romero Moliner se plantea la posible ‘frialidad’ y desapasionamiento que el metro culto y exigente practicado por la ‘Juventud Creadora’ podría conllevar. Para Romero Moliner, sin embargo, el sentido lírico de este grupo consistía precisamente en la ‘rehumanización’ de la literatura a través de la emoción del hombre como epicentro del quehacer lírico. Esta emoción distinguiría, según Romero Moliner, el sentido ‘clásico’ del Renacimiento asumido por García Nieto y los suyos del mero remedo ‘neoclásico’. Culmina así una operación muy interesante al sustituir —explícitamente— la muy debatida oposición entre ‘clasicismo’ y ‘romanticismo’ por la dicotomía entre ‘clasicismo’ y ‘neoclasicismo’, entendido este último como ‘criticismo’.

Este renacentismo de la poesía de García Nieto y de un grupo de la actual poesía española nos plantea el problema de si no estaremos frente a una poesía libresca y erudita; poesía sabihonda y neoclásica, que encuentra una apoyatura en formas pretéritas y consagradas.

Al leer reposadamente el libro *Poesía*, vemos que García Nieto se vierte según formas variables y adecuadas, porque en él la forma es cauce natural de la emoción que expone y comunica. Este es el sentido clásico de la forma y en estas situaciones son posibles las creaciones, incluso dentro de lo puramente formal. En las épocas doctrinarias y eruditas (siglo XVIII) la forma es

tradición, llega hasta ellas por acarreo y rebusca; en las épocas clásicas la forma es emoción. (...)

Esta divagación sobre el neoclasicismo nos permite cambiar el conocido dilema clasicismo-romanticismo, sobradamente enjuiciado, por otro semejante y de más difícil discriminación: clasicismo-criticismo, o neoclasicismo erudito (Rafael Romero Moliner, «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto», en *El Español*, nº 80, 6 de mayo de 1944, p. 11).

En el eje propuesto entre la erudición del «criticismo» y un genuino «clasicismo» definido por la emoción —«la forma es emoción»—, Romero Moliner no duda en colocar en este último extremo a García Nieto y a una ‘Juventud Creadora’ en la que él mismo se sitúa.

García Nieto nunca ha mostrado ni demostrado erudición preceptiva ni apego a formas determinadas, a pesar de lo cual su poesía se ciñe con rigor absoluto a forma, a verdad, a lógica y a cuanto estas cosas sean creadas y recreadas a cada momento, dando así la decidida impresión de recién nacidas de su sangre y no de antaño aprendidas en los libros. (...)

¿Cómo García Nieto es clásico? En el sentido de obligar a todas sus emociones y vivencias a fundirse en modelos de humanidad, en formas precisas, aunque no previas, en una armonía orgánica que es fiel reflejo de la propia del hombre (Rafael Romero Moliner, «¿Un nuevo humanismo? La verdad y “poesía” en García Nieto», en *El Español*, nº 80, 6 de mayo de 1944, p. 11).

Este sentido orgánico y armónico es el que determina el sentido ‘clásico’ de una identidad lírica que recorre de manera soterrada o explícita buena parte de nuestra poesía de posguerra. Romero Moliner no habría podido cifrar mejor el grado de síntesis propuesto ‘desde lo clásico’ en el entorno de *Garcilaso. Juventud Creadora*.

Las disquisiciones de Romero Moliner no tuvieron crédito, sin embargo, entre quienes entendieron el proyecto de *Garcilaso*, más allá de la heterogeneidad de sus colaboradores esporádicos, como reflejo de una lírica excesivamente centrada en lo formal siendo dicha forma, además, la forma ‘neoclásica’. Fue Antonio González de Lama quien, desde la revista universitaria *Cisneros*, negó con mayor ahínco al *Garcilaso* ‘neoclásico’ de aquella ‘Juventud Creadora’. No niega el párroco leonés la oportunidad poética de ‘lo clásico’ —ya veremos cómo su opción también fue de síntesis— sino la capacidad de García Nieto y los suyos para penetrar realmente en el verdadero sentido de ‘lo clásico’.

Tengo ante mí cuatro números de una nueva revista de poesía, nombrada “Garcilaso” y apellidada “Juventud creadora”. No es mal signo *Garcilaso* para presidir el zodíaco de la poesía juvenil; exige y da; es norma y, a la vez, acicate.

Y buen apellido es también el de “Juventud creadora”, pues toda poesía es creación y más si esa poesía es o quiere ser juvenil

Viene la nueva revista con ímpetu fuerte, luchador y ambicioso. Trae la loable ambición de ser exponente de la nueva poesía y campo de ensayo para la más fina inquietud juvenil. (...)

Esta tierna edad de los “creadores” hace que la mayor parte de sus poemas sean sólo tentativas, síntomas, caminos. Nada logrado, nada maduro. Interesante, sin embargo, todo, porque descubre, ingenuamente, las devociones y preferencias de la juventud española que va a la Universidad y se afana en cosas de alcurnia.

¿Y qué es lo que estos jóvenes prefieren? A primera vista se ve que casi todos se inclinan a la métrica tradicional; miden los versos y los encajan en estrofas regulares. Hay octosílabos, endecasílabos, alejandrinos. Hay romances, liras, décimas. Y sonetos, muchos sonetos, demasiados sonetos.

Esta mirada superficial ya nos señala una dirección de las nuevas flechas poéticas. Junto con la advocación de Garcilaso, nos manifiesta que las nuevas generaciones van derechas a lo que hemos llamado clasicismo. Alguna vez asoman ligeras protuberancias románticas, en versos libres, en metáforas atrevidas, en desarros sintácticos, en expresiones violentas. Pero, en general, domina el tono moderado contenido, comedido, de gran atención a la forma, elaborada con exquisita meticulosidad. Naturalmente, esto da frialdad y monotonía a los versos. Toda la Revista está transida de un aura fría y seca, de un estudiado retoricismo. Lo cual no se aviene muy bien con el apellido “Juventud creadora”, que parece sugerir y postular ímpetu y rebeldía, amor de lo espontáneo y repudio de la retórica. ¿Es que estamos en vísperas de un nuevo academicismo sin Academia? (Antonio González de Lama, «Si Garcilaso volviera», en *Cisneros*, nº 6, 1943, pp. 122-123).

Bajo la protección de González de Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer fundaron finalmente la revista *Espadaña* desde una actitud evidentemente contestataria. Frente a la evocación de Garcilaso, la de Bécquer.

Gustavo Adolfo Bécquer –también poeta– respondió a quien le pedía una definición de la Poesía: Poesía eres tú. Tú, es decir, lo concreto, lo inaprehensible en concepto, lo inenabable en las redes de la lógica. Tú, es decir, no yo que soy el poeta, sino tú a quien yo canto, a quien el poeta canta. Tú, ahí, fuera, lejos de mí, en ti; pero también en mí que te revelo, que me desvelo por revelarte. La Poesía está en el poema no en el poeta.

¿Qué es Poesía, pues? Se habla de la forma, se habla del fondo. Se cita a Góngora, se alude a Quevedo, se nombra a Garcilaso. Y pobre de aquel que intente definirla. Y más desdichado aún aquel que logre definirla. Porque la Poesía no se define. La Poesía es (Antonio González de Lama, «¿Qué es poesía?», en *Espadaña*, nº 1, mayo de 1944, p. 6).

Y frente al distanciamiento con respecto a *Caballo verde para la poesía*, su reivindicación. Así cuando precediendo a la publicación de un fragmento de «Alturas de Macchu Picchu» se publicó el siguiente texto de Pablo Neruda bajo el significativo título de «Textos no clásicos», fechado en 1936.

Ahora cuando el tiempo nos va comiendo con su cotidiano decisivo relámpago, y las actitudes fundadas, las confianzas, la fe ciega se precipitan y la elevación del poeta tiende a caer como el más triste nácar esculpido, nos preguntamos si ha llegado ya la hora de envilecernos.

La dolorida hora de mirar cómo se sostiene el hombre a puro diente, a puras uñas, a puros intereses. Y cómo entran en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio.

(...) vemos cada día al misable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida (...)

Y entonces, ¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fué escrito con sangre para ser escuchado por la sangre (Pablo Neruda, «Textos no clásicos», en *Espadaña*, n° 30, 1947, p. 637).

Esta explícita confrontación con *Garcilaso de Espadaña* ha sido desde entonces interpretada —diríamos además que asumida a pies juntillas— como un irresoluble antagonismo entre las propuestas estéticas del ‘garcilasismo’ y el ‘espadañismo’, pese a que ambas, sin embargo, definieran una posición de ‘síntesis’ muy semejante. También, como ya se ha visto, de ‘continuidad’. Basta regresar al tan citado «Si Garcilaso volviera» para comprobar dichos criterios en las tesis de salida del ‘espadañismo’. Allí, desde luego, el sentido de ‘continuidad’ es patente.

Gran época la nuestra para la poesía lírica. (...) Cuando, en lo futuro, se estudie seriamente nuestra época, se verá que sólo el Siglo de Oro puede igualar, en cantidad y calidad de poesía lírica, a este medio siglo que va del 98 al año que corre. Han sido cuarenta y cinco años de producción ubérrima, sin un momento de quietud, en continuo cambio, en constante afán de superación.

Este movimiento poético, tan intenso y tan rico, sufrió un colapso en 1936. Los jóvenes dejaron la lira para coger el fusil y los viejos, pasmados ante el suceso heroico, enmudecieron. Pero, termina la guerra, las liras volvieron a sonar. Tantas y tan multísonas, que es difícil oír en el estrépito un sonido límpido y puro. Cada día dan las prensas nuevos libros y proliferan revistas y cuadernos.

De estos lirófonos, unos prefieren seguir cantando la vieja y sólita cantinela, otros tantean arpegios nuevos y nunca oídos. ¿Dónde hallar el acento nuevo? ¿Cómo saber en qué relación están las nuevas voces con las ya oídas antes de 1936? Revistas como “Garcilaso” nos han de servir para eso,

para ver qué nuevas modulaciones tiene la poesía de hoy respecto de aquella tan conocida y amada en época inmediatamente anterior.

Dos líneas aparecían ya entonces, rectas y definidas, tiradas al porvenir: una que pudiéramos llamar romántica (por llamarla de algún modo), que era la salida natural del surrealismo. Podría verse mantenida, después del libro “Sobre los ángeles”, por Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. La otra, clasicista (por llamarla de alguna manera), de entronque tradicional (Garcilaso, Góngora), podría observarse en algunos versos de Jorge Guillén y, sobre todo, de Gerardo Diego: pudor y asepsia emocional, cuidado exquisito de una forma selectísima, retorno a la estrofa y a las sílabas contadas. (...)

Pues bien, al cabo de siete años afloran las mismas tendencias, se dibujan idénticos panoramas. Siguen la plurivalencia de Gerardo Diego, el neoclasicismo de Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco, el barroquismo sevillano de Adriano del Valle (Antonio González de Lama, «Si Garcilaso volviera», en *Cisneros*, nº 6, 1943, pp. 122-123).

La operación trazada por González de Lama en este artículo es esencial para comprender el marco metapoético desde el que pretendió operar *Espadaña*: dos líneas estaban en vigor en 1936 y también en 1943: un ‘romanticismo’ entendido como «salida natural» del surrealismo, y un ‘clasicismo’ entendido también como «salida natural» de la ‘poesía pura’. Tal era la dicotomía propuesta y, sobre todo, proyectada sobre el presente de la posguerra, por los hombres de *Espadaña*.

La opción de *Espadaña*, al cabo, será la reivindicación de la primera línea no tanto por sí misma como en calidad de contrapeso frente a la segunda. Una opción, insistimos, de síntesis. ‘Lo clásico’, por lo tanto, es defendido por González de Lama como elemento necesario para remansar ‘lo romántico’ del mismo modo que ‘lo romántico’ resulta imprescindible para rescatar a ‘lo clásico’ del hielo.

Los numerosos movimientos subversivos que han agitado el campo de la poesía contemporánea, con sus correspondientes reacciones, han enriquecido la expresión poética de tal modo que jamás se ha encontrado el poeta con un material verbal y estilístico tan variado, tan afilado, tan refinado. Esto no se puede perder. Pero este afilamiento de la expresión ¿no habrá desustanciado la poesía, convirtiéndola en juego retórico, en mero malabarismo verbal? Por eso, 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. Viva, vida, vida. Que, sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo).

La tendencia romántica, que tiene entre nosotros un excelente cultivador y maestro en Aleixandre, está bastante olvidada en “Garcilaso”. Y, sin embargo, hay que esperar de ella más que de cualquier otra. Se ve que los colaboradores de la Revista son todos universitarios, hombres de formación clásica, de abundante lectura, de poca espontaneidad. Y a la juventud le

conviene ser un poco romántica, un poco rebelde. Debe tener más de espontánea que de reflexiva, más vida que forma, más poética que retórica. Claro que sin caer en 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.

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 (Antonio González de Lama, «Si Garcilaso volviera», en *Cisneros*, n.º 6, 1943, pp. 123-124).

Que la poética de *Espadaña* —con todas las disensiones internas entre De Nora, González de Lama y Crémer que se quieran indicar— fue siempre una poética de síntesis y de continuidad puede rastrearse a lo largo de toda su vida editorial. Así, por ejemplo, en uno de sus últimos números cuando en un editorial sin firma leemos un posicionamiento tajante contra el «prosaísmo» de un nerromanticismo sin sentido alguno de ‘lo clásico’; entendido, pues, como extremo opuesto —igual de errado— a la ‘poesía pura’ que acostumbraban a imputar a *Garcilaso*.

Se observa en algunos de los mejores poetas jóvenes de España una inclinación excesiva al prosaísmo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por un lado y contra el neoclasicismo por otro. La poesía pura deshumanizaba la actividad poética por su afán de alejarse, de desentenderse de la realidad, casi siempre prosáica. La poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye.

Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía. En verdad, la realidad es indiferente; prosáica o poética, según el que la mira y la cante. Lo que hace falta es ponerse ante ella en actitud poética para extraer lo que hay de poesía entre los surcos sembrados de prosaísmo. (...)

Esto, en cuanto al fondo. Porque hay otro prosaísmo de forma, de estilo. Consiste en admitir en poesía formas del lenguaje vulgar, frases hechas, giros discursivos, locuciones propias en la conversación corriente o de la exposición científica. Son proclives a este prosaísmo formal los que aman el verso libre, los que huyen de la rima y del ritmo. Por huir del engolamiento neoclásico, de la vacuidad estereotipada, caen en un desgarrado disonante que viste de prosaísmo el cuerpo ágil y esbelto de sus creaciones.

A éstos hay que advertirles también que no es ése el buen camino. La poesía está en el fondo; pero exige de una vestidura poética. Y ésta tiene que alejarse tanto del inane formalismo de los poetas neoclásicos, como del lenguaje desgarrado de la vulgaridad ambiente y cotidiana. Una forma noble y austera, envolviendo un fondo de auténtica vibración humana, dará siempre a la poesía el empaque aristocrático que no debe perder («Prosaísmo», en *Espadaña*, n.º 38, 1949, p. 785).

Por ello, conviene mantenerse relativamente escéptico y en todo caso equidistante ante las supuestas diferencias metapoéticas marcadas por la revista leonesa frente a la plataforma comandada por García Nieto.

En todo caso, más allá de la repetida dicotomía entre *Espadaña* y *Garcilaso*, lo cierto es que pocas revistas poéticas fueron tan explícitas y locuaces en lo que a sus presupuestos estéticos se refiere como la plataforma leonesa. Apenas *Escorial* demostró tener una vocación tan decididamente programática como *Espadaña*. Ni siquiera *Garcilaso* la tuvo, dado que su núcleo rector reservaba sus consideraciones metapoéticas para revistas ‘auxiliares’ a su movimiento como *El Español* y *La Estafeta Literaria*. La tendencia general en publicaciones como *Halcón*, *Cántico*, *Proel* o *Corcel* fue dejar que la propia praxis poética en ellas vertida marcara su personalidad estética. No sería difícil, sin embargo, espigar aquí y allí distintas declaraciones, guiños o ecos que nos revelasen la posición de cada una, aunque casi nunca tan explícitos como los de *Escorial* y *Espadaña*. Así por ejemplo la valenciana *Corcel*, a quien la crítica no duda en colocar entre las filas de la ‘reacción’ neorromántica frente al modelo ‘garcilasista’ (Navas Ocaña, 1996). Su editorial fundacional, sin embargo, se muestra vago y apela, en todo caso, al lema de consenso de toda la década: la ‘rehumanización’ estética.

Es costumbre de todas las publicaciones definir su carácter al realizar su aparición. *Corcel* (...) sólo puede decir que aspira a servir a la poesía, y que por tal entiende toda defensa y aliento de la verdad poética. O sea: de la expresión vital, suprema y humana, de lo que, enraizado e inexpresable en el corazón del poeta, toma curso, como la sangre, libre de todo encasillado o moda, límite, traba o tributo, sólo rendida al dictamen del propio corazón (*Corcel. Pliegos de poesía*, nº 1, noviembre de 1942).

Aquella apelación a la sangre recuerda, sin duda, a Neruda y su *Caballo verde para la poesía*, pero bien podría conectar con el entorno de Rosales, justo por entonces en plena ‘reconversión’ neorromántica con motivo del centenario de san Juan de la Cruz, según el análisis de Wahnón (1987). Solo dos años después, en 1944, cuando *Espadaña* ya estaba en la calle y los propios miembros de la ‘Juventud Creadora’ habían convenido en distinguir ‘lo clásico’ de ‘lo neoclásico’ —el «criticismo» de Romero Moliner—, Ricardo Juan Blasco subrayaba el papel contestatario frente al «neoclasicismo» que su revista tendría desde su nacimiento, glosando el contenido de aquel vago primer editorial:

equivalía a oponer al criterio de una única concepción de la poesía, al neoclasicismo retórico reinante, al banal ejercicio del verso considerado como juego, pasatiempo y oficio y no como vocación profunda. A afirmar el propósito de la revista de obrar con entera independencia, con un criterio integrador de la cultura española, de norma generosa pero rigurosamente

selectiva, sin dejarse seducir por el señuelo de un momentáneo éxito en aras de un influjo de caducidad conocida, y sin tampoco servir a la vanidad personal del poeta por ocasión y no por temperamento (Ricardo Juan Blasco, «Corcel», en *La Estafeta Literaria*, n° 12, 10 de septiembre de 1944, p. 16).

Una década después, sin embargo, Ricardo Juan volvería a matizar en *La Isla de los Ratones* sus palabras iniciales subrayando la labor de síntesis de la «Quinta del 42» —«revisar la herencia de los poetas mayores, aceptando lo útil, rechazando lo inservible, procurando alcanzar las metas que ellos no hubiesen logrado» (n° 24-25-26, 1955, s.p.)— y su distanciamiento de la tendencia «neoclásica».

Nacimos a la poesía después de la más cruenta guerra civil que ha sufrido España. En aquel entonces, apagada la luz de don Antonio Machado en Collioure, desperdigados por las Américas los nombres más prestigiosos de la generación del 21 [sic], cobraba vigor en el viejo solar hispano una tendencia neoclasista [sic] cuyo germen hay que ir a buscar en los opúsculos de la colección *Héroe*, antes de 1936. Y estando las cosas así, teníamos que cantar. Sí, pero nuestro cántico lo queríamos honesto y verdadero propio de jóvenes que conocían qué gran hoguera es la guerra. Se habían quebrado muchos vínculos, pero sobre todo, estaban rotas las amarras que unían nuestro ífimo bote a la estela del gran navío de los poetas mayores. Bogábamos a la deriva. No subsistía tradición. Había que empezar de nuevo. ¿Servía de algo lo aprendido? ¿Era útil la lección de los neoclásicos? ¿Podíamos abstraernos a todos los influjos del momento?...

Confesemos que, en muchas ocasiones, fuimos injustos. El tiempo, con su olvido, se ha encargado de dulcificar nuestra injusticia, afianzando a la par el valor de lo que, aun sin gustarnos, era cierto, era bueno, era verdadero (Ricardo Juan Blasco, «José Luis Hidalgo y la quinta del 42», en *La Isla de los Ratones*, n° 24-25-26, 1955, s.p.).

En otros casos, la ausencia de editoriales programáticos y preceptivas poéticas era, en sí misma, toda una declaración de intenciones. Así la vallisoletana *Halcón*, revista de premeditada 'neutralidad', según recordaría años después su principal activo Luis López Anglada.

En el año 1945, fecha de la publicación del primer número de *Halcón*, la poesía española parecía haberse polarizado en torno a dos revistas que presentaban dos tendencias distintas y contrarias, y en las que se agrupaban los jóvenes poetas españoles que no se resignaban a que la actividad literaria se hubiera terminado con el fin de la Guerra Civil, que había llevado a tantos escritores al exilio cuando no a la muerte. Estas revistas eran *Garcilaso* y *Espadaña*, que dirigían personalmente los poetas José García Nieto, en Madrid, y Victoriano Crémer, en León. (...)

A ella me incorporé yo, invitado desde las mismas páginas de *Espadaña* en un poema de Victoriano, y pronto me solidaricé con su actitud literaria. Yo

fui un espadañista más, a pesar de que alguna crítica malintencionada haya querido extrañarme del grupo. A lo único que no me uní fue a la intolerancia de alguno de los escritores que no aceptaba más poetas que los “sociales”, quienes, dicho sea de paso y con algunas pocas y honrosas excepciones, solían ser unos poetas mediocres que creían que la vulgaridad y el exabrupto eran los auténticos componentes de la nueva poesía.

Como en esta postura coincidía con mi íntimo amigo, el poeta Manuel Alonso Alcalde, decidimos los dos crear en Valladolid una revista que, siendo más afín a la idea de humanización de la poesía, no descartase a aquellos poetas que, siguiendo la forma tradicional de la lírica, hubieran alcanzado notoria nombradía en aquel tiempo. Así, invitamos a los poetas de *Garcilaso* y a los de *España* a colaborar con nosotros, como también a poetas de varias provincias que tenían sus revistas y sus opiniones propias sobre la creación literaria (Luis López Anglada, «Presentación» en *Halcón. Revista de poesía. Valladolid 1945-1949*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2003, s.p.).

El sentido de la revista de Luis López Anglada, Manuel Alonso Alcalde y Arcadio Pardo habría de ser, así, el de una ‘rehumanización’ sin la «vulgaridad» que conlleva la ausencia de ‘lo clásico’, pero también sin la «frialidad» de lo que carece de romanticismo. Todo ello, sin embargo, sin una ‘norma’ poética explícita. Efectivamente, en *Halcón* solo se publicaron colaboraciones líricas y una sección final fija titulada «Los poetas y la poesía», a cargo del veterano poeta canario Fernando González, el cual se limitaba a reseñar distintos poemarios y revistas sin gran afán polémico, elogiando por igual *Cantos al destino* de Eugenio de Nora (nº 5, 1946) y *Del campo y soledad* de José García Nieto (nº 7, 1946). Esta actitud de ‘síntesis’ defendida en *Halcón* podría ilustrarse, sin ir más lejos, con la reseña publicada en el primer número sobre *Poemas de dolor antiguo* de Ildefonso-Manuel Gil.

He aquí un poeta, y poeta verdadero, que no teme a esas fáciles clasificaciones que suele hacerse de los poetas atendiendo al tipo de metro que emplean en sus composiciones, a los temas que tratan o a los ecos ilustres que despiertan en la memoria del lector. Ildefonso Manuel Gil no trata de fascinar con la novedad de sus ritmos ni rehúye verter sus emociones en cauces conocidos. Sabe que todo eso es una preocupación de tipo formal, y que lo esencial para el poeta es descubrir en sí mismo el paraje recóndito donde duerme la belleza en espera de que una mágica voz la despierte. (...)

En ellos se revela un poeta hondo, emocionado, que va derecho a la entraña misma de lo poético, temblando de fervor humano (Fernando González, «Los poetas y la poesía», en *Halcón*, nº 1, 1945, s.p.).

Es la posibilidad y oportunidad de incardinar la ‘vuelta al hombre’, sus pasiones y sus angustias, bajo el domino de la técnica métrica y el remanso de ‘lo clásico’ lo que late en estos elogios de Fernando González. La deseada síntesis entre el afán romántico y el oficio clásico. Colegir que era este el sentido general de *Halcón*

se torna más claro si atendemos a la crítica reservada por el exégeta de la revista vallisoletana al propio Luis López Anglada. Allí, la defensa de ‘lo clásico’ como identidad formal –tal es el lema propuesto para el presente epígrafe–, más allá de un incuestionable compromiso con el hombre, con la rehumanización, se hace explícita a través de su defensa de López Anglada como poeta.

Entre los poetas jóvenes de España ninguno gana a Luis López Anglada en el arte de atezar sus versos. Tienen los suyos una tersura, un brillo, que los distingue de los de sus contemporáneos y aún de los poetas de la generación anterior. Son, por esto, la faz de más fragante alegría de nuestra poesía actual. Pero se equivocará mucho quien piense que López Anglada es cultivador de una poesía superficial, “bonita” (...).

La mayor parte de *Al par de su sendero*, está integrada por sonetos. Sonetos magníficos casi todos. Quizás alguno piense al leerlos que Anglada tiene próximo su modelo. Pero, ¡por favor!, ¿cuándo se va a terminar con esa ligera creencia de que en España no se han escrito sonetos, y sonetos buenos, hasta que mi amigo Luis Rosales publicó su libro *Abril* en 1935? En esa fecha, y antes, se escribían sonetos en España por varios poetas, aunque algunos figurasen en ese ejército único creado para dar nombres exclusivos a la posteridad. No; Anglada es un culto y se ha nutrido directamente en las obras de los clásicos españoles. No será nada difícil al lector habitual de poesía encontrar en este libro de Anglada las huellas de sus preferencias entre los poetas del Gran Siglo. Giros, tonos, vocabulario, títulos de poemas, sin contar esa complicada y audaz construcción interna de muchos versos, hacen pensar a veces en Lope, en Quevedo y hasta en ese híbrido poeta que se llama Gabriel de Bocángel. Por ahí, pues, habrá que buscarle sus modelos, pero lo que en sus composiciones hay de substancial y exquisitamente poético es exclusivamente suyo.

Con este libro, bellísimo por todos conceptos, se nos revela Luis López Anglada como un poeta espléndido, plenamente formado, conocedor de todos los recursos de su arte y en posesión de un don poético de primer orden. (...) Al hacerlo ahora López Anglada, llega hasta sus iguales con la más franca de sus sonrisas, con el más cordial ademán, con el afecto más comunicativo, tal como se manifiesta entre sus amigos en su vida corriente de hombre.

¡El hombre! El hombre Luis López Anglada está de cuerpo entero en este libro. Precisamente uno de sus poemas, el más extenso, se titula “Hombre de tierra”, y creo que es ésta la más extraordinaria composición que contiene *Al par de tu sendero*. En ella pueden verse reunidas sus múltiples actitudes de poeta: la fluidez métrica, la amplitud de voz, el vuelo inspirado, el fuego íntimo, la metáfora ágil, la selección verbal, la riqueza de fantasía, la musicalidad interior y la transparencia luminosa (Fernando González, «Los poetas y la poesía», en *Halcón*, n° 10, 1946, s.p.).

De esta manera, en 1946, el veterano poeta canario Fernando González cifra en la obra poética de López Anglada todas las coordenadas dominantes durante la década de los Cuarenta: «la fluidez métrica» y «la selección verbal» que da el sentido de ‘lo clásico’; «el fuego íntimo» y la «musicalidad interior» que aporta la aproximación a ‘lo romántico’; e incluso la «metáfora ágil» que el conceptismo barroco pero también la vanguardia aportaron al acervo literario. En este marco de síntesis —el referente «híbrido» de Bocángel— se entiende la encendida defensa que González ofrece frente al manido ataque del ‘antigarcilalismo’.

Con todo, si hubo una revista donde ‘lo clásico’, desde la mística castellana de san Juan de la Cruz al barroquismo andaluz de Góngora, quiso ser seña de identidad y distinción frente al «vulgarismo» o el «prosaísmo» presuntamente ensayado en otros pagos, esa fue la revista cordobesa *Cántico*. No en vano, Ricardo Molina llega a oponerse de manera explícita no solo a la hegemonía de ‘lo romántico’ sino al sentido restringido que este daría, a juicio del poeta cordobés, al impertivo crítico de la tantas veces proclamada ‘rehumanización’ de la literatura. La gran apuesta de *Cántico* fue arriesgar desde ‘lo clásico’ —como en *Postismo* y su entorno se venía haciendo desde ‘la vanguardia’— una defensa de la naturaleza autónoma y autorreferencial de la poesía contra el discurso hegemónico de la ‘rehumanización’. La formulación más clara de ello la encontramos en la reseña de Ricardo Molina a la poesía de Rafael Laffón —aquel mismo Laffón a quien vimos condenando junto a Sijé o Del Valle los extremos neorrománticos en la citada encuesta de *Isla* en 1935—, en la que el autor de *Elegías de Sandua* cifra el antídoto contra tanto ‘tremendismo’ en boga.

Ahora que la humanización de la poesía infunde calor y vida nuevos al poema, numerosos valores fundamentales quedaron relegados, por contraposición, a un segundo término penumbroso, viviendo en precario, arricanonados por la ofensiva del romanticismo imperante. A la poesía anterior, preocupada constantemente desde el modernismo por su esplendor formal, ha sucedido una poesía opaca, impermeable a los problemas del arte, rebosante de pretensiones filosóficas, obsesionada por el tema del hombre, atenta a los latidos de la interioridad individual, como si lo único que definiera a la poesía fuera la conciencia torturante de la humana inquietud. Porque la misma esfera de lo humano diríase en ella limitada a un solo aspecto: el trágico. Poesía trágico-humana, opresora, patética, que nos sumerge en golfos de angustia o despliega a nuestra contemplación sombríos horizontes —a veces teatrales— que recuerdan los convencionalismos románticos. Pero la poesía es —y fué siempre— algo más que un testimonio psicológico o un documento de la vida interior o la constatación de las impresiones del mundo externo en el espíritu; es ante todo arte, encantamiento, sensible delicia, “splendor”...

El criterio imperante mueve al crítico, viciado por el ambiente, a buscar en el poema algo tan imponderable como la autenticidad, la angustia, la

humanidad, sin que pesen apenas en el juicio estimativo la belleza, el lenguaje, la música... Pendientes del sentimiento y del concepto olvidamos que la poesía es palabra, transubstanciación del hombre en verbo, como diría V. Aleixandre, y que la palabra en el verso no es la sierva sino la esposa del concepto, situada en el mismo plano de señoría de él, al contrario de lo que ocurre en la fría exposición filosófica o científica.

De aquí la dificultad de encontrar hoy un poeta tan esencialmente artista como Rafael Laffón, cuya obra, antítesis del desaliño formal en boga, es un ejemplo de arte quintaesenciado donde parecen destilarse las calidades más exquisitas del lenguaje, los más finos matices de nuestra poesía. (Por fortuna aún tenemos jóvenes atentos a su arte, como Leopoldo de Luis, C. Bousoño, P. García Baena, Carlos Rodríguez Spíteri...) (Ricardo Molina, «La poesía de Rafael Laffón», en *Cántico*, n.º 6, agosto-septiembre de 1948, p. 11).

El referente de 'lo clásico', en suma, fue para nuestra poesía de posguerra mucho más que un mero patrón métrico, un remedo 'imperial' para mensajes de exaltación fascista o un marco edulcorado para una poesía desconectada de la realidad histórica. Eventual y puntualmente lo fue, entre poetas hoy olvidados por la crítica en su mayor parte. 'Lo clásico' fue, ante todo, uno de los pilares estéticos de nuestra poesía de posguerra; un pilar cuyos cimientos se hundían en la lectura lúcida y profunda que de dicha 'Tradición' clásica habían propiciado las décadas precedentes. Por todo ello, el componente clásico, e incluso clasicista, no se puede adscribir ni a determinados grupos ni a determinados autores, sino que ha de entenderse como identidad transversal de nuestra poesía de los años Cuarenta.

II.4.4.2. Lo romántico como compromiso

El término 'neorromántico' o simplemente 'romántico' también recorre de parte a parte —y con gran fuerza— el ámbito poético de nuestra posguerra. Ligada indisolublemente al lema de la 'rehumanización', la polémica se remontaba, al menos, hasta *El nuevo romanticismo* (Madrid, Zeus, 1930) de José Díaz Fernández. Desde él y la vinculación explícita que realiza entre su 'nuevo romanticismo' y un 'arte social', se han establecido líneas genealógicas que pasarían por proyectos tan emblemáticos como *Caballo verde para la poesía y Espadaña*. Sin embargo, como ya sabemos, la dimensión romántica como complementaria de 'lo clásico' formó una parte sustancial de la inmensa mayoría de las formulaciones estéticas, del discurso metapoético hegemónico, durante la década de los Cuarenta, habida cuenta de señeras excepciones como las de Ricardo Molina y su revista *Cántico*. 'Lo romántico' fue, por lo tanto, un elemento transversal en la lírica de posguerra, aglutinando el componente más 'humano' de aquella 'vuelta al hombre' que el clasicismo debía remansar. En aquel 'nuevo romanticismo' se cifraron, al cabo, todos los

‘compromisos’ asumidos por las distintas propuestas poéticas del momento, ya fuera dicho ‘compromiso’ de signo político, existencial, religioso, social o, incluso, personal.

Contra la norma, no faltó quien cuestionara escépticamente la capacidad de ‘compromiso’ del romanticismo. Así Adriano del Valle, a quien vimos rechazar el ‘nuevo romanticismo’ en la encuesta de *Isla* de 1935, en un curioso artículo titulado «Romanticismo y armas al hombro» publicado en *Escorial* (nº 24, octubre de 1942, pp. 111-114) y dedicado —de manera harto significativa— al influyente Juan Aparicio. Al hilo de un casi inadvertido centenario esproncediano, Del Valle traza una semblanza rayana a veces en lo caricaturesco, y a veces tramposamente elogiosa, del romanticismo decimonónico. El mensaje de fondo: la falta de compromiso de ciertos modelos del romanticismo europeo y nacional —Leopardi, Keats, Arolas, Larra— frente a lo que el sevillano juzga como un impostado heroísmo romántico —Byron, Cadalso, Espronceda— que solo parcialmente parece elogiar.

Si el laurel corona la frente de los elegidos de las Musas, el sauce, monumento creado por Dios para conmemorar la tristeza del paisaje, derrama su verde llanto a orillas del romanticismo, no lejos de sus sepulcros blanqueados. Poesía laquista navegada por una especie de serpiente de mar que aún pervive en algunos parnasos. (...) Mundo espectral, con luz de eclipse, con la alegría a media asta y el caramillo pastoril con sordina. La elegía y el epitafio tomaban corporeidad en la naturaleza del paisaje y estaban allí, poniéndole puertas al campo. El triste y dulce Leopardi, su triste y dulce voz enlutada (...) John Keats, dulce voz ya en los puros huesos, yacía en Roma en la quietud de una égloga pontificia. Época de los poetas incinerados. Así, cuando el corazón más melodioso de Inglaterra quedaba a salvo sobre las cenizas del cuerpo cuya sangre y cuyo canto había regido con su palpito, Lord Byron, el Adonis deforme, se bañaba en las aguas contiguas a las pavesas humeantes del cuerpo calcinado de Shelley. (...) La poesía estaba allí entre la espada y la pared. Entre la acción militante y el deliquio poético. Entre el sí y el no, con el lenguaje monosilábico de las margaritas. Entre la aventura heroica que conduce a la muerte airada y al poema póstumo, o bien frente a las obras completas corregidas por el propio autor. (...) Esta era la impronta del romanticismo, su premisa mejor: morir con las armas en las manos. Lejos de la molicie, morbo de la poesía. El coronel Cadalso, doncel lúgubre de España, si es fama que había intentado desenterrar el cuerpo yacente de su amada, también que supo atacar con uñas y dientes la roca de Gibraltar. (...) Y en la otra vertiente, traída a España por los vientos de la malaria —del mal aire— la música oriental, la melopea jenízara del serrallo del poeta Arolas (...). Ya habían vuelto las armas a la panoplia. Entonces amaneció el sol poético de Espronceda. Sol que él quería parar en el firmamento, nuevo Josué, con aquellos versos habitados por todos los ruidos de la casa de “tócame Roque”.

Espronceda, extremeño, del solar de los conquistadores, nacido cuando las glorias del oficio indígena estaban ya dimitidas por un concepto liberal y derrotista de la política de su tiempo, se dispuso a conquistar, abriendo la caja de los truenos, el penacho de la poesía más descreída de España. De casta le venía al galgo su descreimiento. Y aquí el galgo era Lord Byron. (...) Espronceda, poeta adulterino, fué diputado español en los últimos días de su vida, como un diablo del mundo más. Luchó, conspiró, amó y engañó en todo cuanto pudieron dar de sí sus versos. Edificó ficciones sobre verdades, y viceversa. Y, finalmente –según cuenta la medicina de su tiempo, con diagnóstico y frase de la época–, murió, esproncedianamente, del garrotillo (Adriano del Valle, «Romanticismo y armas al hombro», en *Escorial*, nº 24, octubre de 1942, pp. 111-114).

Con aquella semblanza dirigida a Aparicio, Adriano del Valle define una postura, al cabo, antirromántica. Dos facetas entiende el sevillano posibles en el romanticismo: la melancólica y ‘patológica’ –antiheroica por definición– y la exaltada y pretendidamente heroica. En esta última categoría incluye a Byron y a Espronceda. Sin embargo, el heroísmo de estos últimos tampoco acaba por ser del agrado de Aparicio y Del Valle, porque los ideales que movieron a Byron y a Espronceda fueron al cabo ‘liberales y derrotistas’, lo que les equipararía con los ‘otros’ románticos, los patológicos. No en vano, si el romanticismo melancólico vino como un «mal aire», también el impostadamente heroico Espronceda moriría de una enfermedad respiratoria, en cama, cien años antes de aquel 1942. Del Valle, en suma, pretendía cancelar la memoria del romanticismo por falaz y falto de un brío histórico que juzgaba necesario para la ‘nueva España’ franquista. Bajo el rechazo ideológico, sin embargo, latía una incompatibilidad estética mucho más determinante que alineó a Adriano del Valle al margen de un omnipresente neorromanticismo y que le llevó –ya finando la década– a aproximarse a los jóvenes poetas cordobeses de *Cántico* (nº 8, diciembre de 1948-enero de 1949).

En este sentido, y contra lo que no pocas veces se afirma, *Escorial* fue punta de lanza de algunos de los principales postulados neorrománticos –más intimistas que heroicos, pese a las preferencias de Del Valle y Aparicio– de la década. Fue Sultana Wahnón la primera en subrayar con verdadero énfasis la presencia de un neorromantismo netamente reconocible en *Escorial*. Lo hizo periodizándolo –su presencia se apreciaría con nitidez tras el especial de noviembre de 1942 en honor a san Juan de la Cruz– y contraponiéndolo a una fase anterior dominada por ‘lo clásico’ y a la que agrupó bajo lo que ha llamado ‘modelo garcilasista’. La propia Wahnón, sin embargo, señaló una pugna –que nosotros concebimos como suma o complementación– entre ambos modelos antes de aquel noviembre de 1942. Concretamente, señala a Emiliano Aguado como la principal ‘avanzadilla’ del romanticismo dentro del ámbito escorialista, sobre todo desde la publicación de su

ya citada reseña sobre el poeta rumano Aron Cotrus «Historia y Poesía» (*Escorial*, n.º 12, octubre de 1941, pp. 129-133). Los postulados de Aguado, no obstante, estaban en plena sintonía —la propia Wahnón lo indica— con un Luis Rosales que empezaba a ensayar el versolibrismo de lo que será *La casa encendida* y un Leopoldo Panero que reseñaba *Leyendo el Génesis* (Madrid, Escorial, 1942), del propio Aguado, desde la clave de un neorromanticismo cifrado —Unamuno al fondo— en la introspección y la religiosidad. Todo ello, por cierto, muy lejos ya de cualquier atisbo de triunfalismo.

Los tiempos que corremos son acerbos. Vivimos en plena desilusión, en plena bancarrota con nuestro pasado histórico inmediato. Y necesitamos buscar consuelo, nos dice Emiliano Aguado, asirnos dulcemente a nuestro corazón, y tornar en él a aquel silencio anterior a la vida en que sólo es posible escuchar la palabra de Dios. (...) A la luz de su fe, sosegado y fortalecido por ella, va entrando Emiliano Aguado por los parajes abruptos o dulces del alma humana, recogiendo de todos el silencio o el susurro de su soledad, escuchando anhelantemente su encerrada quejumbre o su libre júbilo. (...)

Por eso cuando leemos esta prosa tan intensamente humilde, esta prosa que parece estar siempre intentando desasirse de todo aquello que no sea el puro temblor, la pura expresión espiritual de un alma sencilla y desnuda, nos sentimos reconfortados y como oreados de paz y de silencio. Porque habíamos llegado a sentir como una carga pesada nuestro propio cansancio y a desear esa gozosa naturalidad, ese desaliño casi con que brotan en este libro las palabras movidas por un orden espiritual más tenso y diáfano que el puramente formal. Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que carezca de adorno y hermosura. (...)

Estamos envueltos en un espeso vaho de impotencia creadora y de inanidad artística; vivimos en una época amanerada y neoclásica, como ya ha sido cumplidamente advertido desde las páginas de esta revista. Pensamos honradamente, sin vanas alharacas ni segundas intenciones, que la obra de Emiliano Aguado pertenece a otra estirpe y cobra su fertilidad en tierras más severamente sencillas y puras, más hondas y claras, y que, aparte su valor intrínseco, mucho o poco, el tono, la intención y la humana transparencia de su palabra la separan y la distinguen de la mayoría de las cosas que a diario oímos y leemos (Leopoldo Panero, «Leyendo el Génesis», en *Escorial*, n.º 17, marzo de 1942, p. 432).

Los postulados de Aguado, Panero o Rosales eclosionarían finalmente —dicho siempre desde el análisis de Wahnón— en el especial de noviembre de 1942, en el que *Escorial* formularía una «nueva ejemplaridad» de matriz ahora romántica frente al clasicismo anterior. El año de 1943 asistirá, de esta manera, a la consolidación de un nuevo modelo, el del neorromanticismo «medido» —explorado por Rosales, Panero o Valverde—, que preparará el terreno para que, ya en 1944, irrumpa el neorromanticismo «apasionado» de revistas como *Espadaña* y poemarios como *Hijos*

de la ira. Así define Wahnón, en su análisis de la deriva escorialista, el primero de estos dos ‘neorromanticismos’.

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 1943. 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 1942, 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 dispensó a San Juan de la Cruz (...). Ahora, en 1943, la nueva orientación de la cultura española permitía recuperar el romanticismo español (...) Pero, además de esta observación que podía ir dirigida todavía contra los partidarios del estilo impetuoso o entusiasta de la poesía heroica [de corte neoclásico], 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 (...) [como] “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. Esto no había obedecido a la concepción que tenían de ella: ni la resurrección de la catolicidad hacía retroceder a la sociedad española cuatros 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 (Sultana Wahnón, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 592-594).

La propuesta de Wahnón relaciona así íntimamente el marco político –el falangismo puro y su modelo estético deja de ser viable a la luz del repliegue alemán en la Segunda Guerra Mundial a partir de 1943– con el recurso de ‘lo romántico’ entre el grupo de Ridruejo y Rosales. Al tiempo, Wahnón distingue entre un romanticismo «mesurado» de otro «apasionado» a partir de la dicotomía propuesta por Gullón entre el «dolor» y la «angustia», siendo el dolor la medida instrospectiva de una angustia concebida como exteriorización extrema e indeseable del primero.

Según Wahnón, la elección del dolor sobre la angustia por los poetas de *Escorial* se debería —en clave política y estética— al intento de limitarse a una claudicación matizada frente al frustrado ensayo de un clasicismo fascistizante del que habrían sido, supuestamente, adalides entre 1940 y 1942. Con ser sumamente interesante, el modelo de Wahnón obvia sin embargo la transversalidad del debate clasicismo-romanticismo y su prolongación histórica desde los años republicanos. Más allá de lecturas aislacionistas o de interpretaciones políticas, aquella ‘medura’ de ‘lo romántico’ fue un lema común —con todas las lógicas e inevitables disensiones que se quieran señalar— a todo el ámbito literario de los años Treinta y Cuarenta. Lo hemos observado tanto en el Herrera Petere del exilio como en la confluencia de Bécquer y Garcilaso —Cernuda, Altolaguirre, Vivanco— de la preguerra.

Sin embargo, la distinción entre el ‘dolor’ y la ‘angustia’, sabiamente subrayada por Wahnón como trasunto del ‘arraigo’ y ‘desarraigo’ damasianos, fue sin duda una de las cuestiones candentes en el debate metapoético de la posguerra. No en vano, se trataba de acotar los límites de ‘lo romántico’, de calibrar el fiel de la balanza entre clasicismo y romanticismo. Una de las formulaciones de esa ‘angustia’ fue, efectivamente, el «desarraigo» en el que el autor de *Hijos de la ira* quiso inscribirse ya en 1952. Hubo otro marbete, sin embargo, que quiso recoger aquella ‘angustia’ y que protagonizó no pocas polémicas durante aquellos años Cuarenta. Nos referimos al ya citado «tremendismo», un vocablo utilizado como blasón de orgullo y como arma arrojada a partes iguales. El término «tremendismo» se remontaba, al menos, a la reseña que Rafael Vázquez Zamora publicó sobre *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela en la revista barcelonesa *Destino* (nº 296, 20 de marzo de 1943, p. 10). Sin embargo, fue el poeta y exdivisionario Antonio de Zubiaurre quien quiso elevar a la categoría de manifiesto poético aquella marca en la revista universitaria *Alférez*, en marzo de 1947.

Hará pronto dos años que por vez primera utilicé la palabra “tremendismo”. La designación no fue casual ni frívola. Tampoco, hemos de declararlo, pensamos entonces en la superior trascendencia que el concepto habría de mostrarnos, no tan sólo por nuestra posterior meditación, sino al roce mismo del empleo diverso dado al tremendismo y a lo tremendista por otros escritores. Varios, en efecto, han sido los que, con también varia intención, han manejado el vocablo. Nos ha llegado a asaltar el temor de haber inventado un término inútil o, dicho más desoladoramente, innecesario, propio tal vez a confusión o a extralimitaciones picudas. Más confiadamente, sin embargo, podemos acudir hoy a nueva explicación. (...)

Efectivamente, una racha de estereotipia conceptual nos inundaba de *abisales, horribles, espantosos, crujientes, inmensos, desgarrados, siderales, cósmicos*. Junto a tan significada adjetivación, todas las obsesivas alusiones telúricas y

todas las crudas injerencias anatómicas —*sangre, huesos, piel, venas, entrañas...*— daban acusada fisonomía al más importante modo literario de nuestro tiempo.

No dudamos de esta supremacía fundamental del tremendismo. La licitud y necesidad del acontecimiento, que despacio trataríamos de mostrar, lo valoran, ya de principio, suficientemente.

Pero más todavía. Entendiendo el hecho en su verdadera anchura, el tremendismo es la demasía primera, el desmedimiento más ostensible de toda actitud romántica incipiente. Los primeros románticos son siempre tremendistas. Representan el estallido, violentísimo, del volcán. Sus lavas, encalmadas luego paulatinamente, se detienen al fin en formas sólidas y permanentes. Aquella agitación, aquel tremor inicial —que son, a la postre, la manifestación excesiva del humano *temblor* ante las cosas— definen al tremendismo.

Entre las diversas posiciones interpretativas frente a lo romántico, optamos nosotros aquí por la que asimila romanticismo a expansión vital, y así a juventud, primavera y revolución. Todos estos modos de pujanza tienen su fase de hinchazón alarmante, su petulancia y su grito desmesurado.

La acción humana, en su imperfección, presupone siempre un desajuste, una inevitable desproporción frente a la acción ideal que quiere ser. Si hablar es, fatalmente, incurrir en inexactitud, obrar es extralimitarse, exagerar. Por carta de más o por carta de menos. Al más manifiesto abultamiento, sin afinar mucho en punto a límites, llamamos tremendismo (Antonio de Zubiaurre, «Tremendismo y acción», en *Alferez*, n° 2, 31 de marzo de 1947, p. 2).

Nótese, sin embargo, que incluso en una formulación tan ‘entusiasta’ como la de Antonio de Zubiaurre se superpone siempre —siempre— el antídoto de la medida, de la sencillez, de la decantación de lo espurio y desaforado: en una palabra, el contrapunto ‘clásico’.

Hay, pues, una valoración comprensiva y “piadosa” del concepto. Pero es obvio afirmar que sólo como situación transitoria, en marcha, se justifica el tremendismo. Como punta aguzada y resbaladiza del venablo de la acción. El hombre anhela desaforadamente el desarrollo de su energía. “Desenvolver mis fuerzas es mi único deseo”, dice Basterra, un tremendista genial. El propio Vírulo, en cambio, da el frenazo justo, a su hora, declarando guerra al tremendismo huero, al ya innecesario por frío y rígido, al que podemos acumular toda la considerable carga peyorativa del vocablo: “Fundid los hielos del engolamiento. Poned cómodas a todas las cosas en ambiente de benevolencia”.

Frente a la intransigencia tremendista, esta ecuanimidad benevolente, “clásica”, atempera los desafueros del primer instante.

Y la acción, tras el tremendismo, ocupa su área de justa eficacia.

Superar el engolamiento, extirpar lo declamatorio, borrar lo ficticio, hueco y falso es la tarea frente a todo proceso tremendista. En cultura y en

política, en historia, es preciso limpiar bien de lodo las ruedas del carro. Pero que el carro siga. De viejo, crujirá; mas de joven trepidará aparatosamente. No asustarse entonces. Vivir en vigilia y seguir rodando. Debajo de cualquier actitud despeinada late, acaso, la llama más viva (Antonio de Zubiaurre, «Tremendismo y acción», en *Alferez*, nº 2, 31 de marzo de 1947, p. 2).

Con todo, y a pesar suyo, el término ‘tremendismo’ no fue aplicado tanto a los postulados de Antonio de Zubiaurre —cuyas reminiscencias de la poesía ‘heroica’ de principios de la década son claras— como a los practicados por espadañistas como Victoriano Crémer y otros poetas de énfasis romántico como Ildefonso-Manuel Gil o Rafael Morales. No en vano, Rafael Morales, pese a sus protestas,⁴⁶⁰ fue señalado por críticos del momento como «el más representativo del tremendismo poético», en palabras de Enrique Casamayor, quien también señaló, en 1949, como ‘tremendistas’ a José María Valverde, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño y los *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso.

Una revolución romántica, que nada tiene que ver con Espronceda o con Byron, brota de la poesía española de la postguerra. No son correigionarios de ella, naturalmente, primeros los esteticistas del juego poético [de las vanguardias]; no lo son tampoco los integradores de la poesía, ya con edad y medida suficientes [como Rosales, Panero y Vivanco] para no incurrir en desmelenamientos. (...)

En tal desmesura cae, gracias a Dios, la juventud ex guerrera y los que se incorporan al ambiente belicoso de la poesía de 1940. Este fenómeno de la poesía desbordada de gestos y dolor, de gritos y silencios desolados (...) fue bautizado por un poeta, A. de Zubiaurre, con el nombre de *tremendismo*. El hombre adopta la postura vitalista de caricaturizar hacia lo grande su contenido anímico, proyectándolo y enlazándolo en soledad de seres con el cosmos. (...)

Los poetas tremendistas tienen su lenguaje y su vocabulario específico. En este aspecto superan al más desorbitado bracear de los románticos. Hay una muchedumbre de adjetivos como *sideral*, *cósmico*, *horrible*, *horrendo*, *abisal*, *espantoso*, *infinito*, *desierto*..., y muy en especial el *tremendo* etimológico, que subraya, junto a la idea de magnitud potenciadora, la acepción de conmoción, de sacudida, de acromegálico proceder. (...)

Un poeta tremendista, quizá el más representativo del tremendismo poético, es el talaverano Rafael Morales. Sus *Poemas del toro* inician la feliz colección “Adonais”. Es 1943. La voz poderosa, telúrica y sola del poeta castellano, con su desquiciamiento expresivo, sorprende a los lectores de España. El trompetazo, ya que no de potencia bíblica, sí conmueve a muchos

⁴⁶⁰ «A mí, a pesar de que algunos críticos me hayan echado la culpa de haber dado origen a este tremendismo, no me gusta nada, quizá porque en algunos autores me parezca mi propia caricatura» (Rafael Morales, «Cantos al destino», en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, nº 18, 1946, p. 666).

jóvenes, que ven en la nueva fórmula amplias y en cierto modo fáciles fórmulas de expresividad. Está pasando la ocasión del tremendismo de quilates. Hay que saber y poder aprovecharla con dignidad.

Vueltas las aguas generales, por un lado a los cauces de una tradición expresiva y formal que pendula de Garcilaso a Góngora, y por otro al versolibrismo retoricista, Rafael Morales prosigue en su postura “tremenda”, exacerbada en *El corazón y la tierra* (Colección “Halcón”, Valladolid, 1946). El tema táurico, humanizado hasta el símbolo deja paso a la grandiosa temática telúrica. (...)

El esteticismo versolibrista, ya en su cumbre, empieza imperceptiblemente a remitir. Salió antes *Hijos de la ira*, del maestro Dámaso Alonso, y su tremendismo fué alto y perfecto desde la hondura de una sima de pasiones en fermentación, servidas en el bello cristal de un verso clásico disfrazado de verso libre. 1947. R. M. publica, nuevamente en “Adonais” *Los desterrados*, y sigue siendo el que es, mientras en España va tomando altura, firme y pletórica, el águila de la integridad, de la poesía entera. Los que en 1936 eran los menos, hoy son guiones de los más. Han llegado los grandes discípulos: José María Valverde, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora (Enrique Casamayor, «Tremendismo poético», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 9, mayo-junio de 1949, pp. 746-748).

Lo interesante, además, es que para Casamayor el ‘tremendismo’ romántico sería la salida natural a los extremos del «esteticismo» vanguardista y del clasicismo «mesurado», procedentes ambos de los años Treinta; sería, además, consecuencia histórica directa de la guerra. Sería, en suma, el elemento sobre el que se cifraría la definitiva ‘vuelta al hombre’ y toda la poesía de posguerra, en contraste con la anterior.

Hacia 1936, el paisaje de la poesía española estaba atravesado por dos principales corrientes: una podría denominarse el esteticismo, de copiosa vena, según la cual la poesía se encarnaba en elementos retoricistas cercanos a la deshumanización. A ella pertenecía una buena parte de los modos expresivos de Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas y del Federico García Lorca de la última etapa. Otra, heredera del humanísimo cantar de Unamuno y Antonio Machado, la representaban tímidamente desde su escasa edición, entre otros, Luis Rosales, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco. Poesía la primera que luego se dió en llamar aséptica, totalizadora de la gran reata de ismos contemporáneos, y que fué la consecuencia de un proceso de desintegración poética iniciada por voluntades esteticistas, partidarias del arte por el arte. Y la segunda, sostenida no sólo como reacción frente al panorama circundante, sino en especial como vuelta a la fuente integral, humana y eterna de los grandes temas fundamentales de la vida: el amor, la muerte, el dolor, la madre, Dios... (...)

Vino la guerra con su gran caos borrador de precedentes y puso a los hombres en directa relación con las más crudas realidades de la vida. Los españoles que alcanzaron la edad de la hombría en esta coyuntura aprenden a conocer y a mirar al mundo con ojos distintos de aquellos otros que les precedieron en años y lustros. El sabor inmediato de la tierra y del sufrimiento fué la dura escuela en que se formaron almas que después, apagado el tremor del último cañonazo, habrían de ser los definidores, los ordenadores del tiempo difícil de la postguerra.

Una juventud educada en disciplina de lucha y de abandono a las propias fuerzas frente a la naturaleza hostil, tuvo forzosamente que alquilar un vehículo grande, sonoro, inarmónico y gesticulador, para dar movimiento a su contenido anímico. La vida había dejado de ser juego, la vida ya no era una broma, ni puede andarse en bromas con la muerte y sus compañeros de guerra. Había que gritar al cantar; nada de nimias voces ni de mesurados decires, nada de trinos aflautados y de suavidades. Se cantaba con violencia y realidad lo divino y humano. 1940 aseguraba que el mundo iba de cambio (Enrique Casamayor, «Tremendismo poético», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 9, mayo-junio de 1949, pp. 745-746).

No conviene olvidar, en este sentido, las conexiones del tremendismo de Antonio de Zubiaurre con el «tempismo» defendido en las primeras formulaciones metapoéticas de la ‘Juventud Creadora’ en cabeceras también universitarias como *Juventud*. Tampoco que en los orígenes del grupo rector de *Garcilaso*, Pedro de Lorenzo quiso postular una «Generación de 1936» partiendo de la figura de Mariano José de Larra antes que desde el recuerdo del poeta toledano. Ciertamente, entre las cabeceras y los autores de la llamada ‘Juventud Creadora’ se debatirá por extenso sobre el sentido y oportunidad de ‘lo romántico’ o lo neorromántico.⁴⁶¹ Así, por ejemplo, la ilustrativa polémica entre Jesús Revuelta y Luis Ponce de León en *El Español* desarrollada entre septiembre y noviembre de 1943. Había escrito el primero de ellos, a la sazón uno de los fundadores y teóricos de la ‘Juventud Creadora’ de *Garcilaso*, un extenso artículo en el que trataba de responder a una trascendental pregunta: «¿Volveremos a un neorromanticismo?» (*El Español*, n.º 45, 04/09/1943, p. 3). En él, Revuelta parte de una definición del Romanticismo histórico «como reacción contra las diversas formas de técnica», además de cifrarse en el individuo e, incluso, en lo «antisocial». Con este patrón, Revuelta observa la segura vuelta al «hastío de la técnica, la esclavitud de la máquina» tras el desenlace de la todavía candente guerra mundial.

⁴⁶¹ En ocasiones con resultados tan pintorescos como el artículo de Juan Eduardo de Zúñiga «Aportaciones a la Patología del romanticismo», donde se puede leer, entre otras conclusiones, que «el romántico es un enfermo biológico y no físico. Un hombre que está enfermo porque lo está la sociedad en que vive; enfermo constitucional y no porque haya adquirido una tisis» (*El Español*, n.º 31, 29/05/1943, p. 11).

En el conflicto bélico planteado, es indudable que vencerán los países técnicos a los que poseen una mecanización más incompleta, y, como siempre, unos harán historia y los otros padecerán la historia de los demás. Sin embargo, el individuo concreto, aislado, comienza a sentir el hastío de la técnica, la esclavitud de la máquina —recuérdese la película “Tiempos modernos”—; pero este fenómeno se dará con mayor intensidad en los países vencidos y en los impotentes industrialmente, cuando la comunidad sea consciente de la imposibilidad de cumplir sus más altas empresas nacionales sin un desmesurado progreso industrial (Jesús Revuelta, «¿Volveremos a un neorromanticismo?», en *El Español*, n° 45, 4 de septiembre de 1943, p. 3).

En consecuencia, según el lúcido diagnóstico de Revuelta, otros patrones propios de este nuevo ‘romanticismo’ habían de esperarse.

Este fenómeno acentuará la vuelta nostálgica al pasado, a la Historia, a lo que se fué. Y así tendremos, ya en España comienza a sentirse, uno de los sentimientos temáticos románticos. Quizá para nosotros sea el siglo XVI lo que para los románticos la Edad Media. Porque este neorromanticismo al que creo estamos abocados no sería un retorno exacto del Romanticismo con toda la secuela formal, espiritual y política manifestada en el siglo XIX. (...) Lo que definiendo es que se observa una sintomatología sustancial semejante a la que alumbró el Romanticismo; sin embargo, el movimiento esta vez será adjetivamente diferente (Jesús Revuelta, «¿Volveremos a un neorromanticismo?», en *El Español*, n° 45, 4 de septiembre de 1943, p. 3).

Pocas líneas después, el propio Jesús Revuelta predice la llegada inevitable de una deseable alternativa contra «la frialdad clasicista», esa misma ‘frialdad’ de la que serán acusados los propios promotores de *Garcilaso*. Por ello, conviene rescatar aquí estas líneas, esta reivindicación ‘neorromántica’ —con el trasfondo de un ideal de ‘rehumanización’ tras la poesía ‘pura’ de preguerra— de uno de los más acérrimos formuladores de la ‘Juventud Creadora’:

la preocupación por “la ternura”, la temperatura lírica, la emoción humana que se advierte en los círculos poéticos más calificados para la creación estética, trata de alejar la Literatura próxima del empalago retórico, de la frialdad clasicista que venimos sufriendo. Hoy, poesía no es solamente “eludir el nombre cotidiano de las cosas”, pues por ese camino se ha dado en el alambique metafórico de la poesía de laboratorio, al alcance de cualquier artesano de la lengua; y es que los poetas comienzan a sentir la necesidad de la Filosofía mejor que sus próximos antepasados, que sus mismos maestros, preocupados por la primordial importancia de la Filología. Y todas estas son señales de un neorromanticismo (Jesús Revuelta, «¿Volveremos a un neorromanticismo?», en *El Español*, n° 45, 4 de septiembre de 1943, p. 3).

Con estas líneas, uno de los principales teóricos y precursores de la revista *Garcilaso* sitúa a la ‘Juventud Creadora’ bajo una lectura neorromántica. Una lectura neorromántica que era presentada, además, como «fenómeno [que] se dará con mayor intensidad en los países vencidos y en los impotentes industrialmente».⁴⁶² Esta actitud, tan impropia de un poeta ‘de la Victoria’ y de lo ‘heroico’ como el propio Revuelta se había proclamado no pocas veces,⁴⁶³ mereció el reproche de otro asiduo colaborador de *El Español*, el diputado franquista Luis Ponce de León, en su intencionada réplica «¿Volveremos de un neorromanticismo?» (nº 47, 18/11/1943, p. 3).

Aquí ha planteado Jesús Revuelta la cuestión candente de nuestro mundo espiritual bajo el epígrafe “¿Volveremos a un neorromanticismo?”; interrogación que resuelve por la afirmativa. Digo que es la cuestión candente de nuestro mundo espiritual porque la pregunta abarca más que un tema literario. Abarca el tema de si los españoles se van a situar a la altura que su linaje señala o no. De si va a surgir, o no, sobre la tierra sembrada de nuestra neutralidad, una cosecha vital que le sirva al mundo espiritualmente famélico (Luis Ponce de León, «¿Volveremos de un neorromanticismo?», en *El Español*, nº 47, 18 de noviembre de 1943, p. 3).

La dimensión política de la polémica se hace evidente a continuación, con la vinculación explícita entre el ‘romanticismo’ y su capacidad para dudar –esto es, para la disidencia–, entre el ‘romanticismo’ y la democracia, en suma.

En la Historia, el triunfo del Romanticismo entre los hombres comporta el triunfo de una moral sin metafísica, es decir, de una moral que aspira a vivir en el aire, sin apoyarse en verdad alguna. Comporta el triunfo de una filosofía sin certidumbre, de una filosofía de la duda. El triunfo de la democracia, o sea, de una política sin fe en normas supremas, que oscila según la mayoría, no según la inteligencia (Luis Ponce de León, «¿Volveremos de un neorromanticismo?», en *El Español*, nº 47, 18 de noviembre de 1943, p. 3).

En esta línea, y tras no ahorrarse ataques contra el grupo de *Garcilaso*,⁴⁶⁴ Ponce de León no pronostica la vuelta ‘de’ un neorromanticismo, pero sí la desea,

⁴⁶² El propio Revuelta cierra su artículo comentando lo siguiente: «Yo sé que el anuncio de este movimiento literario neorromántico producirá aversión en muchos círculos, y es posible que se nos impute el desearlo. Sin embargo, estemos o no de acuerdo con su estética, nos parezca bien o mal, el hecho es que la realidad se está planteando ahora en la geografía de la cultura occidental y en la sensibilidad de los hombres que viven el momento artístico. Y quizá también por motivos de orden político» (*El Español*, nº 45, 04/09/1943, p. 3).

⁴⁶³ Recordemos el artículo, ya analizado en este trabajo, «Necesidad de un tempismo literario. Lo político, lo heroico y lo religioso» (*El Español*, nº 24, 10/04/1943, p. 3).

⁴⁶⁴ «En cuanto a nuestro actual sarampión de clasicismo, a la fiebre eruptiva garcilasista que nos sobrecogió hacia los días finales de la guerra y todavía dura, creo que hace falta cerrar algo los ojos para tomarla del todo en serio. Verdad es que a *Garcilaso* deben de dolerle ya las coyunturas de tanto

implorando «que volvamos ya, ¡por Dios!, de las monerías intelectuales, de esa turbamulta de expresiones hechas (“agonía intelectual”, “conciencia generacional”, “horas cruciales”, “tremendo”, “preocupación”, “angustia”) con que nos martillean los escritores y que ninguna persona decente emplea en la vida cotidiana» (*El español*, 18/11/1943, p. 3). Las mismas quejas laten en el artículo de Adolfo Bollaín Lirón «Da miedo de la nueva poesía» (*El Español*, nº 61, 25/12/1943, p. 3), en el que se reprocha —y específicamente al propio Revuelta—⁴⁶⁵ el ‘paso atrás’ de quienes fueran poco antes exaltados cantores de lo ‘heroico’.

Quando un movimiento se produce no por sí solo, sino dirigido a un fin. Quando unas falanges se unen y combaten por un objetivo. Quando un espíritu colectivizado busca modernos evos, y cuando se encuentran el fin, el objetivo y los evos, la sonrisa se aclara y el alma se abre a perfumes de esperanzas.

Pero cuando el movimiento, tras de avanzar, retrocede; cuando las falanges se desunen en el objetivo alcanzado, y, sobre todo, cuando el espíritu se desvía, pasa por debajo —muy por debajo— de los horizontes que se marcó. Da miedo. (...)

Con toda la fuerza de lo que, a pesar de repetirse, no ha descendido a tópico, nos rige a los pendolistas aquella frase antigua de José Antonio: “Hay que levantar, frente a la poesía que destruye, la poesía que promete”.

Aquí surgió la nueva era. Nueva en el campo espiritual, pues vamos a centrar toda la inquietud anímica de hoy en la pura poesía.

La frase creó. Nacieron poetas constructivos que no sólo cantaban el pasado, sino que esperaban en el porvenir; uno cantó a los Caídos, y a su lado, la gesta dulce de las tres Marías. Otro, junto a la épica de un antitanquista, nos trasladó a paisajes de ensueño en que se ensalzaban la belleza, y el amor, y el arte, y la sabiduría...

Y aquí acabó todo. Las ansias de victorias, secuela afortunada de ruidos guerreros, han muerto en los poetas. La poesía de hoy, triste, desengañada, derrotista, no se corresponde con el momento (Adolfo Bollaín Lirón, «Da miedo de la nueva poesía», en *El Español*, nº 61, 25 de diciembre de 1943, p. 3).

En consecuencia, Bollaín, como Ponce de León, se apresta a atacar ‘desde la derecha’ —sirva la expresión— a los poetas de la revista *Garcilaso* en virtud de lo que se entendía como un alejamiento del sentido propagandístico preconizado por

como garcilaseamos —y no me refiero a ninguna revista suntuosa—, pero ¿tienen algo que ver sus églogas, resplandecientes de gracia, emoción y claridad, con la descabellada sonetería de hoy, que aun de culterana no tiene más que las dos últimas sílabas?» (*El Español*, nº 47, 18/11/1943, p. 3).

⁴⁶⁵ «Un poeta, tras avergonzarse de un artículo valiente que escribió años —muy pocos años— atrás, recita con voz angustiada unas ideas oscuras, entre abril, llenas de dolor, de fracaso posible, pues ni el fracaso le había llegado al autor. Pensé que, quizás, sería este muchacho la excepción triste, negativa, pero necesaria, de que antes hablaba. Pronto me convencí de que no. Es ésta la tónica general de nuestra nueva producción. Y da miedo» (*El Español*, nº 61, 25/12/1943, p. 3).

Giménez Caballero en *Arte y Estado*, por apartarse del relato ‘triumfal’ a todo trance de la dictadura. Y todo ello por su deriva ‘neorromántica’ y «tuberculosas»:

el motivo [de esta desesperanza] está en su vida y en su alma: en su vida que, tan corta, se ha visto maltratada, falta de la luz de la juventud en plenos años jóvenes. En su alma, que no ha sabido su deber y no ha querido emanciparse del dolor para lanzar a los vientos, si es necesaria, la obligatoria mentira de una alegría feliz y esperanzada.

Y como son así, como hacen de todos su propio dolor, no miran adelante, y retroceden y se encierran en cuartuchos, ellos a quienes tan bien iría al aire y, en vez de crear, desempolvan. (...)

Cuando crean, tétricos, negativos, se hunden en sollozos de plañidera, indiferentes al estampido marcial y al ritmo seguro y noble del taller.

Cuando desmenuzan, ponen sus manos pecadoras en las páginas venerables de un tomo clásico, y arremeten feroces, poseídos, contra un Gracián o un Garcilaso.

¡Y aquí salió! Se apoyan en Garcilaso, cantan su vida y sus obras, le admiran en todo y por todo, para, después, dar un talonazo sobre su corazón eterno y lanzarse por los caminos sombríos que ellos mismos se han escogido.

¿No han visto en la obra de Garcilaso la luz, la claridad de un sentimiento total, de Imperio? El poeta que murió ascendiendo, no pudo cantar con ese acento llorón, lacrimoso, de ahora (Adolfo Bollaín Lirón, «Da miedo de la nueva poesía», en *El Español*, nº 61, 25 de diciembre de 1943, p. 3).

La polémica en torno a las palabras de Jesús Revuelta nos pone además tras la pista de una concepción del ‘tremendismo’ como variante neorromántica de la ‘Juventud Creadora’.⁴⁶⁶ No en vano, el propio Revuelta puso en su controvertido artículo a *La familia de Pascual Duarte* como paradigma de aquel neorromanticismo.

Una semana después de los ataques de Bollaín, la réplica en defensa de Revuelta y de la misma ‘Juventud Creadora’ vendrá de parte del propio José García

⁴⁶⁶ Hubo también muestras de apoyo a Revuelta en algunos colaboradores no menos conservadores de *El Español*. Así José Ortega Mate en «Decadencia literaria. Consideraciones sobre el estado actual de las letras» (*El Español*, nº 69, 19/02/1944, p. 7), donde a la sazón se ofrece, prácticamente, el negativo de la ‘Edad de Plata’ al afirmar que «el período comprendido desde 1870 hasta 1944 es un lago de aguas turbias, es un cielo nublado con escasos claros, un desierto con muy pocos oasis, es, en fin, un período de notable decadencia». Sin embargo, estima que la ‘nueva España’ surgida tras la guerra puede abonar el campo a un nuevo esplendor literario. Y para ello, frente a las distintas vías posibles, apuesta —a diferencia de Bollaín Lirón y Ponce de León— por el neorromanticismo: «unos dicen que vamos hacia un clasicismo que más sería un pseudoclasicismo, pues no podríamos lograr coronar la montaña de lo clásico. Otros, que al vanguardismo, que es intolerable y que podríamos poner por ejemplo el hacer la literatura como los automóviles, y, por último, la tesis que creemos más acertada es la de un neorromanticismo de la que ha hablado ya Jesús Revuelta y a la que no sé por qué ha respondido Luis P. de León diciendo que hemos vivido desde hace cien años en pleno romanticismo» (*El Español*, nº 69, 19/02/1944, p. 7).

Nieto, nuevamente en *El Español*. Se desgranar en su «Mensaje de la “Juventud Creadora” a sus apasionados detractores» vocablos en absoluto casuales: ‘lo humano’, ‘lo clásico’ y también ‘lo romántico’ son las señas, para su director, de la denostada *Garcilaso*.

¿Qué paso atrás es el de ese poeta, a quien conozco, si su camino es una línea fija, ascendente, angustiada y sincera como pocas? Lo que pasa, amigo detractor, es que por humanos, *por demasiado humanos*, nuestros brazos son cortos muchas veces para alcanzar lo que pensamos, lo que esperamos de otros.

Mentira que nuestra Poesía no es una consecuencia de nuestra vida, de nuestros actos, de nuestro tiempo. Mentira que nuestra Poesía es lacrimosa. Nuestro tono elegíaco es hondo, recio y entero como nunca. ¡Cómo, si nos han enseñado a morir de pie, no vamos a hablar de la muerte cara a cara!

(...)

Pensemos acaso de dónde venimos; pero no digamos demasiado pronto hacia donde vamos. ¿Clásicos o románticos? Y ¿por qué una cosa u otra? ¿Qué fueron Dostoyewsky y Goethe? ¿Y nuestro Unamuno? ¿Por qué tildarnos ya de un neoclasicismo al que si vamos hemos de dirigirnos fatalmente, sin el remedio de nuestras salidas de tono? Dejad que la gente escriba y trabaje y no contar demasiado sus horas y sus versos (José García Nieto, «Mensaje de la “Juventud Creadora” a sus apasionados detractores», en *El Español*, n° 62, 1 de enero de 1944, p. 3).

En este sentido, la presunta oposición entre un ‘garcilasismo’ neoclásico y un ‘espadañismo’ neorromántico, tantas veces repetido por la crítica, se desvanece. Bien es cierto, como ya hemos observado, que tanto González de Lama como los mismos Victoriano Crémer y Eugenio de Nora radican precisamente en su énfasis sobre ‘lo romántico’ su principal seña de diferenciación frente a la ‘Juventud Creadora’, pero también contra otras plataformas poéticas como *Corcel*.⁴⁶⁷ Con este afán de distinción, Victoriano Crémer define al «pánfilo» como «el ser más irreductible, más impermeable y reacio a toda influencia moral que no se ayunte con su especial conformación» (*Espadaña*, n° 3, junio de 1944, p. 45), derivando de ello la existencia del artista –del poeta– ‘pánfilo’.⁴⁶⁸ Un ‘artista pánfilo’ reconocible, pues, por su ensimismamiento formal y por su insensibilidad ante la realidad –sobre todo la social– que le circunda.

De ahí que lo que acaso comenzara en un pazguatismo aldeano, tomara pronto inauditas proporciones y llegara finalmente a ejercitarse como un

⁴⁶⁷ Véase la negativa reseña que Victoriano Crémer firma sobre la revista valenciana en la madrileña *Cisneros* (n° 6, 1943, pp. 115-117).

⁴⁶⁸ De aplicación más general y de perfil político fue el fragmento publicado en el siguiente número de *Espadaña* bajo el título de «Genio y figura del Pánfilo» (n°4, julio de 1944, p. 93).

virtuoso atributo ciudadano. El caso raro, se generalizó. La costumbre de topar con el panfilismo se hizo ley permanente y gravosa. Y, como sorprendente consecuencia, intelectos penetrados del virus, fueron añadiendo tramos a la escala de valores del Panfilismo.

Podemos asegurar que nuestra época proporciona la más fácil coyuntura para que el pánfilo alcance su cima, su apoteosis.

¿Qué puede extrañarnos, pues, que la expresión artística actual se nos ofrezca –salvando excepciones que confirman nuestras teorías– como el logro más florido del Panfilismo? (...)

El verdadero artista se ha recluso en sí. Y este es el triunfo único del arte pánfilo. Lograda la autoeliminación de la autenticidad artística, ha quedado solo en el campo (Victoriano Crémer, «El panfilismo en el arte», en *Espadaña*, n° 3, junio de 1944, p. 45).

Corren buenos tiempo para el «arte panfílico», dice Crémer. Ante lo cual presenta a los suyos y a sí mismo –a lo que después llamarán ‘espadañismo’– como única réplica y protesta, como opción de salida del ensimismamiento y en pos del ‘hombre’.

Y no se nos objete que el Arte no precisa contender ni pugnar con nadie para fundamentar su existencia. Cuando deseamos para el Arte una postura de beligerancia, es que sentimos que si el Arte no sostiene infatigablemente la lucha consigo mismo siquiera, decae, se entumece y muere (Victoriano Crémer, «El panfilismo en el arte», en *Espadaña*, n° 3, junio de 1944, p. 45).

Estas últimas palabras de Crémer ilustran muy bien, ciertamente, el mensaje de fondo de *Espadaña*: afán contestario y ‘combativo’ como postura ética pero, sobre todo, como vía estética. No en vano, De Nora evidenció con meridiana claridad la calculada maniobra de inserción del ‘espadañismo’ como ‘disidente’ dentro del panorama poético de los Cuarenta en el editorial «Nuestro público», consolidada ya la revista, en 1946.

Uno de los problemas que más a fondo y urgentemente tiene que decidir hoy el poeta es el de *elegir* su público. ¿Merece la pena escribir; y, en todo caso, para quién?

Respecto al hecho actual, no tenemos por qué hacernos ilusiones. Igual que hace bastantes años Unamuno, en pleno “triunfo” del esteticismo modernista, podemos acusar hoy nosotros la esterilidad de la gente literaria, ocupada en la confección de pasteles exquisitos propios para el intercambio obsequioso y mútuo de los literatos profesionales, o para la fruición de unos pocos desocupados. Apenas hay quien se preocupe de la vida que, irremediablemente y por fortuna, se vive más allá de los “cenáculos”, ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose, a pesar de todo. (...)

Así pues, los poetas, ¿qué debemos hacer? ¿Podemos seguir todavía en la no poco ilustre tradición “europea” de orfebres del idioma, refinadores de

sutilidades y matizadores de sentimientos líricos? ¿Es en verdad glorioso ese viejo camino individualista, desarraigado, autónomo, de artistas de minorías? ([Eugenio de Nora], «Nuestro público», en *Espadaña*, n° 24, 1946, p. 537).

Nos encontramos en este texto, trascendiendo y transgrediendo la síntesis entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ que tantas veces defendiera, ante un De Nora que anticipa en buena medida la deriva de una «Poesía social» que tendrá su auge en la década de los Cincuenta y que Gabriel Celaya preconizaría en «Poesía en la calle. Carta abierta a Victoriano Crémer» publicada en la misma *Espadaña* (n° 39, 1949, p. 820). La genealogía neorromántica de esta corriente es, en este sentido, inequívoca. Así, incluso, cuando Eugenio de Nora afirma en un impulso de ruptura total —una especie de ‘síntesis’ a la inversa: en lugar de asumirlo todo, rechazarlo todo— renegar de toda coordenada estética.

Aborrezco el intelectualismo: el arte para el pensamiento; el naturalismo: el arte según las cosas; y el clasicismo: el arte regido por las normas; y el romanticismo: el arte al servicio del sentimiento.

Detesto todos los “ismos” inventados y por inventar. Mi ideal es un arte que como expresión de la dignidad del hombre auténtico, no necesita moverse ni condicionarse a nada parcial, por importante que sea (Eugenio de Nora, «(Paréntesis)», en *Espadaña*, n° 26, 1947, p. 576).

Ante tales extremos, por extraño que parezca, resulta inevitable acordarse de las tesis defendidas por José Díaz Fernández en su ensayo sobre *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (Madrid, Zeus, 1930) y su condena de todo ‘intelectualismo’ artístico.

Junto a los espadañistas, un grupo habitualmente ‘alineado’ por la crítica con el neorromanticismo de posguerra fue la llamada «Quinta del 42». Poetas como José Luis Hidalgo serán definidos y se definirán a sí mismos desde lo romántico, más allá de otros influjos también presentes como, en el caso del cántabro, la metáfora surrealista. La fórmula, otra vez, será la del arrebatamiento romántico remansado por lo clásico, huyendo, en suma, de extremos tremendistas. Así lee a Hidalgo el principal crítico de *Proel*, Enrique Sordo.

Esta significativa preocupación de los orígenes da la tónica a toda la obra de Hidalgo. Y es un genial anhelo éste de rebuscar en la tierra, con noble voluntad de catarsis cósmica, todas las agitaciones subterráneas, toda la inmovible verdad de los inefables presentimientos líricos, varonilmente líricos, deambulando por la fecunda arteria del mineral y del árbol, fluctuando por la limpia entraña del viento y de las nieblas estelares. José Luis siente todo esto, mucho más acaso, lo transforma en carne de sí mismo, lo vierte a la realidad estética en sus poemas febriles y rotundos, en sus óleos matizados, en sus aguafuertes cálidamente tenebrosos. Siente la angustiosa sed de sumergirse

en las ricas tinieblas de todos los subsuelos, de los profundos sustratos, para elevarse más, para alzarse con más ímpetu y más nervio aguzado, enhiesta la desnuda raíz madre de la verdad recreada y aprisionada. (...)

Sin embargo, a pesar de las fronteras peligrosas que roza, esta expectante sensibilidad no se enferma, no se torna morbosamente tuerta, en su enorme búsqueda. Conserva, pura y bellamente íntegros, el frescor de la canción joven, el radical origen de su masculinidad triunfante (Enrique Sordo, «Raíz», en *Proel*, n° 5-6, agosto-septiembre de 1944, p. 31).

Los elementos neorrománticos de rigor aparecen en este análisis de Sordo sobre Hidalgo: vitalismo —«varonilmente líricos»—, transcendencia —«catarsis cósmica»—, agitación —«febriles y rotundos»— y ‘vuelta al hombre’ —«carne de sí mismo»—. La comunión de Hidalgo con estos postulados se confirma, precisamente, en su reseña a otro poeta manifiestamente identificado con el ‘nuevo romanticismo’ desde la publicación de *La voz cálida* (Madrid, Ediciones Literatura, 1934): el poeta aragonés Ildelfonso-Manuel Gil. De manera tajante, Hidalgo establece en su elogiosa lectura del poemario de Gil que el verdadero camino hacia la ‘rehumanización’ de las letras pasa siempre por la ruta ‘neorromántica’, por el «humano temblor», en palabras del propio Gil.⁴⁶⁹

Con esta autodefinición de su poética cierra Ildelfonso Manuel Gil su libro *Poemas del dolor antiguo* y esta afirmación suya cobra en él un doble valor por estar situado este poeta, cronológicamente, precisamente en las lindes de la generación que más acentuadamente se distinguió por aquellas tendencias que Ortega bautizó con el nombre de *deshumanizadoras*. No estamos nosotros conformes con el poeta en eso de que *los mármoles tersos resisten más el peso de los días*, pero esto poco importa, a nuestro juicio, pues lo fundamental en esta confesión es esa búsqueda del *humano temblor* que el poeta se propone. (...)

Yo le digo desde aquí a Ildelfonso Manuel Gil, humildemente, pero con convicción firmísima, que puede vivir y morir tranquilo, porque sus versos, como de todos los versos escritos en este mundo, no se salvarán los que haya podido escribir a fuerza de inteligencia y frío cálculo retórico, sino los escritos porque le resonaban en la hondura de su corazón humano (José Luis Hidalgo, «*Poemas de dolor antiguo*, de Ildelfonso Manuel Gil», en *Proel*, 2ª ep., n° 1, primavera de 1946, pp. 97).

Que a su vez la fórmula de Gil también pasaba por ‘lo romántico’, bien que remansado por la contención del metro clásico —de nuevo la síntesis—, quedó patente en varios testimonios. Uno de los más claros se encuentra en su análisis del poeta portugués Alberto de Serpa, con quien el propio Gil desea establecer determinadas

⁴⁶⁹ «Busqué siempre en mis versos/ un humano temblor, aunque sabía/ que los mármoles tersos,/ pura geometría,/ resisten más el peso de los días» (Ildelfonso-Manuel Gil, *Poemas de dolor antiguo*, Madrid, Editorial Hispánica, 1945, p. 69).

concomitancias mediante una serie de «Caracteres neorrománticos» comunes. Unos caracteres definidos no tanto por lo formal, sino, exclusivamente, por su contenido 'humano'. El cultivo de la estrofa clásica en el portugués, como en el propio Gil, no entrañaría, pues, ningún conflicto con el inconfundible aliento 'romántico' de ambos poetas.

La vuelta a la estrofa no ha sido determinada en este poeta por la corriente neoclasicista que tanto se extendió de los años 1935 a 1945. Ni su temática, ni su lenguaje, ni su posición humana respecto a la Poesía, coinciden con la frialdad propia de los poetas formalistas de la citada tendencia. Cabe suponer que en de Serpa la forma poética está determinada por el propio impulso creador, ajeno a todo propósito previo. Cuando la emoción rebasa el cauce perfecto de la estrofa regular, cuando la voz del poema crezca, el versículo vibrante y magnífico de Alberto de Serpa podrá alternar con la serena melancolía de sus cuartetos. (...)

Por Neorromanticismo no podemos entender hoy una mera reactualización del Romanticismo, con los caracteres que en su momento tuvo. Pero donde quiera se encuentren un sentido de evasión, un humanismo angustiado, una invencible melancolía, una búsqueda de lo misterioso, un sentimentalismo ilusionado, una espontaneidad poética, donde eso se dé, y sea como sea lo demás que le acompaña, tendremos un neorromántico (Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1948, pp. 82-90).

Sin embargo, y regresando a *Proel*, el testimonio teórico más explícito sobre el posicionamiento de la revista santanderina —o al menos de su entorno— con respecto a 'lo romántico' lo encontramos en la «Defensa del Romanticismo» (nº 9, diciembre de 1944) de Anselmo Donázar, a quien ya vimos relejando a Federico García Lorca en clave neorromántica (nº 7-8, octubre-noviembre de 1944). Expone ahora Donázar, en esta nueva ocasión, sus postulados estéticos de manera más sistemática. Una más vez, como cabía esperar, queda expuesta la opción de síntesis, de complementariedad de 'lo clásico' y 'lo romántico'. Es lo que Donázar denomina como «academicismo» —recordemos que Romero Moliner habló de «criticismo»— lo que el verdadero romanticismo excluye.

Una vez le oí decir a un doctor, con toda naturalidad: El clasicismo es la visión de las jerarquías del mundo y el imperio de la razón. El Romanticismo, por el contrario, es la exaltación de uno mismo, el rompimiento de la armonía cósmica. Y esto me disgustó mucho. (...)

El Romanticismo, evidentemente no rechaza del Clasicismo todo lo que sea inmortalidad y grandeza. Por eso más que el Clasicismo habría que oponerle el academicismo, el manierismo, que edifica a fuerza de revoques. Cuando a uno le hablan de un producto romántico, no sabe de fijo más que esto: Que llega un fruto vivo, sin amaños. No creo que haya más constantes.

Porque el Romanticismo se parte hoy en tantas facetas que quizás no haya más que poesía romántica. Tan decisivo fue el paso aquel del siglo XVIII, en que unos hombres tuvieron que legitimar ante sus contemporáneos un movimiento de sinceridad y de fervor religioso. Desde entonces acá cada lira romántica tiene su cuerda propia. ¡Qué distancia, por ejemplo, entre un Bécquer y un Diego, entre un Zorrilla y un Lorca! (Anselmo Donázar, «Defensa del Romanticismo», en *Proel. Cuadernos de poesía*, nº 9, diciembre de 1944, p. 6).

También en el exilio, desde luego, se prolongó el viejo debate entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’. Observemos, tan solo, dos lecturas contrapuestas: las de Guillermo de Torre y Arturo Serrano Plaja —paradigma de la confluencia entre lo becqueriano y lo garcísaliano propia del Treintayséis—, frente a las de Max Aub. En el caso de Serrano Plaja, su vinculación de la estética romántica con el signo político revolucionario y con la deseada ‘vuelta al hombre’ ya se había hecho tajante en el célebre discurso firmado en plena guerra junto a Antonio Sánchez Barbudo, Emilio Prados, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Miguel Hernández, Ramón Gaya, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Eduardo Vicente, Lorenzo Varela y Miguel Prieto.

El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario —como persona y como pintor— podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El problema era y debía ser de fondo; queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución, en la misma medida, con la misma intensidad y con igual pasión con que se han producido todos los grandes movimientos del espíritu. Porque incluso en la música, la más abstracta de las artes, la única que ni directa ni indirectamente puede referir conceptos, se ha logrado una tan perfecta adecuación en momentos determinados de la historia como la que supone Bach para el cristianismo; Chopin, para el romanticismo, etc. Y todo lo que no fuese creado con esa misma relación absoluta de valores, todo cuanto fuese “simbología revolucionaria” más que “realidad revolucionaria”, no podía expresar el fondo del problema.

La revolución no es solamente una forma, no es solamente un símbolo, sino que representa un contenido vivísimamente concreto, un sentido del

hombre, absoluto, e incluso unas categorías, perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad. Y así, para que un arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial, implicando todas y cada una de esas categorías en todos y cada uno de sus momentos de expresión; porque si no, hay que suponer que el concepto mismo de la revolución es confuso y sin perfiles y sin un contenido riguroso (Arturo Serrano Plaja, Emilio Prados, Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, *et alli*, «Ponencia colectiva», en *Hora de España*, nº 8, agosto de 1937, pp. 87-89).

Lo mejor del Treintayséis republicano –Serrano Plaja, Gil-Albert, Herrera Petere, Hernández– tuvo en aquella especie de manifiesto su más explícita hoja de ruta ética y estética para el periodo: cancelación de la vanguardias y del ‘arte puro’ por deshumanizado, y apuesta por una literatura marcada por el ‘apasionamiento’ como garantía de aliento ‘humano’ más allá del oportuno empleo del remansado metro clásico. Arte de propaganda, sí, pero para beneficio del hombre. Revolución, sí, pero desde la mejor raíz de la tradición.

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

De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía. Y nosotros queremos un arte por y para el hombre y una valentía miedosa. (...)

Esa valentía y ese esteticismo y ese propagandismo puros, ya que se ha dicho, son tan nocivos como el agua pura, como el agua químicamente pura, y pertenecen a un pasado que para nada interesa perpetuar. La revolución ha acabado con él. (...)

Por nuestra parte, de esa revolución que rompe con el pasado, queremos ir a la tradición. Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer, siquiera sea con un solo verso, con una sola pincelada, con una sola idea que en nuestro convivir logremos, esa claridad creciente del hombre. (...)

El humanismo que defendemos, el que nace ahora en España, es, por excluir todo eso, más amplio que el otro, y, por su lucha, verídico, viril, renovador, heroico. Es un humanismo, en todo caso, cuya definición exacta y, por así decirlo, teórica, no puede hacerse sino en la medida misma que se producen ciertos hechos empíricos, vivos y diarios que son los que realmente decimos. Porque vive de realidades y no de supuestos, su existencia misma depende de la existencia del hombre como hombre, esto es, liberado de todo cuanto no sea una confección del mundo en la que el hombre es, ciertamente, el valor esencial (Arturo Serrano Plaja, Emilio Prados, Miguel Hernández, Juan Gil-albert, José Herrera Petere, *et alli*, «Ponencia colectiva», en *Hora de España*, n.º 8, agosto de 1937, pp. 90-94).

El autor de *El hombre y el trabajo* mantendrá en el exilio una fórmula común al Treintayséis: la de la síntesis entre el equilibrio de ‘lo clásico’ y la autenticidad de ‘lo romántico’, sin que faltara —confesa o inconfesamente— la lección técnica del surrealismo. Todo ello, en su caso, entendido como la mejor ruta posible hacia una poesía al servicio del ‘hombre’ y de la ‘revolución’ marxista. Así se observa, particularmente, en *Versos de guerra y paz* (Buenos Aires, Nova, 1945). Reunió aquel poemario composiciones escritas por Serrano Plaja antes y después de la guerra, redundando en todo el conjunto, a la postre, la perspectiva del destierro y el recurso del intimismo como refugio poético y moral. Sobre este trazado neorromántico, sin embargo, la identidad formal más clásica. Así lo anota José Ramón López García en su completa monografía sobre el autor de aquel libro.

La estructuración del poemario refleja, mejor que ninguna otra característica, la encrucijada poética de un buen número de poetas del exilio republicano: la nostalgia de un pasado donde el poema tenía una función clara, un sentido histórico, estético y personal fundamentado, con mayor o menor amplitud de miras, en lo colectivo, y la presencia de un presente donde el poema naufraga en su búsqueda de nuevos referentes. (...)

Lo cierto es que, en los primeros años, la poesía exiliada abandona la experimentación desacomplejada de la vanguardia (...). Domenchina, Serrano Plaja, Garfias, Bergamín, Quiroga Pla y un largo etcétera cultivarán el soneto como ya hicieron los poetas franceses en los tiempos críticos de la *Resistance* (...).

Los cuarenta sonetos que componen la parte central de esta poesía inédita no rompen la unidad métrica endecasilábica, no hay mezclas en ellos de endecasílabos y alejandrinos (...). Veinticuatro de ellos responden al formato clásico de los dos cuartetos y dos tercetos en estructura ABBAABBACDECDE (José Ramón López García, *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, Valencia, Pre-textos y Fundación Gerardo Diego, 2008, pp. 192-193).

Ciertamente, el libro gozó de elogiosas reseñas en la comunidad poética exiliada por su introspección romántica y su armonía formal. Corpus Barga expresó muy bien el potencial romántico-introspectivo del calibrado soneto de Serrano Plaja.⁴⁷⁰

Por su parte, dos años atrás, un compañero en el exilio argentino, Guillermo de Torre, dedicó todo un ensayo a la síntesis entre ambos extremos en *La aventura y el orden* (Buenos Aires, Losada, 1943),⁴⁷¹ volumen e idea bajo los que reunió distintos estudios sobre León Felipe, Picasso, Whitman, Valéry, Rilke o Freud. De Torre trabaja allí sobre los ejes históricos de la «tradición» y la «novedad» —orden y aventura, tradición y vanguardia— para concluir en la necesidad de ambos.

En puridad (...) [el orden] sólo existe, como la sombra por la luz, en función de la aventura. Y en este punto las definiciones por antítesis se precipitan solas. Si la aventura es mocedad, el orden será madurez, cuando no senectud. Si la aventura corresponde a las generaciones innovadoras, a las épocas eliminatorias y polémicas, el orden será propio de las generaciones pasivas, de las épocas acumulativas (...). Si la [a]ventura es modernidad, el orden será tradición. Si la primera suele llamarse en la historia romanticismo —con las desinencias propias de cada época— la segunda cuaja siempre en el mismo título: clasicismo.

¿Antítesis fácil, correspondencia demasiado prevista esta última? No tanto, si llegamos al punto en que pretendiendo superar la oposición dialéctica entre ambos términos, lo sitúa Herbert Read. Éste, a propósito del superrealismo reconsidera a una nueva luz los conceptos de clasicismo y romanticismo. Refutando a otro crítico inglés, Herbert Grierson, quien había afirmado: “lo clásico y lo romántico son la sístole y la diástole del corazón humano en la historia”, Read lo declara un sofisma por medio del cual dos términos son concebidos como dialécticamente opuestos, cuando en realidad sólo representan tipos de acción y reacción. “Clásico” y “romántico” —según él— no personifican ninguna contradicción; son meramente la cáscara y la almendra. (...) Pero si al negar la antítesis, aniquila así la posibilidad de toda síntesis, es porque sus argumentaciones últimas apuntan hacia una meta revolucionaria. Por eso identifica expeditivamente el clasicismo con las fuerzas de la opresión. (...) Pendiente tendenciosa, como se advertirá. (...)

⁴⁷⁰ «El poeta, perdido después de la batalla, se recoge en sonetos y se encuentra a sí mismo en la misma pasión —desencantada, superada— de la guerra. Su paz es esa guerra adentro, recogida, reflexiva, impar» (Corpus Barga, «Poesía y realidad. El destierro en sonetos» en *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, París, n.º 21, agosto de 1946, p. 2).

⁴⁷¹ De Torre ya abordó el papel de ambos extremos veinte años antes, en pleno auge de las vanguardias históricas, en la conferencia «Clasicismo y romanticismo en la novísima literatura», reunida poco después en *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Caro Raggio, 1925). También allí se apostaba por el equilibrio entre ambas nociones.

Tal es el riesgo de atribuir cualidades cerradas a conceptos tan abiertos y susceptibles de ser tan inversamente interpretados como estos de clasicismo y romanticismo. Pueden llegar a derivarse así equiparaciones no menos caprichosas que infinitas. Y con todo, la menos arbitraria quizá sea aquella que parece más paradójica: si el romanticismo es nostalgia —dijo Ortega— el clasicismo será actualidad. Y la intuición teórica de un lírico —Juan Ramón Jiménez— viene a definir lo clásico únicamente como lo vivo. Por eso se equivocan radicalmente quienes juzgan valores antitéticos lo bello y lo actual (Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 14-15).

Las reflexiones de Guillermo de Torre, escritas desde el exilio, no podrían ser más oportunas. De Torre insiste en partir de la antítesis entre lo clásico y lo romántico para alcanzar la deseada y deseable síntesis. Para ello, el autor de *Hélices* acota la definición de lo clásico más allá del falso clasicismo de los «fanfarrones de eternidad» y acude como concepto mediador entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’, entre los deseos de novedad y de rigor del joven creador, a la noción de —*nota bene*— «serenidad».

Es lógico, pues, la llegada de un tramo climatérico —vago y resbaladizo momento psicológico, difícil de caracterizar con palabras precisas— en [la] evolución del espíritu juvenil.

Éste, sin perder su dinamismo esencial, tiende empero a hacer un alto en el camino. No tanto por fatiga, como por necesidad de recapitulación y ensanchamiento de perspectivas. Vuelve no sólo hacia atrás, sino también lateralmente, la vista, tratando de superar los lindes coetáneos o generaciones. Amplía su órbita de intereses en el tiempo, mientras su visión en el espacio utiliza otras escalas de medida y acepta normas de relatividad. En suma, empieza a contar con el pasado, sin renunciar a los intereses de su tiempo. Y de este primer enlace de compromisos, del naciente pacto brota una exigencia criticista, cuya expresión —el sentido de la calidad— se le convierte en acicate tanto como en torcedor.

¿La novedad... la calidad? ¿Qué deberá preferir en sí y en los demás? Si el primer factor le sigue imantando, también comienza a sentir los llamamientos del segundo. Momento de rigor autocrítico, de crisis de la pendulación extrema —evitándole caer, como es tan frecuente, en el punto muerto del pensamiento beato— y hacerle entrever la ruta verdadera, el acompañamiento de una virtud complementaria a ese crecimiento: la serenidad (Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 18).

De nuevo observamos en De Torre la tendencia sintética de aquellos años entre ‘lo romántico’ y ‘lo clásico’ como elementos de remansamiento mutuo —de «serenidad»— y complementariedad.

No comulgará con aquel afán de síntesis otro exiliado como Max Aub. Así, si Ildefonso-Manuel Gil miró a Portugal y a Alberto de Serpa para establecer su propia definición de «neorromanticismo» en 1948, aquel mismo año hacía lo propio Aub partiendo del poeta mexicano Xabier Villaurrutia. En este sentido, si para Gil 'lo romántico' se cifraba siempre en los contenidos —en aquel «humano temblor» destacado por Hidalgo—, Max Aub establecerá una definición mucho más formal. No niega, por lo tanto, la presencia de lo 'humano' en la vía clasicista, aunque si indica su mayor enmascaramiento.

Clásico o romántico es cuestión de forma, de literatura. Nunca el hombre se puede librar de sí mismo y todo depende del lugar y la fecha desde los cuales se considere el correr de los días. Cuando la poesía viene a contar directamente las reacciones del escritor, cuando éste cree que sus miedos y esperanzas, por el hecho de serlo, de ser tuyas, interesan o pueden interesar a los demás —y cuando éstas efectivamente apasionan— podremos decir, aun sin tener en cuenta las razones profundas que muevan esos intereses, que nos hallamos en una época romántica. Cuando, por el contrario, el poeta exclama su sentir en fábulas que exteriormente nada tienen que ver con él, haciendo que la destreza de las palabras engañe a todos con respecto a sí mismo, tendremos señas de que la poesía corresponde a lo que hemos venido entendiendo por clásico, sin dejar de reconocer —hilando más delgado— que pueda haber desnudos retóricos y vestiduras románticas; pero el desnudo será académico y el trabajo carne viva (Max Aub, «Poesía encrucijada. A propósito de la poesía de Xavier Villaurrutia», en *Revista de la Universidad de México*, nº 21, septiembre de 1948, p. 7).

Definidos 'lo clásico' y 'lo romántico', a Aub le preocupa sobre todo —como a Gil— observar la distancia histórica entre el genuino romanticismo decimonónico y el neorromanticismo nacido al calor de las dos guerras mundiales.

El romanticismo tuvo su éxito en el siglo XIX porque era la auténtica expresión del medio burgués que prevalecía en el mundo. Nuestro tiempo arrincona su interés y su éxito entre unos grupos minoritarios escasos en número por no corresponder —ni en fondo ni en forma— con el interés de la mayoría. Es decir: que le falta al neorromanticismo del siglo XX ser la auténtica expresión de su tiempo, o, aun siéndolo, buscar en y por todos los medios huir de su función primordial —como si le diera vergüenza exponer y exponerse a la mirada de todos— y contentarse con la aprobación de núcleos reducidísimos. Esa falla se manifiesta ante todo en la confusión de sus géneros: la poesía se amalgama con la prosa, la novela con el ensayo, el teatro con el cine o la sociología; y viceversa. Las artes no hacen más que reproducir la confusión en la cual vivimos, la falta de un porvenir determinado, la desorientación, el destiempo (Max Aub, «Poesía encrucijada. A propósito de

la poesía de Xavier Villaurrutia», en *Revista de la Universidad de México*, n° 21, septiembre de 1948, pp. 7-8).

Así, para Max Aub el principal problema del ‘neorromanticismo’ sería su falta de dirección clara, su incapacidad para ser «auténtica expresión de su tiempo», su falta de ‘tempismo’, que diría, en un sentido muy distinto, Jesús Revuelta. Sus conclusiones sobre aquella vuelta a ‘lo romántico’ en el marco de las guerras mundiales no son, como sobre la poesía de Villaurrutia, nada halagüeñas. Lo interesante para nosotros, sin embargo, es cómo su condena del ‘neorromanticismo’ radica precisamente en su inautenticidad, en su confluencia —a su juicio desastrada— con las coordenadas de lo clásico o lo surreal.

En España y en Francia, hoy, la teología vuelve a ser un tema poético, como lo fue para el romanticismo. “Es Cristo perdido y vuelto a encontrar dentro de nosotros”. Los nombres están a la vista de todos: De Patrice de la Tour du Pin y Pierre Emmanuel —pongamos por caso— a los jóvenes poetas católicos españoles. Pero no están solos, no representan sino una faceta del sentir de nuestros días, a su lado están los desesperanzados también teñidos de romanticismo (Aleixandre, Hidalgo) y, enfrente, los que creen en otras cosas: la patria, el pueblo, el progreso, que —a veces— se pierden en el folklore —a lo romántico— o en la musiquita, a lo Beranger. (...)

Asistimos a una reacción de tipo literario idéntica a la que movió al romanticismo. Y escribo reacción, entre otras, en su acepción política. Por principio toda poesía irracional, todo canto a lo irrazonable es reaccionario. Toda una corriente, y no de las más débiles, que intentan arrastrar hoy el mundo, llámese fenomenología o existencialismo, llámese —en otros planos— cristianismo o democracia cristiana son de la misma camada, si de distintos pelos.

Nada hay más incapaz de progreso que lo que no se entiende, lo que hay que aceptar en su todo so pena de herejía.

La poesía de Xavier Villaurrutia está destrozada por los cuatro cabos que la descuartizan: lo romántico, el destiempo, lo español y lo mexicano, el verso libre y el tradicional, la décima y el poema desnudo (Max Aub, «Poesía encrucijada. A propósito de la poesía de Xavier Villaurrutia», en *Revista de la Universidad de México*, n° 21, septiembre de 1948, pp. 8 y 16).

Las conclusiones de Aub, en suma, no podrían ser más opuestas a las de Serrano Plaja o Guillermo de Torre: si para los poetas madrileños el equilibrio de lo romántico y lo clásico era el mejor camino hacia un arte para el ‘hombre’ y, por lo tanto, para la ‘revolución’; en el caso del escritor hispano-mexicano aquel empeño neorromántico de la rehumanización no era sino un movimiento inequívocamente ‘reaccionario’ en lo ético y en lo estético.

En todo caso, ya fuera en la prolongación de antiguos debates en el exilio, ya fuera desde las páginas de *Escorial*, con Emiliano Aguado o Leopoldo Panero a la cabeza, ya fuera desde el ‘tremendismo’ juvenil preconizado por Antonio de Zubiaurre en *Alférez*, ya fuera el mismísimo Jesús Revuelta –tantas veces acusado de neoclásico recalcitrante– en cabeceras del aparato mediático de Juan Aparicio, ya fuera desde la independencia estética de un Rafael Morales o un José Luis Hidalgo, o ya fuese desde un ‘nuevo romanticismo’ entendido como disidencia en las páginas de *Espadaña*; no queda ninguna duda de la práctica omnipresencia de ‘lo romántico’ –habida cuenta de sonoras disensiones como las de Adriano del Valle, Ricardo Molina y Max Aub– a lo largo y ancho de nuestra poesía de posguerra. Una presencia de ‘lo romántico’ que es siempre, en todos los casos señalados, concebida como ruta inequívoca hacia el ‘compromiso’. Un compromiso existencial, religioso, social, introspectivo, político incluso; un ‘compromiso con el hombre’, al cabo. Para corroborar esta transversalidad bastará con repasar las coincidencias y matices de lecturas que en todo caso elevaron un poemario complejo y múltiple como *Sombra del paraíso* (Madrid, Adán, 1944) de Vicente Aleixandre a la categoría de modelo neorromántico por antonomasia. Así las respectivas reseñas de José Antonio Muñoz Rojas en *Escorial* (nº 43, mayo 1944, pp. 458-463), Antonio G. de Lama en *Espadaña* (nº 3, junio de 1944, pp. 63-65), Carlos Bousoño en *Cisneros* (nº 9, 1944, pp. 97-98) o Rafael Benítez Claros en *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (nº 3, 1944, pp. 261-273), por citar solo cuatro ejemplos. Toda una prolongación, al cabo, de los viejos debates. Los términos con que teorizaron los poetas de *Espadaña*, *Proel* o incluso *Garcilaso* no difieren, en muchos sentidos, de las palabras con que el propio Arturo Serrano Plaja irrumpiera en el debate literario nacional en 1932.

En el “romántico clasicismo” actual se disuelven ya los anteriores postulados de arte, disgregándose en posiciones de matiz. La paradoja corre, consternada, a refugiarse en el microscópico campo que aun puede brindarle el “snobismo” y el trasnochado deseo de inventar originalidad.

Siguiendo un complicadísimo proceso de continuidad, el arte se corrige una vez más a sí mismo en su dirección y, sobre todo, en su posición. La actual busca de una estabilidad gravitatoria, sólo puede lograrse mediante el hallazgo de un reposo sereno, que es el único centro de gravedad verdadero.

Pero este reposo no podía conseguirse de repente; después de la vertiginosa carrera que el arte había emprendido, campo traviesa, en la postguerra, era imposible pasar, de una tan enorme tensión muscular –y nerviosa, por consiguiente–, a un estado de perfecto descanso. (...)

Brota entonces, como simbólico nexo que ha de enlazar este movimiento con una presente generación española –Gerardo Diego, Pedro Salinas, García Lorca, Guillén, Alberti– que se dividen y subdividen hasta el aislamiento personal, el agonizante alentar del postexpresionismo, con una juventud que, despacio, comienza a penetrar el mundo estético. (...)

Esto contribuye también a explicar por qué determinados módulos de arte han cedido tan leves al primer empujoncito: el típico surrealismo francés, en el que lo morboso tenía que ser elemento sustitutivo, de una carencia absoluta, no sólo de una racial cultura, sino de verdadera vibración emotiva. (...)

Por esto, sin duda, la más joven mozalbetería de ahora —en España— se siente desviada y repelida de esta corriente y marcha a buscar su fondo en los puros manantiales de una tradición, de una historia artística, que no por remota es imposible llegar a ella. El impulso es entonces directo; un poco primitivo, pero sincero. Mas repito que esto no supone volver a la tradición, sino tirar de ella, incorporándonosla, hasta que cobre, al contacto nuestro, el calor de nuestra vida; es decir, sin enterrarnos para estar a tono con la leyenda, bajo el polvo de los viejos archivos tradicionalistas, sino reviviendo esta tradición con nuestra juventud hasta hacerla daño incluso (Arturo Serrano Plaja, «Matices de una generación. Arte nuevo y joven poesía», en *El Sol*, 31 de marzo 1932, p. 2).

Sorprende de verás, desde luego, la vigencia de aquellas palabras de Serrano Plaja, escritas en 1932, a la altura de 1936, a la de 1940 y también, sin duda, a la de 1950. Síntesis, pugna y equilibrio entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ como camino correcto hacia la ‘rehumanización’ de la literatura; nociones que se convirtieron en el discruso metapoético hegemónico de nuestra posguerra, más allá de fricciones superficiales entre unos ‘cenáculos’ y otros. Hubo, por fortuna, resistencias, alternativas y sobre todo aportaciones tangenciales que replicaron y sobre todo enriquecieron esta hegemonía del «romántico clasicismo», como lo llamara Serrano Plaja en 1932.

II.4.4.3. La vanguardia como lección

En un primer acercamiento, podría pensarse que el eje hegemónico de la ‘rehumanización’ y su síntesis de ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ desterró por completo el legado estético vanguardista de la creación y debate poéticos de la posguerra. Sin embargo, creacionismo, ultraísmo y surrealismo tuvieron una importante presencia en ambos. Casi siempre supeditada al lema común de la ‘rehumanización’, la vanguardia de los años Veinte estuvo presente en no pocos versos, tributos y homenajes más o menos explícitos, algunos de los cuales ya han sido analizados en el presente trabajo. Recuérdese, sin ir más lejos, las palabras de uno de los miembros más destacados de la ‘Juventud Creadora’, tantas veces acusada por sus primeros conatos rupturistas.

Nace nuestra poesía joven de la mejor cantera. Del grupo de poetas recogidos en la antología de 1931, con sus tres pilares definitivos: Antonio

Machado, Juan Ramón Jiménez y Unamuno. (...) Bueno es aquí hacer una pausa dedicada a la reflexión. Si alguien debía de haber arremetido violentamente con la poesía anteriormente citada, es indudable que hubiera sido la juventud, que siempre suele pecar de iconoclasta en el arrebatado de los primeros años. Pero el ánimo de los jóvenes creo que está bien lejos de esto. ¿Es que se puede negar todo lo escrito desde Juan Ramón hasta Vicente Aleixandre? No, de ninguna manera. Ahí tenemos una obra total de peso perfectamente equilibrada, y si es cierto que en esa etapa hay quizá demasiado lastre dejado por los “ismos”, esto no ha causado ningún perjuicio a la poesía. Dilataron el horizonte hasta el máximo (Jesús Juan Garcés, «Algunas notas urgentes sobre la poesía contemporánea», en *La Estafeta Literaria*, n° 8, 30 de junio de 1944, p. 5).

El artículo de Jesús Juan Garcés es representativo por varias razones. En primer lugar, porque cifra muy bien el papel que se quiso otorgar a las vanguardias históricas durante la posguerra: el de ser, ante todo, una valiosa ‘lección’. Para la mayoría, como es el citado caso, fue una lección estética o, si se prefiere, ‘técnica’. Para otros –los menos–, la experiencia vanguardista constituía una ‘lección’ de todo lo que no había que hacer. Lección, al fin y al cabo. No obstante, los poetas, durante la posguerra –incluidos, pues, los otrora jóvenes vanguardistas: Diego, Aleixandre, etc.–, entendieron que el hallazgo de la imagen irracional, de la metáfora surrealista, constituía una potentísima herramienta que podía ponerse al servicio de mensajes muy distintos, incluidos el social y el de la ‘rehumanización’. *Hijos de la ira*, por mencionar el título más emblemático, dio buena fe de ello.

¿Cuál fue, entonces, el punto de distanciamiento con las vanguardias históricas? ¿Por qué su papel fue siempre secundario, supeditado al eterno eje romántico-clasicista? El principal punto de disensión fue, como lo fue respecto a la ‘poesía pura’ o intelectualista, el del valor autónomo y autorreferencial propugnado por las vanguardias históricas. El viejo lema del ‘arte por el arte’ se convirtió en anatema contra una faceta presuntamente frívola y lúdica de aquellas vanguardias. El principal ataque contra el vanguardismo no fue, por lo tanto, de índole estética, sino ética. Así a izquierda y derecha del espectro ideológico. Así en los teóricos del arte social como en los del arte cristiano. Por eso, apostar en los años Cuarenta de manera decidida por la estética surreal era enfrentarse a viejas acusaciones de frivolidad y, peor aún, ‘deshumanización’. Lo cual no se tradujo, y esto conviene subrayarlo con claridad, en una enmienda a la totalidad. Buen testimonio de ello nos parece la reseña conjunta que Joaquín de Entrambasaguas realizó sobre dos poemarios estéticamente muy dispares: *Mientras cantan los pájaros* (Córdoba, Cántico, 1948) de Pablo García Baena, y *Sumido 25* (Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1948) de Miguel Labordeta.

Son tantos y tantos los poetas hueros y ripiosos –alguno “magisterado”... por ahora– que lanzan los sonetitos resobados y las cancioncitas de soniquete

de su intrascendental poesía —en que el más penetrante filólogo fracasaría queriendo distinguir a sus autores, presos en el vulgar redil de tanta amañada antología—, que cuando llegan a nosotros, ávidos precisamente de poesía, los versos de un verdadero poeta, hallamos el máximo consuelo para tanta vulgaridad.

Así sucede con los libros recientemente publicados: *Mientras cantan los pájaros*, de Pablo García Baena, y *Sumido 25*, de Miguel Labordeta.

Ambos diferentes, inconfundibles entre sí y con los demás, tienen una magnífica cualidad común: sus libros reflejan magníficamente una poesía sincera y auténtica, que tiene ante sí un ancho horizonte de posibilidades. (...)

Porque en los poemas de *Mientras cantan los pájaros*, Pablo García Baena ha ido superando su propia poesía, estilizando su forma, ahondando en sus impresiones líricas y, en fin, apretando su técnica, que es en muchos casos impecable. En cada poema, una visión plástica refleja bellamente toda una serie de asociaciones afectivas, cuya clave es la sensibilidad del propio poeta, y el intérprete el lector avezado, que siente en ello avivarse su propia emoción estética. El verso libre, ágil y sereno a la vez, que con una técnica clásica, da la forma sin opresión angustiosa, es la expresión predominante en estos poetas de García Baena, de ritmo amplio, en que las imágenes y metáforas, casi siempre originales y audaces, hallan su marco adecuado, con una frecuente voz bíblica. (...) *Noche del vino* es un gran poema, de difícil envergadura, en que, con una interpretación surrealista, se mantiene la misma tónica todo a lo largo de él, constituyendo para mí (...) uno de los mejores suyos, por la personalísima superposición de recreaciones que ha sabido reflejar en él y las nuevas imágenes y metáforas, que rehuyen con fuerza cualquier gastado tópico. (...)

Los poemas restantes, sujetos a versos métricos, están compuestos en endecasílabos perfectos, del corte de los de su paisano Góngora, como el bellísimo *Primavera*, de delicado lirismo, o en elegantes alejandrinos, como *La fuente del arco*. (...)

Miguel Labordeta (...) acaba de publicar un libro trascendental, *Sumido 25*, en que descuellan por encima dos potencias creadoras: la sinceridad más absoluta y una viva imaginación para expresarse en un dominante surrealismo, que le permite una interpretación de los elementos realistas en la visión desbordante de su fantasía. (...)

Pocos libros, y todos de grandes poetas —García Lorca, Alberti, Alexandre, Neruda—, me han dado la sensación taladrante de este afán de Labordeta por derramar fuera de su alma, desamparándose de todos, este opulento tesoro de poesía que seguimos página a página (Joaquín de Entrambasaguas, «Poesía de este tiempo», en *Cuadernos de Literatura*, nº 7, enero-febrero de 1948, pp. 87-89).

Los términos con que Entrambasaguas analiza ambos poemarios no podrían ser más elogiosos. Y el principal motivo para tales elogios radica, precisamente, en

su distanciamiento de «los sonetitos resobados y las cancioncitas de soniquete». Un distanciamiento obrado, precisamente, por sus imágenes «originales y audaces» de «interpretación surrealista» y «que rehuyen con fuerza cualquier gastado tópico». Conviene observar, sin embargo, el papel y el marco en el que se desenvuelve este audaz surrealismo. En el caso de García Baena, «el verso libre, ágil y sereno a la vez» desempeñado «con una técnica clásica», cuando no desde la métrica más rigurosa – «endecasílabos perfectos»–, contiene y remansa la imagen irracional. En el caso de Labordeta, Entrambasaguas acude a un concepto clave para entender el surrealismo de posguerra: la «sinceridad». La imagen y la técnica surrealistas ya no estarían puestas al servicio del juego autorreferencial, sino que son medio y herramienta para la «interpretación de los elementos realistas» y la introspección del poeta: para la ‘vuelta al hombre’, en suma. La ‘sinceridad’ otorga ‘autenticidad’ al surrealismo de Labordeta –como al de García Lorca, Alberti, Aleixandre y Neruda–, según Entrambasaguas. Por ello insiste el director de *Cuadernos de Literatura* en lo que, amén de una ‘advertencia’ al joven poeta aragonés, pasaba por ser una de las más elocuentes prescripciones sobre lo que podríamos denominar como ‘surrealismo rehumanizado’.

¿Qué es, al fin, la poesía, dentro del rigor lírico actual que debe crearla? Pues eso precisamente: sinceridad del mundo íntimo o lírico del poeta con la expresión propia de ambos.

Y esto aparece en la poesía de Labordeta por doquier, y es indudable su acierto con la elección de una forma apretadamente surrealista, en la que quizá se echa de menos un humanismo, que es el camino único por el que pueden llegar sensaciones tan personales a quienes hayan de percibir las de rechazo poético. Si Labordeta, sin temores a blanduras –de las que su sentir lírico está completamente a salvo–, abre camino, en su expresión literaria, a este sentido humano, latente en su mundo poético, conseguiría sin duda que algunas de sus imágenes y metáforas, de estupendos matices casi siempre, perdieran algo de su hosca brevedad telegráfica y ganaran plasticidad colorista, y, desde luego, evitaría que algunas de sus asociaciones de ideas queden trucas, salvo para el autor, por faltarles ese latido humano que daría los puntos medios sensitivos para interpretarlas siguiendo la evolución del poeta.

Quizás hoy más que nunca, la poesía actual –me refiero a la viva, libre de “pastiches” neoclásicos o neocursis, nombre éste más propio– va transformando el surrealismo, liberado de sus formas anecdóticas y encuadrado por constantes históricas y críticas, en una interpretación expresiva totalmente humanística, muy por encima de aquel comienzo deshumanizado del surrealismo, que en éste quieren ver, sólo en éste, unos cuantos papanatas y francotiradores de la crítica (Joaquín de Entrambasaguas, «Poesía de este tiempo», en *Cuadernos de Literatura*, n° 7, enero-febrero de 1948, pp. 87-89).

Entrambasaguas, acogíendose a la idea de ‘sinceridad’, se atreve así a señalar la existencia de un «surrealismo liberado de sus formas anecdóticas y encuazado por constantes históricas y críticas, en una interpretación expresiva totalmente humanística», del que Labordeta sería incipiente representante. Con todo, como en este ejemplo puede apreciarse, el cultivo explícito, y no puntual, de la técnica surrealista en aquel tiempo se veía siempre amenazado por el eterno anatema de la ‘deshumanización’. Sobre ello se hará hincapié, no por casualidad, en la reseña a *Sumido 25* publicada en *Espadaña*, con todo elogiosa.

Densamente surrealista, este libro inquieta, desasosiega, conmueve. Su poema “Mensaje de amor” es un entrañable clamor arrancado de la propia tristeza de ser hombre. Pero este esperanzador comienzo, que, por serlo, promueve en nosotros elogios ilimitados, no debe cegar al autor hasta el extremo de no advertir dos defectos de colosales proporciones: uno, el que ya Entrambasaguas atinadísimamente subraya: la ausencia de un latido humano en ese mundo poético que, sin él, aparece un tanto acartonado y seco; y el otro, el verbalismo que anula la fuerza expresiva y convierte a veces el poema en un abigarrado conjunto de palabras sin objeto («Sumido 25», en *Espadaña*, nº 38, 1949).

Ciertamente, no había mayor pecado para el discurso metapoético hegemónico durante la posguerra —del que *Espadaña* era uno de sus principales portavoces— que el de la ‘deshumanización’. Aquí radicaba, a la postre, el difícil encaje de la vanguardia como lección estética y, sobre todo, ética. La profesora Navas Ocaña, en este sentido, se encuentra entre los especialistas que han abordado tan espinosa cuestión.⁴⁷² Si bien en no pocas ocasiones disintimos de sus conclusiones, Navas Ocaña ha sabido documentar un abundante corpus interpretativo sobre tal asunto y señalar el carácter ‘asimilador’ de las lecturas que sobre las vanguardias se realizaron durante la posguerra.

El tema de la asimilación, de la recuperación, es, como se habrá observado, fundamental en la cultura de posguerra. Creo que con este concepto, mejor que ningún otro, se puede definir la labor crítica de estos años. Se alcanzó una auténtica especialización al respecto, iniciada muy pronto por los escorialistas, en concreto por Dionio Ridruejo y su ya famoso “rescate” de Antonio Machado. Esta actitud tendrá un amplísimo seguimiento en la década de los cuarenta. No sólo *Escorial*, también *Espadaña* es una buena muestra de ello. Las lecturas de Aleixandre o de Gerardo Diego resultan ejemplares en este sentido. Siempre se trata de lecturas parciales, que

⁴⁷² Recuérdense las ya citadas monografías *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo Escorial y la “Juventud Creadora”* (Almería, Universidad de Almería, 1995); *La “quinta del 42” y las vanguardias. Las revistas “Corcel” y “Proel”* (Granada, Universidad de Granada, 1996); y *“Espadaña” y las vanguardias* (Almería, Universidad de Almería, 1997).

silencian, niegan, enmascaran o enfatizan aspectos muy concretos de la obra de estos autores. (...)

Podríamos hablar de un antivanguardismo casi visceral en la crítica de este período. Pero hay, en mi opinión, otra explicación más plausible, que procede de esa actitud asimiladora que vengo comentando. Evidentemente, esta actitud implica una búsqueda constante de modelos, una necesidad imperiosa de atenerse a lo existente, aunque haya que reformularlo, releerlo, etc. Ni la estética garcilasista ni la neorromántica ponen nunca en duda los valores de la tradición. Es más, proceden de sucesivas y parciales recuperaciones de aspectos de esa tradición: el garcilasismo retoma la poética renacentista y barroca, y el neorromanticismo hace lo propio con algunos planteamientos románticos. (...) Sin embargo, la vanguardia sí pone en duda, sí niega esos valores. Podríamos decir que se define por esa duda, por esa negación. ¿Cómo conciliar entonces su pretendido adanismo, el mito de la originalidad absoluta, con estas estéticas asimiladoras, que no dejan de mirar atrás, de leer el presente a partir del pasado? El debate clasicismo/romanticismo es un magnífico exponente de esta situación, de las fuerzas contrarias que en ella se dan cita. Qué ironía presenta encorsetar la vanguardia en los estrechos límites de lo conocido: lo clásico, lo romántico. Y sin embargo, qué repercusión tan elevada alcanzó este criterio en la teoría literaria española, hasta el punto de adjudicar esos términos a todos los movimientos poéticos de los primeros cincuenta años del siglo. Ésta fue una de las estrategias, quizás la de mayor alcance, para aminorar el impacto de la subversión vanguardista, una subversión considerada con frecuencia el máximo exponente de un tiempo de crisis espiritual, social, política, económica, etc., que se hizo patente con las dos guerras mundiales y con nuestra contienda civil. Para poner fin a esa crisis, para conjurarla, para reaccionar ante la fuerte conmoción vanguardista, las propuestas estéticas fueron profundamente conservadoras; el clasicismo de los garcilasistas, empeñados en la fiel rememoración del arte, la literatura, la política, etc., del período imperial; el neorromanticismo o las fórmulas de síntesis, las soluciones de compromiso –tradición y vanguardia, clasicismo y romanticismo, etc.– que preservan la faz tradicional del arte. En ambos casos, se idean estrategias como la que acabo de citar, u otras también muy peculiares: el anacronismo de la vanguardia, su inadecuación al presente y, por tanto, la firme creencia en una definitiva “vuelta al orden” (María Isabel Navas Ocaña, *España y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería, 1997, pp. 191-192).

Navas Ocaña conoce perfectamente y señala acertadamente la sintomatología del proceso. No coincidimos con ella, sin embargo, en el diagnóstico. En primer lugar, sobrestima el valor ‘subversivo’ de las vanguardias en su dimensión ética, confundida con la dimensión estética. No tiene sentido, por ejemplo, que afirme a continuación que «sólo cuando la poesía social hace su aparición al filo de la década soplan de nuevo aires de vanguardia» (1997: 192). En segundo lugar, Navas Ocaña

obvia la actitud «antivanguardista» de buena parte del exilio republicano —actitud contra la que hemos visto protestar a Max Aub en 1948, por ejemplo— y, sobre todo, el origen nada ‘conservador’ del *Nuevo romanticismo* de Díaz Fernández en 1930, o testimonios tan reveladores como la «Ponencia colectiva» de Serrano Plaja, Gil-Albert, Miguel Hernández o Herrera Petere publicada en 1937 en *Hora de España*. Creemos, por el contrario, que vincular ‘rehumanización’ con conservadurismo político —o ético— es simplificar un debate estético francamente complejo y enrevesado. El lema de la ‘rehumanización’, efectivamente trazado sobre el eje clasicismo/romanticismo, fue hegemónico y transversal tanto en la España ‘interior’ como en la exiliada. Tampoco fue patrimonio exclusivo, por cierto, del ámbito español, ni del hispanohablante.

Ahora bien, junto a este discurso hegemónico se desarrollaron discursos alternativos cuya presencia fue mucho más que anecdótica. Para algunos autores, incluidos jóvenes inéditos después de terminada la guerra, la lección vanguardista era, ciertamente, algo más que un ‘ensanchamiento’ de la metáfora. Era, más allá, todo un hábitat estético en el que desarrollar su quehacer literario. En algunos casos, aquella convicción o intuición se desarrollará en poéticas personales, sin articulación explícita de grupo, aunque con redes personales claras. Así, por ejemplo, poetas del noreste como Miguel Labordeta, Julio Garcés, Juan Eduardo Cirlot y Manuel Segalá, próximos a la revista *Dau al set* —fundada en septiembre de 1948— de Joan Brossa. En otros casos, no obstante, sí se procuró una articulación programática de grupo, como sucedió con la ‘anunciación’ en la prensa nacional —claro remedo del manifiesto vanguardista— del movimiento ‘postista’. Fue aquel un ‘movimiento’ desarrollado y cristalizado en las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, ambas con un solo número publicado en enero y abril de 1945, respectivamente.⁴⁷³ El postismo estuvo explícitamente comandado por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro Briones y el pintor Silvano Sernesi, si bien muy pronto el poeta palentino Gabino-Alejandro Carriedo o el manchego Ángel Crespo se aproximarán al proyecto. También otras voces como las de Gloria Fuertes, Francisco Nieva y Fernando Arrabal. Entendida en su origen como una verdadera ‘neovanguardia’ o ‘postvanguardia’, como la ‘última’ vanguardia —de ahí el propio lema del movimiento—, Chicharro redactó incluso el primer «Manifiesto postista» de rigor, publicado en aquel único número de enero de 1945 (pp. 4-5 y 12-13).

⁴⁷³ Sus promotores costearon la siguiente nota, publicada el 20 de enero de 1945 en los diarios de mayor tirada como *ABC*, *Arriba* y *Pueblo*: «España lanza el “Postismo”. Un grupo de jóvenes poetas y artistas acaba de lanzar en Madrid el programa de un nuevo movimiento de tendencia plástico-literaria. Son sus fundadores Eduardo Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sarnesi, un pintor y dos poetas, y le llaman a este movimiento “Postismo”. Como órgano de prensa del “postismo” saldrá este mismo mes una revista que tomará el título de la Escuela citada». Tomado de (García de la Concha, 1987: 694).

En este sentido, constatada la no pequeña presencia de estos jóvenes poetas premeditadamente próximos a los postulados estéticos del surrealismo y otras vanguardias históricas —lo cual constituye ya, *per se*, un hecho trascendental—, la crítica se ha planteado a menudo cómo insertar dicha presencia en el panorama ‘romántico-clasicista’ hegemónico. Así lo anota, por ejemplo, Isabel Román Román en su valioso acercamiento a Juan Eduardo Cirlot cuando indica que «pese a ciertas coincidencias, propias de las vicisitudes de la búsqueda de una voz propia, fue tarea imposible encontrar cómodo asiento para Cirlot tanto entre los “tremendistas o rehumanizadores”, como entre los “garcilasistas”, o entre los “neorrománticos”, ya que otras tendencias de la década de los cuarenta parecían inclasificables *ejercicios privados*, por así decir» (2011: 209). ¿Cómo encajar, pues, estos «ejercicios privados» al margen del eje romántico-clasicista hegemónico? Para algunos, no pasarán de la anécdota o el ademán, lejos de poseer un trasfondo estético real. Para Debicki, por ejemplo, el propio concepto de ‘postismo’ «sugiere una postura rebelde en contra del literalismo dominante de la época, más que una estética precisa y definida con exactitud» (1997: 118). Por el contrario, para otros, los postistas constituyeron una ‘excepción’, pero no anecdótica, sino que encarnaron toda una subversión ético-estética. Una rebeldía de dimensiones tanto poéticas como políticas, al cabo. Para Juan Manuel Polo de Bernabé, por ejemplo, el postismo «fue una aventura estética que se produjo dialécticamente como respuesta a la situación cerrada de un clima cultural enrarecido por una censura oficial y auto-censura y un deseo de escapar de la memoria de una trágica conflagración civil» (1980: 579). Siete años más tarde, Jaume Pont publicaba su documentado e influyente volumen *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona, Llibres del Mall, 1987). Pont, partiendo del constructo crítico —ya analizado— del ‘páramo cultural’, cifra en aquellos jóvenes postistas todas las esencias de la subversión frente a la poética ‘oficial’ representada en *Garcilaso*, revista a la que reserva un juicio sumaráisimo.⁴⁷⁴ En contraste, según Pont, el postismo fue un tenue rayo de luz en la oscuridad absoluta, un pequeño brote en mitad del yermo. Un brote, además, ‘incómodo’ para el régimen franquista, como demostraría la efectiva suspensión por censura de las fugaces revistas lanzadas por De Ory y compañía en 1945.

El planteamiento de los dirigentes de la cultura oficial española ofrecía pocas dudas: por un lado, molestaba un movimiento vanguardista que osaba autodefinirse como “revolucionario”, al margen de la exclusividad

⁴⁷⁴ «*Garcilaso* se convertirá en el portavoz del canon poético de la oficialidad y de sus poetas más jóvenes, mayormente adscritos a la primera promoción de posguerra. Falto de contenido, artificioso —por viejo— y vacuo hasta los límites de la cursilería más ramplona, el movimiento garcilasista se empeñaría en trazar las líneas maestras de una realidad totalmente inexistente al amparo de un estilo, ampuloso y retórico, que recordaba lo más estereotipado y superficial de la heroica vena de los poetas españoles del Imperio» (Pont, 1987: 24-25).

revolucionaria acuñada por el nuevo régimen; por otro, era inadmisibles — signo inequívoco de la envidia paternalista del dirigismo oficial— que unos cuantos jóvenes pretendidamente “locos” postulasen, con manifiesto incluido, eliminar la falsedad literaria [practicada por los garcilasistas] de los cánones literarios tradicionalmente constituidos; y, en último término —pecado definitivo—, el Postismo recordaba demasiado al surrealismo, palabra maldita cargada de supuestos ideológicos inequívocamente subversivos. Desde las altas esferas no se olvidaba el semillero de subversión constante que el surrealismo supuso en la Francia de entreguerras y el no menos “imperdonable” paso de buena parte de los surrealistas por las filas del comunismo. “*Alea jacta est*”: se imponía como medida preventiva extirpar de raíz el posible mal. La higiénica decisión se concretó en la retirada pública de la revista *Postismo*. Era el primer aviso serio. De ahí en adelante las dificultades se incrementarían sensiblemente (Jaume Pont, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987, pp. 59-60).

Partiendo de tales postulados, y basándose asimismo en algunos testimonios de los propios implicados, Pont entiende así como toda una subversión política lo que sobre el papel no fue más que una aparente disidencia estética.

Un acercamiento semejante, pero más allá de la plataforma específica del postismo, fue el realizado por Raquel Medina una década después del volumen de Pont. Medina, en *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)* (Madrid, Visor, 1997) señalaba con acierto la necesidad de revisar el esquema crítico general sobre el periodo poético de posguerra con el fin de superar la persistente dicotomía entre ‘garcilasismo’ y ‘espadañismo’, abriéndolo también hacia ciertos autores no alineados en ningún marbete o plataforma, como Miguel Labordeta, el Camilo José Cela poeta o Juan Eduardo Cirlot. También Carlos Edmundo de Ory. En su caso, Medina subraya ante todo el valor de ‘continuidad’ que la presencia del surrealismo en la década de los Cuarenta tuvo para el devenir de nuestro siglo XX literario. También reivindica, con acierto, la amplitud de nómina del fenómeno —Hierro, Hidalgo, Gil-Albert, Cela, Celaya, De Ory, Chicharro, Brossa, Segalá, Garcés, Cirlot, Labordeta— frente a quienes han limitado a ‘casos aislados’ o ‘poéticas personales’ estas presencias vanguardistas. Más allá, creemos que con menos acierto, Medina otorga a esta pervivencia del surrealismo —y aquí se aproxima a Pont y su defensa del postismo como venturosa anomalía— el rango de ‘salvadora’ excepcionalidad.

La vanguardia de posguerra no es un fenómeno aislado ni falto de importancia. Así al menos lo demuestra el hecho de que se trata de una corriente que ofrece el signo de continuidad a la poesía española antes y después de la guerra civil. La continuidad es evidente con respecto a la poesía

de preguerra; y lo es si consideramos la fuerte pervivencia que siguen teniendo el surrealismo en particular y la vanguardia en general en las décadas de los 50, 60 y 70. La tendencia vanguardista de la poesía española entre 1939 y 1950 puede caracterizarse como uno de los revulsivos poéticos que salvaron a la poesía española del estancamiento que parecía avecinarse (Raquel Medina, *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor, 1997, p. 11).

Medina cifra así nada menos que ‘toda’ la continuidad entre la poesía de preguerra y posguerra en lo que para tantos otros críticos había sido ‘anécdota’ o ‘marginalidad’. En este sentido, quienes durante la posguerra hicieron de las vanguardias algo más que una ‘lección’ técnica a incorporar —como tal las entendieron en *Espadaña*, *Cántico* o *Garcilaso*, según hemos observado— y miraron hacia ellas como cabal referencia desde las que construir su propia identidad estética, han sido relegados a lo ‘anecdótico’ por unos y ensalzados como providenciales ‘disidentes’ por otros. Sin embargo, junto a este debate sobre su ‘transcendencia’ histórica descuella —confundida y entremezclada con él— otra discusión crítica: la referente a su ‘anomalía’. El postismo, según lo había definido Pont, se habría distinguido fundamentalmente por oponerse a todo lo que, en el presente inmediato, le rodeaba: el estetiscismo ‘oficialista’ de *Garcilaso* —por supuesto—, el humanismo social de *Espadaña* y la autonomía estética con raigambre en el Veintisiete del grupo *Cántico*. La característica principal sería, en consecuencia, una: la ‘marginalidad’.

La imaginación poética y la libertad lúdica del lenguaje poético se convierten en sus señas de identidad más socorridas: humor y disparate, absurdo y locura inventada. Movimiento anómalo en la tediosa circunstancia de los años cuarenta, el Postismo estuvo solo frente a casi todo. (...)

Efectivamente, nos encontramos ante un movimiento que en lo poético: a) se deslinda de la generación del 27 —cuyo influjo no es ajeno a otros grupos como el cordobés *Cántico*— y de los ejemplos más representativos de la del 36; b) reacciona directamente contra la estética de la “Juventud Creadora” y la convencional asepsia clasicista de *Garcilaso*; c) se mantiene al margen en su programa fundacional (...) de las tesis socializantes de *Espadaña* y de todo el “tremendismo” existencial fruto de *Hijos de la ira*; y d) elude el neorromanticismo posterior a la publicación de *Sombra del paraíso*, muy sensible al hito fundacional de la colección de poesía “Adonais” (Jaume Pont, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987, pp. 29-30).

No obstante, para otros críticos esta presencia ‘neovanguardista’ no solo se integraba sin grandes problemas en el debate literario común de los Cuarenta, sino que no supuso a la postre ni una anomalía ni una contraposición absoluta frente a

otras opciones estéticas concurrentes. Una lectura del postismo como producto de su contexto más cercano, y no como excepcionalidad o fenómeno anómalo, es la que realiza, por ejemplo, Guillén Acosta.

Pese a su funambulismo, el carácter espiritual responde a las mismas constantes de época: acercamiento o rechazo de unos valores que se han venido resquebrajando, esta vez con ciertas notas de ironía (o de profunda angustia). El Postismo (Ory) se esconde en el lenguaje: fácil, cotidiano, claro, dispuesto a combinaciones y construcciones sintácticas que podrían “despistar” al lector profano en la materia por su afán juguetón. Sin embargo, muchos de los términos que emplea están tomados de una tradición —valga la expresión esta vez— anquilosada, con la cobertura de un lenguaje “nuevo”, sorpresivo. Precisamente, la herencia de César Vallejo, y no tanto la de autores encuadrados en los «ismos», hace que esta poesía sea más humana, es decir, capaz de reflejar la miseria y el valor del hombre como ser en sociedad (Carmelo Guillén Acosta, *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos, p. 24).

Ciertamente, la ligazón poética con Vallejo o el trasfondo posbélico mundial son sinergias comunes a buena parte del panorama poético nacional, como se ha observado. Cabe señalar, en todo caso, que la presencia tanto de los llamados ‘surrealistas catalanes’ de posguerra como Cirlot, Segalá y Garcés —madrileño de origen soriano pero residente en Barcelona—, como de los ‘postistas’ De Ory y Chicharro, no fue en absoluto marginal ni negada por sus presuntos antagonistas. Incluso la maquinaria cultural de Juan Aparicio se hizo eco del nacimiento postista con entrevistas a sus promotores y juicios valorativos de Melchor Fernández Almagro, Manuel Machado y José María Pemán —por lo general escépticos y parterneralistas con el nuevo ‘ismo’— en *La Estafeta Literaria* del 15 de febrero de 1945. En *Garcilaso* llegó a publicar Carlos Edmundo de Ory hasta en cinco ocasiones (nº 8, 11, 18, 24 y 28), mientras que Chicharro lo hizo tres veces (nº 24, 28 y 32).⁴⁷⁵ En contrapartida, no conviene olvidar que Wenceslao Fernández-Flórez (p. 11), así como Rafael Montesinos, José María Valverde y Jesús Juan Garcés (p. 15), colaboraron en aquel número único de *Postismo*, repitiendo éste último (pp. 8-9) en *La Cerbatana*; ni que esta última recogería las muestras de simpatía hacia «la nueva estética» postista de Eugenio d’Ors, Camilo José Cela o el mismísimo José García Nieto, entre otros (p. 16). Por su parte, fuera del núcleo postista, Julio Garcés frecuentó *Garcilaso* (nº 8, 13, 16, 20, 26 y 31), al igual que Manuel Segalá (nº 5, 10, 13, 16, 19, 26 y 29). Por su parte, Juan Eduardo Cirlot contó con una importante presencia en *Espadaña* (nº 11, 13, 15, 16, 18, 21 y 23), así como, nuevamente, Segalá

⁴⁷⁵ Mucho menos hospitalaria con el postismo fue, desde luego, *Espadaña*, quien apenas contó con una aparición puntual de un Carlos Edmundo de Ory (nº 33), excluido a la sazón de la *Antología parcial* de 1946

(nº 9, 14 y 19). Ambos, de hecho, fueron incluidos en la categoría «Con paso seguro» de la *Antología parcial*. Más anecdótica fue, en este sentido, la presencia de Carriedo (nº 22) o Labordeta (nº 48) en las revista leonesa. También la ‘neutral’ y selecta *Halcón*, por ejemplo, prestó sus páginas a Manuel Segalá (nº 7), Carlos Edmundo de Ory (nº 13) o Gabino-Alejandro Carriedo (nº 13). Podría aducirse, y se hace, que muchas de estas colaboraciones –no todas– pertenecieron a los registros y formas más ‘convencionales’ de sus autores, incluidos no pocos sonetos, algunos de temática religiosa. Sin embargo, es precisamente por ello que la supuesta vinculación entre rebeldía estética y disidencia política habría de ser revisada, caso por caso, en cada uno de estos autores. También su ‘marginalidad’ editorial. Muchos de estos poetas, a la sazón, fueron reseñados elogiosamente, aunque a menudo se deslizara el reproche de la ‘deshumanización’, como ya vimos en el caso de Labordeta. Distinta y de enorme trascendencia fue, por el contrario, la reivindicación e inclusión de buena parte de estos poetas, cumplida ya la década, en el artículo de José Luis Cano «Noticia retrospectiva sobre el surrealismo español», nada menos que en la revista *Arbor* (nº 54, junio de 1950, pp. 334-335). En él, el director de *Ínsula* empieza por negar la existencia de un surrealismo español «como movimiento organizado e influyente –tal el francés–» para derrollar a continuación lo que se estima como un insoslayable y trascendental fenómeno de influencia, particularmente patente en los «poetas y pintores de la extraordinaria década de 1925-1935» (p. 334), apuntando nombres como los de Aleixandre, García Lorca, Alberti, Cernuda o Hinojosa, libros como *Espadas como labios* y *Sobre los ángeles* o revistas como *La Gaceta de Arte y Litoral*. Evocada aquella «extraordinaria década», señala para la España ‘interior’ la pervivencia del influjo surrealista en dos poetas jóvenes, revelados tras la guerra: Juan Eduardo Cirlot y Julio Garcés. Se trató, en suma, de una de las primeras voces realmente influyentes en el panorama literario nacional –nada menos que el director de *Ínsula* y de la colección Adonais– en dibujar una línea genealógica legítima para el surrealismo poético de posguerra.

¿Qué queda hoy de aquel primerizo surrealismo español? La guerra española provocó una vuelta a las formas tradicionales de la poesía –garcilasismo, neoclasicismo– y apagó casi por completo las voces surrealistas. Pero hace algunos años volvieron a brotar, principalmente en los medios poéticos catalanes, más permeables al influjo francés. En dos poetas sobre todo, Juan Eduardo Cirlot y Julio Garcés, que escriben en castellano, ha sido visible y continúa siéndolo aún, la huella surrealista. Y en cuanto a los poetas catalanes, que escriben en lengua vernácula, mis noticias son que la influencia surrealista ha sido poderosa, por ejemplo, en el malogrado B. Roselló-Porcel y en el grupo de poetas jóvenes de la revista *Ariel* (José Luis Cano, «Noticia retrospectiva sobre el surrealismo español», en *Arbor*, nº 54, junio de 1950, p. 335).

Con todo, sus juicios en torno a Labordeta y De Ory no fueron semejantes. En este sentido, Cano vuelve a detectar lo mismo que habría observado para los pasados años Veinte: la presencia del surrealismo en calidad de insoslayable influencia. De valiosa ‘lección’ poética, diríamos nosotros.

Fuera de Cataluña, pocos nombres pueden recordarse que muestren aún tendencias surrealistas. Ninguno de ellos –Miguel Labordeta (*Sumido 24* [sic], *Violento idílico*), Carlos Edmundo de Ory, por ejemplo– posee vigor suficiente para que pueda hablarse de la presencia actual de un surrealismo español. (...)

Naturalmente que las conquistas poéticas del surrealismo –libertad total y violencia de la palabra, influjo del subconsciente, versión de la vivencia onírica, etcétera– no se han producido en vano. Perfectamente asimiladas, se las encuentra hoy, conscientes o no, en poetas muy alejados del surrealismo como Luis Rosales (véase *La casa encendida*, su último libro) o como Leopoldo Panero. La historia de nuestra poesía no puede ignorar ese influjo surrealista (José Luis Cano, «Noticia retrospectiva sobre el surrealismo español», en *Arbor*, n° 54, junio de 1950, p. 335).

La iniciativa de Cano por incarnar la corriente surrealista en el panorama poético español de la posguerra sin el persistente reproche de la ‘deshumanización’ no fue, sin embargo, un hecho aislado.⁴⁷⁶ Como ‘tercera vía’ con la que superar el ‘punto muerto’ entre el clasicismo y el romanticismo, entre las supuestas áreas de influencia de José García Nieto y Eugenio de Nora, la alicantina *Verbo. Cuadernos de Literatura* apostó por un concepto amplio de ‘surrealismo’ como senda para la renovación poética. *Verbo* había nacido, como tantas otras revistas –pensemos en *Corcel*, *Proel* o *Halcón*– sin más intención programática que la de recoger las distintas propuestas estéticas del momento.

Verbo tiene la pretensión de ser una Publicación viva, donde tengan eco todas las inquietudes de nuestra época.

Verbo no reconoce el predominio de ninguna estética prefijada. Solamente la calidad de la obra es lo que cuenta. Ello no quiere decir que nos inclinemos por un eclecticismo radical, sino que hacemos constar que no creemos en teorías, sino tan solo en el valor de sus resultados y consecuencias ([José Albi], «Verbo se renueva y se define», en *Verbo. Cuadernos literarios*, n° 6, octubre de 1947, contracubierta).

La nómina de sus colaboradores incluyó, efectivamente, referencias del Veintisiete, del entorno andaluz de *Cauces*, ‘espadañistas’, ‘garcilasistas’ y ‘escorialistas’, entre otros. Sin embargo, con el pasar de sus entregas la revista de

⁴⁷⁶ Aquella iniciativa no debe entenderse sin embargo como una llamada personal al empleo de la estética surrealista, según subraya Cano al cierre de su trabajo: «Otra cosa es hacer hoy poesía surrealista adrede. No me parece que éste sea el mejor camino único para algunos. Pues cada poeta tiene el suyo, al que debe fidelidad y pasión» (p. 335).

Albi y Fuster fue perfilando su propio camino. No en vano, fue temprana la aparición de firmas vinculadas al joven surrealismo como Gabino-Alejandro Carriedo y Julio Garcés —desde mayo-junio de 1947—, Camilo José Cela —en abril-mayo de 1948— y, algo más tarde, Carlos Edmundo de Ory —en marzo-abril de 1949—. Los directores de *Verbo* fueron gestando al cabo su propia deriva. Joan Fuster, por ejemplo, define ya un concepto amplio, más allá de manifiestos y teorizaciones cerradas —propone los modelos de Éluard, Neruda, Aragon, Aleixandre y García Lorca— en «El surrealismo y lo demás» (nº 9, julio-agosto de 1948, pp. 10-11). José Albi, por su parte, aplica esa misma concepción del surrealismo al caso particular español en «Una introducción al surrealismo en España» (nº 10, noviembre-diciembre de 1948, p. 14), desarrollando dos ideas centrales: que el surrealismo español no constituyó una escuela cerrada ni organizada, careciendo de manifiestos y de líderes —«entre Alberti y Cernuda, y entre Cernuda y Aleixandre no hay nexo ninguno de escuela ni de dependencia»—; y que el surrealismo no se sustrae necesariamente de la «posición del hombre frente a su época». Al hilo de ello, Albi adelanta ya la que fue una de las primeras formulaciones de la «introversión» como ruta estética, aquí directamente vinculada a la idea de «subconsciente» de Young.

Es el desdoblamiento del individuo frente a la realidad cruda y avasalladora de una época. Aquél se refugia en sus más íntimos reductos y sondea sus abismos y sus posibilidades como presunta defensa frente a un concepto fatalista de la vida (...). Por eso, ese hombre, frente a toda influencia exterior se aísla, crea un mundo interior, establece el concepto de la introversión (José Albi, «Una introducción al surrealismo en España», en *Verbo. Cuadernos literarios*, nº 10, noviembre-diciembre de 1948, p. 14).

De esta manera, aquel ‘ensanchamiento’ del horizonte surrealista fue madurando en el seno del grupo alicantino hasta convertirse en el programa estético de la revista. Un programa que se entendía llamado a mediar y ‘superar’ la dicotomía de un clasicismo ‘poco humano’ —el de *Garcilaso*— y un romanticismo ‘demasiado humano’ —el de *Espadaña*—. Las cartas quedaron sobre la mesa, finalmente, en el editorial del siguiente número, a comienzos de 1949.

Después de nuestro Movimiento Nacional el grupo garcilasista buscó la inspiración en la tradición clásica, frente a la cual hubo una reacción de retorno a lo humano, en la que nos hemos, lindamente, empantanado. Durante algún tiempo la revista *Espadaña*, al erigirse en mantenedora de esa tendencia, nos hizo creer en la autenticidad de sus propósitos. Hoy ya nos hemos convencido, hasta la saciedad, de lo que había y hay por detrás de esos propósitos: una raíz de envoltura y arranque directamente aleixandrinos, y sin más soporte que el de un círculo de ideas todo lo discutibles y ejemplares que se quiera, pero que a estas alturas no pasan, con frecuencia, de simples tópicos. Hasta aquí han llegado nuestras vanguardias poéticas. (...) Estamos estancados. Seguimos

escribiendo versos *tremendos* y repitiendo todo lo que ya hemos dicho (...).
 ¡Renovarse o morir! ¡A estas alturas ya no son susceptibles términos medios!
 ([José Albi], «Orientaciones de nuestra poesía», en *Verbo. Cuadernos literarios*,
 n° 14, enero-febrero de 1949, contracubierta).

La maniobra de autodefinición se completó, por último, en la siguiente entrega con el lanzamiento de la corriente estética —del “ismo”— bajo la que el núcleo rector de *Verbo* decidía acogerse: el «introvertismo». Lo interesante, en este sentido, es que en su manifiesto —firmado por José Albi, Jaime Vila, Pedro Biosca, R. Escudero y Javier Gil Sola— «Introvertismo» (n° 15, marzo-abril de 1949, pp. 1-2) se defiende una ‘vuelta al hombre’ volviéndose dicho hombre sobre sí mismo —las distancias frente al intimismo neorromántico de un Ildefonso-Manuel Gil o frente a la ‘intrahistoria trascendente’ de Rosales, Panero y Vivanco no son, pues, tan grandes— y no como evasión ante el ‘tempismo’ de la Historia —la gran acusación de los ‘garcilasistas’ contra las vanguardias; la gran acusación, a su vez, del ‘espadanismo’ contra el ‘garcilasismo’—, sino como medio para explorar en toda su profundidad la naturaleza humana: «la introversión no nos aísla: por el contrario, nos lanza a la acción al proporcionarnos la visión nuestra del mundo» (p. 2). Es el ‘introvertismo’, por lo tanto, una sincronización del surrealismo con la posguerra europea, despojado ya de cualquier intención lúdica o autonomista. El ‘introvertismo’ se inserta pues en la gran misión ético-estética de su tiempo: la ‘rehumanización’ del arte. Por ello, Albi y los suyos subrayan con especial celo lo que les distinguiría del ‘tremendismo’ espadanista, llegando a acusar al entorno de la revista leonesa de ‘deshumanizada’ por imponer, precisamente, un sentido demasiado rígido —empeñándose en limitar al hombre a su dimensión social sobre su dimensión individual— de ‘lo humano’. Por ello, los ‘introvertistas’ se definen «contra la monotonía que nos conduce; contra la saturación que nos ahoga; contra el círculo cerrado que nos veda las grandes distancias; contra la tabla de salvación de un sentido de lo humano que nos deshumaniza» (p. 2). No en vano, en el editorial de tan trascendental número, ya se había subrayado la misma idea.

¿Será posible que seamos humanos de verdad sin necesidad de tenérselo que repetir cada cuatro palabras? Este es el juego de la deshumanización, ni más ni menos. Nosotros hemos tomado ya nuestro camino. Vamos no a una revalorización ni a una aclimatación del surrealismo, sino a una interpretación auténticamente personal y parcial de las mismas ([José Albi], «Balance poético. Suma y sigue», en *Verbo. Cuadernos literarios*, n° 15, marzo-abril de 1949, contracubierta).

Los ataques —no muy agrios— contra la poesía social de Gabriel Caleyá (n° 16, mayo-junio de 1949) y contra la misma *España* (n° 17, octubre-diciembre de 1949) fueron inevitables. En todo caso, la lectura revisionista y continuista del surrealismo español propuesta por *Verbo* quedó finalmente expuesta en el número triple de

febrero de 1952. Fue este un monográfico —elaborado por Albi y Fuster— consagrado a establecer el canon de la poesía surrealista española —antología mediante— desde sus orígenes a la actualidad. Se establecieron en ella, así, un surrealismo «Hasta 1936» protagonizado por Juan Larrea, Federico García Lorca, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Luis Cernuda; un surrealismo «Desde 1936» practicado por Gerardo Diego, César González-Ruano, Luis Rosales, Álvaro Cunqueiro, Camilo José Cela, Juan Eduardo Cirlot, Manuel Segalá, Julio Garcés, Miguel Labordeta y Antonio Saura; y, finalmente, los fenómenos particulares del «Postismo» —Chicharro hijo, Carlos Edmundo de Ory y Jesús Juan Garcés— y el «Introvertismo» —Javier García Sola y Jaime Vila—. Una visión de conjunto, en todo caso, que defendía a la altura de 1952 que «la solución surrealista en su línea esencial sigue manteniendo su atractivo, su promesa, su profundidad histórica» (p. 7).

Un par de conclusiones generales, de enorme trascendencia, debemos sacar al cabo de nuestras pesquisas. Por un lado, que si bien se quiso y se logró construir un discurso estético hegemónico —el de aquello que Serrano Plaja llamara en 1932 «romántico clasicismo»— y que abarcó propuestas líricas e ideológicas muy distintas tanto en el exilio como en el ‘interior’ —*Escorial, Garcilaso, Espadaña, Corcel, Romance, Proel, Halcón*—, no fue menos cierto la existencia de disensiones ante la eterna síntesis clásico-romántica: así la reivindicación de la autonomía clásica de lo literario sobre el relato histórico hecha por el grupo *Cántico* —empeño en el que la veterana y también andaluza *Cauces* le acompañaba—; así también la reivindicación del surrealismo y de lo irracional en revistas tan distintas como *Verbo, Dau al Set, Postismo* y *La Cerbatana*. En segundo lugar, y sin entrar en contradicción con la primera conclusión, que nadie dimitió de aquella ‘vuelta al hombre’ como principal afán poético, ni del acervo de la tradición —de Garcilaso y san Juan a Bécquer y Darío— y de la vanguardia —cuyos mejores representantes seguían, a la sazón, en activo— como patrimonio desde el que construir sus distintos discursos poéticos. El afán de conectar con una tradición cultural compleja —más allá de adánicas proclamas puntuales— y la condena de todo tipo de ‘deshumanización’ —de desafección con los problemas del hombre, sean cuales sean— fue más unánime de lo que en ocasiones se afirma. Véanse, con este enfoque, las aparentemente iconoclastas palabras de un jovencísimo Ángel Crespo, finando ya la década.

El postismo —el eterno, el incomparable— ya es dócil barro celeste en nuestras manos y nos ha mostrado ya ciertos de sus magníficos y mágicos aspectos.

Aspectos que nada tienen que ver con el ultraísmo, tan repudiado por nosotros; ni con el futurismo, antisocial y político; ni con el creacionismo, payaso de la poesía; ni con el modernismo. Únicamente nos declaramos insertos en la línea que empieza con el surrealismo —desde el Bosco— y que, pasando por el expresionismo —desde los primitivos aborígenes— acaba en el

postismo (Ángel Crespo, «Postismo: “Animal de fondo con lo altivo intacto”», en *Lanza. Diario de Ciudad Real*, 8 de septiembre de 1949, p. 3).

Incluso los postistas —aquellos que decían ir ‘después’ de todo, ser los ‘disidentes’ contra todo— quisieron insertarse en una tradición cultural que también se remontaba al Siglo de Oro —El Bosco— y que también condenaba la vertiente «antisocial» de determinados ‘ismos’ —el maquinismo futurista, el autonomismo creacionista—. Así, Crespo se emparenta junto a los postistas con la más ‘humanizada’ de las vanguardias: el surrealismo. Algo que también hicieron, por otras vías, no pocos neorrománticos. Las posibilidades de convergencia e interconexión albergan, en este sentido, interesantes y complejas posibilidades críticas, como la concomitancia de un libro como *La casa encendida* del otrora ‘escorialista’ Luis Rosales con el «introvertismo» de la revista *Verbo*.

Por todo lo visto, finalmente, creemos comprender que sobre el efectivo ‘encuadramiento’ de poetas y grupos, y desde un complejísimo debate ético-estético, durante nuestra posguerra literaria se ensayaron y se practicaron no pocas propuestas de ‘encuentro’. Propuestas basadas, en última instancia, en aquel lema común de la ‘rehumanización’.

III

EL PARALELO IBÉRICO

III.1. LA NOSTALGIA DE LO QUE FUE. VIDAS LITERARIAS HASTA 1936

Lejos de ofrecer un mero capítulo introductorio a la etapa que nos ocupa —la década de los Cuarenta del siglo XX—, tener presentes los contactos y confluencias de las literaturas española y portuguesa antes del estallido de una guerra civil al este de la frontera equivale a conocer en buena medida la presencia e imagen de ambas literaturas a uno y otro lado más allá de 1936. En los convulsos y ambiguos años Cuarenta peninsulares, marcados de parte a parte por la delicada situación internacional de una guerra mundial donde tres modelos —fascista, capitalista y comunista— se disputaron la hegemonía planetaria, asistiremos en lo literario a una suerte de prolongación de los contactos, en ocasiones relativamente fecundos, que desde los años Veinte se venían ensayando en algunas cabeceras tan emblemáticas y capitales como *Contemporânea* o *La Gaceta Literaria*. Se trataría, sin embargo, de una prolongación en algunas ocasiones más pasiva que activa. Un recuerdo nostálgico de lo pasado, especialmente en determinados medios literarios lusos donde el panorama poético español tras la guerra —haciéndose eco de la lectura dada ya desde el exilio republicano— no sería ni sombra de lo que fue.

No en vano, el interés que pudieran despertar las letras españolas en los años Cuarenta entre los medios culturales portugueses se deberá mayoritariamente a los autores del Noventa y ocho —Azorín, Baroja, Unamuno y, con especial fuerza, Antonio Machado— y del Veintisiete —García Lorca sobre todos ellos—. En este sentido, a la natural superposición generacional, por la que la recepción internacional de los escritores nacionales más consagrados alcanza sus mayores cotas con el pasar de los años, se sumaba la particular y traumática fractura de la Guerra Civil española y su triste desenlace: la instauración de una dictadura militar y el consiguiente exilio de buena parte del estamento intelectual. Se impuso así, incluso en un país tan cercano y con un régimen político similar —aunque en absoluto idéntico— la lectura más fecunda fuera de la España triunfalista de Franco, según la

cual lo que décadas después sería popularizado por Mainer como la ‘Edad de plata’ había llegado a su abrupto final. Primero García Lorca, seguido en cierto modo y con todas sus contradicciones por Miguel de Unamuno, después Antonio Machado y, finalmente, Miguel Hernández serán elevados, también en Portugal, a la categoría de mártires de las letras y síntoma inequívoco del final de una época brillante en la literatura española. En revistas, editoriales y otras plataformas literarias lusas, tendremos que esperar a la década de los Cincuenta para que la lectura y la presencia de las nuevas generaciones poéticas vayan cobrando una naturaleza más sólida y activa, más allá de apariciones concretas y pinceladas fugaces. Esto es, para que el diálogo entre ambas literaturas –y no sus ecos– vuelva a cobrar auténtico vigor.

El estudio de las relaciones hispanoportuguesas anteriores a 1936 en el ámbito literario ha sido desbrozado y estudiado en profundidad desde los trabajos pioneros de García Morejón (1964), Sánchez Trigueros (1980), Correia Fernandes (1986) o Cuadrado Fernández (1988b), entre otros. Como cabría esperar, las primeras presencias del Veintisiete en Portugal han ocupado buena parte de estos estudios, tales como los del ya mencionado Cuadrado Fernández (1988a) o Enrique Noguera (1995). Asimismo, han sido la figura y la obra pessoanas en su relación con la literatura española –y con el propio Veintisiete– el otro asunto de mayor interés con trabajos como los de Ángel Crespo (1985), Vázquez Cuesta (1988) o Bessa-Luís (1988). Desde los últimos años del siglo XX esta titubeante presencia ha conocido un considerable impulso con el quehacer de autores como César Antonio Molina (1987, 1990) o el hispanista luso António Apolinário Lourenço (1995, 2005), a los que se suman los trabajos del también pionero Ángel Marcos de Dios (1978, 2007), reflexiones –entre otras– como las de Pablo Javier Pérez López (2010, 2011) y, sobre todo, la minuciosa labor de especialistas en el tema como Antonio Sáez Delgado (2000, 2002, 2007, 2012). Un impulso que se ha materializado en interesantes volúmenes colectivos como *Relipes*, coordinado por Gabriel Magalhães en 2007;⁴⁷⁷ *Aula ibérica*, bajo la coordinación de Ángel Marcos de Dios aquel mismo año;⁴⁷⁸ o el magnífico catálogo *Suroeste*, editado por Antonio Sáez Delgado y Luis Manuel Gaspar en 2010.⁴⁷⁹

A las divergencias terminológicas entre ambos países –qué hacer con el marbete ‘modernismo’, por ejemplo– se suma la dificultad para hallar sinergias comunes realmente determinantes. Voces autorizadas para ello han concluido que «los sistemas literarios de ambos países fueron, en gran medida, impermeables a la

⁴⁷⁷ Gabriel Magalhães (coord.), *Relipes. Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade* (Salamanca, Celya, 2007).

⁴⁷⁸ Ángel Marcos de Dios (coord.), *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007).

⁴⁷⁹ Antonio Sáez Delgado y Luis Manuel Gaspar (eds.), *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)* (Badajoz, MEIAC, 2010).

literatura del otro lado» (Sáez Delgado, 2007: 130). No obstante, más allá de periodizaciones académicas y sin perder de vista la convivencia y superposición de diversas promociones de escritores, no han dejado de advertir estas mismas voces ciertos paralelos entre ambas comunidades literarias. No solo eso, sino que algunas figuras, de primer o segundo orden, tenderán los puentes entre esas dos orillas de un mismo río heraclitiano cuyo curso desemboca siempre en un mismo mar. En este *continuum* se suele convenir tres estadios de promoción coincidentes: el primero, con el auge del simbolismo internacional —de clara vocación francófila en ambos países— durante el cambio de siglo; el segundo, con las primeras importaciones de las vanguardias programáticas europeas desde el mediar de la década de los Diez; y, el tercero, con la incorporación de los mejores hallazgos vanguardistas a unas líricas incardinadas ya de una manera natural en las respectivas tradiciones literarias, finando los años Veinte y despuntando los Treinta.

Sobre este esquema básico, tanto Portugal como España reproducen comportamientos, si bien particulares, con denominadores comunes en absoluto despreciables. Al tan debatido binomio español de ‘Modernismo’ y ‘Noventayocho’ se contraponen la convivencia en Portugal de los modelos del ‘Simbolismo’ europeo tan exitosamente practicados por Eugénio de Castro y el ‘Saudosismo’ preconizado por Teixeira de Pascoaes. Dos caras de una misma moneda, dos sinergias tan enraizadas en el quehacer literario de ambos países, respectivamente, que resulta incongruente incompatibilizar. Al ambiente moral del Regeneracionismo hispano debemos la búsqueda del núcleo espiritual de la nación en la meseta castellana, tan presente en los *Campos de Castilla* de Antonio Machado o la *Castilla* de Azorín, allá por 1912. A la *Renascença* portuguesa se debe la búsqueda del sentir nacional en la *saudade*, entendida como elemento definitorio del alma portuguesa desde páginas como las de la revista *A Águia* (Oporto, 1910-1932), donde el más noventayochista de nuestros escritores, Miguel de Unamuno, colaborara.

El nacimiento de la revista *Orpheu* (Lisboa, 1915) señala una nueva etapa en las letras portuguesas encaminada hacia la apertura a las vanguardias programáticas europeas, con especial presencia del futurismo.⁴⁸⁰ Esta nueva hornada de poetas encabezada por Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro, llamada en Portugal *Modernismo* o ‘Primer Modernismo’, retomaba un cosmopolitismo muy distinto al finisecular —decadente y francófilo en los simbolistas, rupturista y universal ahora—

⁴⁸⁰ Con Pessoa y Sá-Carneiro como principales artífices y la estrecha colaboración de Almada Negreiros y Luis de Montalvor, la revista *Orpheu* aspiró a renovar por completo las letras portuguesas. Pretendió ser trimestral pero solo llegaron a publicarse dos números —marzo y junio de 1915—, quedando un tercer número preparado pero inédito. Cfr. Nuno Júdice, *A Era de “Orpheu”* (Lisboa, Editorial Teorema, 1986); y Fernando Hilário, *Orpheu: Percursos e Ecos de um Escândalo* (Oporto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008).

en revistas como *Centauro* (1916),⁴⁸¹ *Portugal Futurista* (1917)⁴⁸² o, de más largo recorrido, *Contemporânea* (1922-1926). Inquietudes de vanguardia que encontraron su correspondencia hispánica en la figura agigantada de Gómez de la Serna, el creacionismo de Huidobro asumido por Larrea o Diego y, sobre todo, en ese ultraísmo de Cansinos Assens que evolucionó desde revistas como *Grecia* (1918-1920), *Cosmópolis* (1919-1922) y *Ultra* (1921-1922). Un cosmopolitismo europeísta el de estas novísimas publicaciones que trajo providencialmente algunos de los contactos y confluencias más interesantes de todo el siglo en lo que a nuestra Península se refiere (Sáez Delgado, 2000).

El tercer gran estadio que se viene a considerar en este *continuum* intergeneracional del primer tercio de siglo vendría dado por la década que media entre el emblemático año de 1927 y el estallido de la Guerra Civil española en 1936. Un periodo que arranca con la más natural asimilación de los hallazgos vanguardistas en el surgir de dos jóvenes y talentosas generaciones de poetas-críticos tan interesados por la actualidad cultural internacional como por sus respectivas tradiciones literarias. Hablamos del llamado ‘Segundo Modernismo’ portugués y del Veintisiete español. Las dos revistas más señeras de este ambiente intelectual, la conimbriguense *Presença* y la madrileña *La Gaceta Literaria*, no dejaron escapar la oportunidad de dialogar y polemizar entre ellas. El fin de este ciclo intelectual al mediar la década de los Treinta no vendrá dado únicamente por la traumática y extraliteraria efeméride del 18 de julio de 1936, sino que se sustenta en un nuevo discurso –nacido con la década– orientado hacia el paradigma neorrealista en Portugal y la deriva social o directamente política en tantos escritores españoles, algunos tan paradigmáticos de esta evolución como Rafael Alberti o Ernesto Giménez Caballero.

⁴⁸¹ Dirigida por Luis de Montalvor, salió a la calle un único número en octubre de 1916. Publicaron en él el propio Montalvor, el poeta simbolista Camilo Passanha, Pessoa, Raul Leal, Júlio de Vilhena y Silva Tavares. Se ha señalado su carácter conciliador entre simbolismos y modernismos.

⁴⁸² El único número de esta revista, publicado en noviembre de 1917, fue rápidamente confiscado por la policía por su lenguaje transgresor y por sus provocativas menciones a ultimatums en el contexto de la Gran Guerra. Participaron en él Almada Negreiros, Sá-Carneiro, Raul Leal y el heterónimo pessoano Álvaro Campos junto a traducciones de Marinetti, Boccioni y otros futuristas italianos, poemas de Apollinaire y Blaise Cendrars, además de los manifiestos futuristas de Marinetti y de Valentine de Saint-Point.

III.1.1. Primer movimiento. Simbolismos y esencias nacionales

En este marco de paralelismos, quiasmos y divergencias menudean contactos que sustentan un diálogo peninsular basado en entendimientos personales y experiencias particulares, más allá de proyectos programáticos y alianzas profundas, que sin embargo no debemos infravalorar. En este primer estadio descuellan así figuras como la del poeta pacense Enrique Díez-Canedo, responsable de la publicación en torno a 1910 de una *Pequeña antología de poetas portugueses* en París.⁴⁸³ Voz autorizada como pocas en aquellos años, informa desde diversos medios sobre el panorama lírico en portugués, sin olvidarse de Brasil.⁴⁸⁴ Fundamentales por su repercusión y difusión fueron sus reflexiones y traducciones desde las páginas de la revista semanal *España*, uno de los órganos culturales más notables del momento,⁴⁸⁵ dando espacio a los grandes vates lusos de aquellos años.⁴⁸⁶ Traductor y difusor incansable, también colaborará con revistas señeras en su acercamiento con la cultura portuguesa de entonces como la coruñesa *Alfar*, publicando textos de João de Barros, Pascoaes o Nobre;⁴⁸⁷ o, unos años antes, la barcelonesa *Estudio*,⁴⁸⁸ vertiendo textos

⁴⁸³ Los autores antologados fueron Almeida Garret, Antero de Quental, João de Deus, Gomes Leal, António Nobre, Eugénio de Castro, Julio Brandão, Alberto D'Oliveira, Afonso Lopes Vieira, Teixeira de Pascoaes, João de Barros, António Sardinha, Olavo Bilac y Guilherme de Almeida. En 2010 la Editora Regional de Extremadura lanzó una edición facsimilar, acompañada por el ensayo de Antonio Sáez Delgado *Enrique Díez-Canedo y la literatura portuguesa* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010). Para la labor de Díez-Canedo como traductor, véase (Lama Hernández, 1999).

⁴⁸⁴ En 1908, por ejemplo, ya dedica un artículo al poeta brasileño Olavo Bilac en el primer número de *Revista crítica* (septiembre de 1908, pp. 64-67). Paradigmático fue, no obstante, su artículo «Líricos brasileños» publicado en la revista *España* en 1923 (nº 381, 4 de agosto, pp.7-8).

⁴⁸⁵ La publicación *España. Semanario de la vida nacional* nació el 29 de enero de 1915 con Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ramiro de Maetzu, Ramón Pérez de Ayala o Eugenio d'Ors como sus principales redactores. La publicación prolongó su vida hasta 1924 y superó los cuatrocientos números. *Cfr.* Víctor Morales Lezcano, «"Revista España", semanario de la vida nacional (1915-1924)», en *Hispania: Revista española de historia*, vol. 39, nº 141, 1979, pp. 201-220.

⁴⁸⁶ Así con poemas como «La caída» de Teixeira de Pascoaes (nº221, 3 de julio de 1919); «Sonetos» de António Nobre (nº320, 13 de mayo de 1922); «Deliciosa cruz» de João de Deus, «Soneto I» de Nobre y «Fray Juan Bernardes» de Pascoaes (nº387, 15 de septiembre de 1923); o «Víbora» de Almeida Garret, «Lamento» de João de Deus y «El entierro del poeta (Coimbra)» de Alberto d'Oliveira (nº396, 17 de noviembre de 1923). No faltaron artículos de crítica como el dedicado a Guerra Junqueiro (nº378, 14 de julio de 1923) o los consagrados a Eugénio de Castro (nº312, 18 de febrero de 1922; nº375, 23 de junio de 1923).

⁴⁸⁷ Las traducciones fueron «Encanto» de João de Deus (nº34, noviembre de 1923), «Perfume del mar» de João de Barros (nº35, diciembre de 1923), «La vida» de Afonso Lopes Vieira (nº36, enero de 1924), un poema sin título de António Nobre (nº37, febrero de 1924) y «Oitava» de Teixeira de Pascoaes (nº57, enero de 1926).

⁴⁸⁸ En esta publicación apareció un interesantísimo artículo del novelista Andrés González-Blanco sobre «Teixeira de Pascoaes y el Saudosismo» (*Estudio*, nº57, 1917, pp. 391-414) en el que reflexiona sobre las vanguardias y sobre el *saudosismo* como sentimiento ibérico.

de João de Deus y Teixeira de Pascoaes.⁴⁸⁹ Una proximidad que le llevó a afirmar en 1923, en el número 378 de *España*, lo siguiente:

Podrá hablarse de poetas españoles y poetas portugueses cuando se aquilate el primor de la obra realizada, su manera de responder a las corrientes literarias dominantes; cuando en un habla o en la otra el poeta pase tanto de la talla que su apreciación como artífice quede en segundo término, a pesar de su importancia, ya no habrá poeta español o portugués, sino poeta ibérico. Ibérico fue Juan Maragall. Ibérico es nuestro inexpugnable Unamuno (Enrique Díez-Canedo, en *España*, n° 378, 14 de julio de 1923).⁴⁹⁰

Emblemática y más difundida, ciertamente, ha sido desde entonces la vocación lusófila de Miguel de Unamuno. Un abundante epistolario y no pocos textos críticos avalan su amistad con escritores portugueses como Leite de Vasconcelos, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes, Eugénio de Castro, Manuel Laranjeira⁴⁹¹ o António Sardinha (Marcos de Dios, 1978 y 1985). Lector infatigable, la literatura portuguesa no faltó en su biblioteca personal, en la que se conservaron casi trescientos volúmenes. Fruto de su interés, el filósofo vasco no se cansará de escribir sobre el país vecino:

Unamuno, que comenzó a publicar sistemáticamente un poco tarde, hacia los treinta años, escribió alrededor de cincuenta artículos (y más de una docena de poemas) de tema portugués: un hecho insólito en este español (sobre ningún otro país extranjero escribió tanto) y en otros (ningún otro español escribió tanto sobre Portugal) (Ángel Marcos de Dios, «Unamuno y la literatura portuguesa» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, 2010, p. 130).

Con todo, por elocuentes y emblemáticas resaltaremos dos piezas unamunianas ligadas al año de 1911. Por un lado, su participación en la célebre revista publicada bajo el cuño de la *Renascença* en la ciudad de Oporto y titulada *A Águia*, con un soneto sencillamente titulado «Portugal» (n° 5, febrero de 1911, p. 5) tantas veces recordado en los siguientes años (Pérez López, 2010). Por otro, la publicación de una colección de ensayos y artículos bajo el rótulo de *Por tierras de Portugal y España* (Madrid, Renacimiento, 1911), cuyo primer capítulo se aproxima a la obra poética del conimbriguense Eugénio de Castro.

⁴⁸⁹ Así con los poemas «Descalza» de João de Deus (n°5) o «Tres poemas» de Teixeira de Pascoaes (n°37), en 1916.

⁴⁹⁰ Tomado de Marcelino Jiménez León, *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011), p.417.

⁴⁹¹ Laranjeira fue además responsable de la lisboeta *Revista Nova*, entre 1901 y 1902. En sus páginas se encuentran pioneras colaboraciones del nicaragüense Rubén Darío, el moguerense Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa o el propio Miguel de Unamuno (Cuadrado Fernández, 1988c: 184).

De Castro fue de lejos el vate luso con mayor eco en las prensas y cenáculos españoles de aquellos primeros años (Álvarez, 2010). Amigo de figuras de la talla de Unamuno, Francisco Villaespesa, Eugenio d'Ors y Rogelio Buendía como acredita un extenso epistolario (Sáez Delgado y Álvarez, 2008), no faltó su presencia en antologías del momento como *Del cercado ajeno. Versiones poéticas* (Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907) de Díez-Canedo, *Atlántiques. Antología de Poetas portugueses* (Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç, 1913) del lusitanista catalán Ribera i Rovira⁴⁹² o *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa* (Madrid, Editorial Cervantes, 1918) del también catalán Fernando de Maristany.⁴⁹³ No faltó tampoco un tomito con sus poemas –traducidos por Andrés González-Blanco, Maristany y González Olmedilla– en la colección *Las cien mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, de la editorial Cervantes, donde se publicaron también volúmenes de Antero de Quental –traducciones de González-Blanco, Díez-Canedo, Maristany, Carballo, Curros Enríquez, Escobar, Eulate Sanjurjo, Palma y Verdugo–, Guerra Junqueiro –traducido por Carballo y Maristany– y Teixeira de Pascoaes –traducido íntegramente por Maristany–. De esta manera, el autor de *Oaristos* fue traducido recurrentemente al español por críticos y poetas como Díez-Canedo, Francisco Villaespesa, González Olmedilla, Fernando Maristany, José María Riaza, Francisco Maldonado, Julio Camba, Rogelio Buendía o Andrés González-Blanco, además de por el argentino Luis Berisso y el colombiano Samuel López. Por otra parte, el propio De Castro visitó España en varias ocasiones, invitado por instituciones de prestigio y recibido por personalidades intelectuales de primera línea como Jacinto Benavente, Ramiro de Maetzu, Ortega y Gasset o grandes amigos como Miguel de

⁴⁹² La antología de Ignasi Ribera i Rovira supone uno de los grandes hitos en la traducción y difusión de la poesía portuguesa fuera del país. Los poetas y poemas traducidos al catalán fueron Almeida Garret y João de Deus con un poema cada uno, Antero de Quental con tres, António Nobre y Cesário Verde con un poema cada uno, Afonso Duarte con dos, Afonso Lopes Vieira con cuatro poemas, António Correa d'Oliveira con una pieza, António Patricio con tres, António Sergio con uno, Augusto Casimiro con dos, Augusto Gil con tres, Bernardo de Passos con uno, Cândida Ayres de Magalhães con uno, Conde de Monsaraz con un poema igualmente, D. João da Câmara con uno, Eugénio de Castro con siete, Fausto Guedes Teixeira con uno, Guerra Junqueiro con tres, Gomes Leal con uno, Jaime Cortesão con uno, João de Barros con uno también, Júlio Brandão con dos, Manuel da Silva Gayo con una pieza al igual que Manuel Laranjeira y Mário Beirão, Teixeira de Pascoaes con tres y Vasconcellos e Sá con una composición.

⁴⁹³ La antología de doscientas veinte páginas, prologada por Ribera y Rovira y dedicada a Díez-Canedo, se remonta a autores clásicos como Don Dinís, el romancero tradicional, Gil Vicente, García de Resende, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Sá e Menesses, Camões, António Ferreira o Rodrigues Lobo. Entre los poetas más recientes, la antología recogía ocho poemas de Antero de Quental, tres de António Nobre, mismo número de Gomes Leal, dos de Guerra Junqueiro, cuatro de Eugénio de Castro, dos de Afonso Lopes Vieira, tres de António Correia d'Oliveira, dos de António Patricio, uno de Augusto Gil y otro de Augusto Casimiro, diez de Teixeira de Pascoaes, dos de Afonso Duarte, dos de Jaime Cortesão, uno de Cândida Ayres, tres de Mário Brandão, dos de António Ferreira Monteiro y dos de Alfredo Brochado.

Unamuno y Eugenio d'Ors. Ligado desde muy joven a Salamanca,⁴⁹⁴ en 1917 visitó Granada invitado por su Universidad, mientras que en 1924 marchó a La Coruña a instancias de la Real Academia Gallega para hablar de Camões, al tiempo que ofrecía diversas conferencias en Madrid entre 1922 y 1924 en foros de prestigio como el Ateneo, la Residencia de Estudiantes o el Hotel Palace. Fruto de este acercamiento a España será su poemario *A mantilha de medronhos* (Lisboa-Oporto-Coímbra, Lumen, 1923), donde consagra dedicatorias a figuras como Juan Ramón Jiménez, el marqués de Quintanar, Antonio Maura, Ramiro de Maeztu, Manuel Bartolomé Cossío, Unamuno, Ramón Pérez de Ayala, Andrés González-Blanco o el conde de Romanones, al tiempo que dedica el conjunto del libro al monarca reinante Alfonso XIII.⁴⁹⁵

Si De Castro, máximo representante portugués del simbolismo, tuvo una notable relación con España, no dejó de cultivarla tampoco Teixeira de Pascoaes, líder práctico y teórico de la literatura saudosista.⁴⁹⁶ Si en De Castro primaban intereses internacionalistas, Pascoaes afrontará su relación con el país vecino desde la búsqueda de lo esencial y definitorio de ambas naciones para aproximarse, desde ahí, a lo ibérico, de manera similar a la de ese amigo común de Pascoaes y De Castro llamado Miguel de Unamuno. No en vano, fue en un viaje a Salamanca con Eugénio de Castro, en 1905, cuando el autor de *O espírito lusitano ou o Saudosismo* conoció al profesor vasco, arrancando una riquísima relación epistolar de más de treinta años.⁴⁹⁷ El joven poeta de Amarante obtuvo pronto el reconocimiento de Unamuno, como demuestra un artículo que el bilbaíno publicó en el diario bonaerense *La Nación* en 1908 (Cândido Franco, 2010: 144) y que sería recogido en *Por tierras de Portugal y España* más tarde, ese libro que el propio Pascoaes reseñara al poco de su publicación en *A Águia* (nº 8, abril de 1911) y donde elogia la capacidad del vasco para aprehender

⁴⁹⁴ Ya con veinte años, en 1889, visitó la capital charra camino de París. Escribió hermosas cartas a su familia sobre sus impresiones salmantinas, años después publicadas bajo el título de *Viagem a Salamanca* (Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1969). Para De Castro, Salamanca será la ciudad universitaria de amigos como Unamuno y no dejará de visitarla en 1905 —donde presenta al profesor bilbaíno a un joven Pascoaes (Álvarez, 2010: 111)— o en 1909 como presidente del jurado de unos Juegos Florales Hispano-Portugueses.

⁴⁹⁵ Cfr. José Adriano de Freitas Carvalho, «*A Mantilha de Medronhos*. Impressões e recordações de Espanha de Eugénio de Castro: caminhos e processos de uma imagem de Espanha à volta de 1920», en *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº4 (2007), Oporto, Universidade do Porto, pp. 177-194.

⁴⁹⁶ Sobre Pascoaes y España realizó Lurdes Cameirão su tesis doctoral en Salamanca en 2001. Recientemente ha editado los volúmenes *Teixeira de Pascoaes e Espanha. Epistolário Espanhol de Teixeira de Pascoaes* (Lisboa, Assírio e Alvim, 2010).

⁴⁹⁷ Tanto es así que en 1957 las cartas cruzadas entre ambos serían editadas por Joaquim de Montezuma de Carvalho bajo el título de *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno* (Nova Lisboa, Câmara Municipal de Nova Lisboa).

ese «alma lusitana» que a él mismo tanto interesó.⁴⁹⁸ Un año después, Ribera i Rovira incluía a Pascoaes en su recopilación de conferencias *Portugal literari* (Barcelona, Biblioteca Popular de l'Avenç, 1912), así como en su ya mencionada antología *Atlàntiques* de 1913. El poeta de la *saudade* despertaría desde entonces un gran interés en dos ámbitos lingüísticos fundamentales para el mensaje paniberista como son el catalán y el gallego. En sus visitas a Cataluña entabla amistad con uno de sus principales traductores al español, el tan presente en este escueto repaso Fernando Maristany. Por su parte, publicaciones de signo galleguista como la revista dirigida por Vicente Risco y Alfonso Castelao, la longeva *Nós* (1920-1936), colocarían a Pascoaes entre sus referentes, junto a Rosalía de Castro y Eduardo Pondal (*Nós*, n° 1, otoño de 1920). El autor de *Vida etérea* no dejaría, igualmente, de visitar Madrid, como sucedió en mayo 1923, cuando ofreció una conferencia sobre «Don Quijote y la Saudade» en la Residencia de Estudiantes, ocasión que aprovechó un joven residente llamado Federico García Lorca para iniciar intercambios epistolares y librescos (Nogueras, 1995). Con un título semejante al de aquella conferencia, «Saudade y Quijotismo», publicó Pascoaes tres años atrás un texto en el diario barcelonés *La Vanguardia* (13 de julio de 1920) donde se podía leer lo siguiente:

Mas la saudade ¿es extranjera en Cataluña? La saudade ciñe casi toda la Iberia en un abrazo, como las brumas del mar... Es una aureola que la cerca, un resplandor divino... En el centro está don Quijote deslumbrado, porque la saudade es Dulcinea, el amor dolido y doloroso (o lo que es lo mismo, saudoso y quijotesco) por inalcanzable e infinito (Teixeira de Pascoaes, «Saudade y Quijotismo», en *La Vanguardia*, 13 de julio de 1920, p. 12).

El almeriense Francisco Villaespesa personifica otro de los principales interlocutores entre nuestras literaturas peninsulares en los primeros compases del siglo XX (Sánchez Trigueros, 1980; Fernández Sánchez-Alarcos, 2004). Autor de un libro como *Saudades* (Madrid, Librería de G. Pueyo, 1910), en 1916 eligió un texto póstumo de un poeta amigo como el portugués Manuel Cardía para prologar la reedición de uno de sus poemarios más celebrados, *El alto de los bohemios* (Madrid, Mundo latino, 1916). En Villaespesa —como en su amigo Cardía— el interés iberista trascendía a la dimensión mayor de un esperado ‘renacer del latinismo’ frente a la hegemonía anglosajona ya incuestionable tanto en Europa como en América. No en vano, conviene tener presente esta dimensión política del latinismo,⁴⁹⁹ detectable en el diálogo literario iberoamericano —pensemos en Rubén Darío y su «Salutación del optimista» de 1905—, a la hora de acercarnos a su figura. Como escenario de fondo, una carrera imperialista de escala planetaria a comienzos del siglo que culminará en

⁴⁹⁸ «Miguel de Unamuno pinta tão bem a nossa terra, como se n'ela houvesse nascido, e viu tão claro na sombra interior da nossa alma, como se ela houvesse transmigrado, por algum tempo, para o seu poderosissimo cerebro», comenta Pascoaes (*A Águia*, n°8, p.14).

⁴⁹⁹ Cfr. Lily Litvak, *Latinos y anglosajones: orígenes de una polémica* (Barcelona, Puvill, 1980).

1914 con el estallido de la Gran Guerra. En la línea de salida, el ‘ultimátum’ inglés impuesto a Portugal en 1890 y la humillante derrota española en Cuba y Filipinas de 1898 hicieron evidente el rango secundario de los mermados imperios coloniales ibéricos, precisamente ante las dos grandes potencias anglosajonas. Con este afán, un joven Villaespesa consagrado a la nueva estética modernista visitará desde muy pronto el país vecino. Desde 1901 establece amistad y relación literaria con escritores como Mayer Garção, Dias d’Oliveira, Silvio Rebello, Tomás da Fonseca o Nunes Claro. Ese año ya es presentado al estamento literario portugués en la lisboeta *Revista nova* donde se reproduce la «Pindárica» del almeriense ilustrada con fotografía del autor (nº 6, 10 de agosto de 1901).⁵⁰⁰ En este contexto el autor de *La copa del rey de Thule* fundará y dirigirá las revistas fundamentales en la nueva estética modernista española. Los títulos elegidos para algunas de sus cabeceras no podrían ser más reveladores: *Revista ibérica* (1902), *Renacimiento latino* (1905), o *Revista latina* (1907-1908), donde algunos bardos lusitanos como el omnipresente Eugénio de Castro –tildado por Villaespesa como «el primer poeta de la raza latina»–⁵⁰¹ encontraron cobijo. Una presencia de la lírica portuguesa que continuará en la siguiente década en otra revista bajo la dirección del almeriense como fue *Cervantes* (1916-1920). No obstante, la labor fundamental de Villaespesa en la difusión de la literatura portuguesa en España fue la desempeñada como traductor de piezas como *La cena de los cardenales* de Júlio Dantas (Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913) o *Salomé y otros poemas* de Eugénio de Castro (Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos, 1914).

Mención especial en nuestro somero repaso de grandes interlocutores peninsulares –dejamos sin desarrollo la labor de novelistas como Andrés González-Blanco o Felipe Trigo, por citar solo dos casos– merece un autor tan poliédrico como el catalán Eugenio d’Ors, dada su posterior prominencia en el ámbito literario español del primer franquismo. Figura de renombre desde los primeros años del siglo, su amistad con autores como Eugénio de Castro evidencia inquietudes lusófilas de largo recorrido (Cerdà, 2000). D’Ors será el responsable de la visita de Teixeira de Pascoaes a Barcelona en 1918. Con la venida del de Amarante, Portugal formará parte del contenido de algunas de sus célebres *Glosas* y corresponderá a la visita del poeta del ‘saudosismo’ con un viaje a la Academia de Ciências de Lisboa como conferenciante en junio de 1919. Tras su estancia en Lisboa –donde la delegación catalana fue recibida por el presidente de la frágil República, Domingos Pereira–, Eugenio d’Ors visitó la Universidad de Oporto, donde conferenció sobre la

⁵⁰⁰ En el mismo número, unas pocas páginas antes, Dias d’Oliveira dedica su «Canção da espada» al propio Francisco Villaespesa.

⁵⁰¹ Así lo hizo ante Amado Nervo, preguntado por este. Cfr. Amado Nervo, «Del florecimiento de la poesía lírica en Italia, Portugal y España», en *Obras completas. La lengua y la literatura (primera parte)* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1928), vol. XXII, p. 15.

Renaixença catalana. Su vocación hacia lo portugués y su deriva política años más tarde —repudiado del catalanismo conservador que le había encumbrado, radicado en Madrid, reconvertido a la lengua castellana y paulatinamente atraído por el ideario fascista en expansión por Europa— le llevarán a elogiar el ‘integralismo lusitano’ de un António Sardinha o a prologar en 1935 la edición española del ensayo de António Ferro *Oliveira Salazar. El hombre y su obra* (Madrid, Ediciones Fax, 1935). El paroxismo de esta vocación iberista, remozada a esas alturas por la retórica falangista, vendrá en 1938 con su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Coimbra.

III.1.2. Segundo movimiento. Las vanguardias programáticas

Pasemos, sin embargo, a nuestro segundo estadio intergeneracional. Entre los poetas del ‘Primer Modernismo’ portugués y la órbita de *Orpheu*, ningún autor ha sido tan estudiado en sus relaciones con España —más por ser quien es en el debate ibérico que por la intensidad de sus contactos— como lo ha sido Fernando Pessoa (Crespo, 1985; César Antonio Molina, 1987; Vázquez Cuesta, 1988; Bessa-Luís, 1988; Lourenço, 1995; Sáez Delgado, 2012). El diálogo sobre lo ibérico en su obra se alterna con una marcada reticencia ante el influjo cultural castellano. De formación intelectual y vocación literaria marcadamente anglosajonas —«I am English in blood and much more English than Castilian since my education is English» afirmó en torno a 1930—,⁵⁰² su relación con la literatura castellana fue siempre escasa y, por así decirlo, precavida. En su biblioteca personal apenas se encontraron una docena de volúmenes en español, destacando obras de Rosalía de Castro, Ortega y Gasset o Ramón de Campoamor (Sáez Delgado, 2008: 110). Si no fue el origen de este relativo desencuentro con España, sí hubo al menos de reforzarlo la nula acogida que Miguel de Unamuno dispensó al envío que el propio Pessoa y Mário de Sá-Carneiro realizaron del primer número de *Orpheu* con la pretensión de que el gran lusófilo bilbaíno se hiciera eco de la naciente publicación vanguardista.⁵⁰³ Mayor sintonía alcanzará Pessoa con algunos jóvenes de la vanguardia española. Sucede así con tres incipientes autores que, procedentes de los últimos coletazos modernistas, comienzan a agruparse en torno a la propuesta ultraísta (Sáez Delgado, 2000).

⁵⁰² En el texto en inglés Pessoa se dirigía al mismísimo Miguel de Unamuno quien, entrevistado por António Ferro, había afirmado la conveniencia para los escritores portugueses de escribir en español con el fin de llegar a más público (Sáez-Delgado, 2008: 113-114).

⁵⁰³ Cfr. Ángel Marcos de Dios, «Carta inédita de Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno», en *Colóquio-Letras*, n.º 45, septiembre de 1978, pp. 36-38.

Hablamos de Isaac de Vando-Villar, Rogelio Buendía (Sáez Delgado, 2010) y Adriano del Valle (Sáez Delgado, 2002), con quienes entabla una interesante relación epistolar. Anteriores, por otra parte, fueron sus contactos con el excéntrico poeta Iván de Nogales (Pérez López, 2011). Fruto de estos contactos, fundamentalmente desarrollados entre 1923 y 1924, nacerá el momento de mayor proximidad del autor de *Mensagem* con España. El poeta onubense Rogelio Buendía, amigo de un lusófilo tan célebre como Unamuno, había publicado ya su «Canción de España a Portugal» en la revista *Contemporânea* (nº 3, julio de 1922), donde saldrán también fragmentos de su *Satyrion* (nº 5, noviembre de 1922). Amigo igualmente de un lusófilo mayor, Eugenio d'Ors, el sevillano Adriano del Valle también aparece en las páginas de *Contemporânea* con unos «Haikai» (nº 4, octubre de 1922) y un artículo sobre el tercer implicado, Isaac del Vando-Villar, ya en 1924 (nº 10, marzo de 1924). El origen de este punto álgido en las relaciones personales entre Pessoa y España se encuentra en la luna de miel que Adriano del Valle disfrutó en Lisboa en el verano de 1923. Allí frecuentó círculos literarios donde rápidamente simpatizó con Fernando Pessoa y con la obra de Mário de Sá-Carneiro, en cuya traducción se enfrasca. Será así como aparezcan los primeros textos pessoanos publicados en España —que se sepa— en el periódico onubense *La Provincia* —propiedad de la familia política de Buendía— en septiembre de 1923. Del Valle y Buendía —con la ayuda de la esposa del onubense, María Luisa Muñoz— se convierten así en pioneros traductores de la poesía de vanguardia portuguesa⁵⁰⁴ y algunos autores del simbolismo decadentista de aquel país, aunque fuera desde un diario de provincias. Salen así a las calles de Huelva «A lo lejos los barcos de flores» y «Fonógrafo» de Camilo Pessanha (8 de agosto de 1923), «Mi destino» de Judith Teixeira (17 de agosto de 1923), «Palabras de un avestruz todo gris» de António Botto (18 de agosto de 1923), «El sexto sentido» de Sá Carneiro (22 de agosto de 1923) y las «Inscripciones» de Pessoa traducidas del inglés por Buendía (11 de septiembre de 1923). Sin duda con el recuerdo de aquellos días presente, Del Valle escribirá, ya en nuestra década de los Cuarenta, dos extensas composiciones sobre el país vecino como son «Lisboa a babor» y «Canto a Portugal», como más adelante comentaremos.

Casi un ismo por sí propio,⁵⁰⁵ Ramón Gómez de la Serna despunta en este diálogo peninsular de la vanguardia, en buena medida gracias a su relación sentimental con la escritora andaluza Carmen de Burgos, excepcional concedora del estamento literario portugués de principios de siglo (Navarro Domínguez, 2010). Visitantes asiduos del país y de sus revistas, la pareja llega incluso a

⁵⁰⁴ Dos años antes había aparecido un poema de Sá-Carneiro traducido por Carmen de Burgos en la revista madrileña *Cosmópolis* (nº33, septiembre de 1921).

⁵⁰⁵ Inevitable resulta evocar el artículo de Víctor García de la Concha «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», en *Cuadernos de investigación filológica*, nº 3, 1979, pp. 63-86.

construirse una casa en Estoril en la que proyectan desarrollar lo mejor sus obras. Una de las amistades cultivadas por Gómez de la Serna fue la de José Pacheco, director de *Contemporânea*, donde colaborará el autor de las greguerías hasta en tres ocasiones.⁵⁰⁶ No menos fructíferos fueron sus acercamientos a dos hombres de *Orpheu* como José Almada Negreiros y António Ferro.⁵⁰⁷ Tal fue la impresión causada por el madrileño en la obra de Ferro que más de un crítico y compañero como Fidelino de Figueiredo lo tildó de discípulo e imitador del líder de Pombo (*La Gaceta Literaria*, nº 26, 15 de enero de 1928, p. 1). Por su parte, la periodista y escritora almeriense, hija de un vicecónsul portugués, Carmen de Burgos, conocida por buena parte de sus lectores como «Colombine», constituyó un punto de engarce vital entre las dos grandes literaturas peninsulares. Profunda conocedora del ambiente literario portugués de aquellos años Veinte, informó de todo ello al otro lado de la frontera en una serie de doce artículos publicados en la madrileña *Cosmópolis*, donde desfilaron autores como Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro, Gomes Leal, João de Deus o Mário de Sá-Carneiro.⁵⁰⁸

Asistimos así, en torno a la década de los Veinte, a una relativa intensificación de los intercambios literarios entre ambos parnasos nacionales. En la revista de José Pacheco *Contemporânea* aparecerán, además de Gómez de la Serna, Buendía y Del Valle, las firmas de escritores españoles como Corpus Barga, José Francés, el marqués de Quintanar, Antonio Rey Soto o una jovencísima Ernestina de Champourcín.⁵⁰⁹ La publicación de Pacheco ocupó, de esta manera, un lugar central en el diálogo peninsular.

⁵⁰⁶ Las colaboraciones fueron «Nuevo muestrario verano 1922» (*Contemporânea* nº3, julio de 1922), «O banquete de *Contemporânea*» (*Contemporânea* nº 7, enero de 1923) y «El ente plástico» (*Contemporânea*, nº 8, febrero de 1923).

⁵⁰⁷ Cfr. Antonio Sáez Delgado, «Ramón Gómez de la Serna, António Ferro y la greguería» en (Sáez Delgado, 2008).

⁵⁰⁸ Desde su sección «Crónica literaria de Portugal», después titulada «Literatura portuguesa», publicó «Eça de Queiroz y algunas anécdotas inéditas de su vida» (nº 21, septiembre de 1920), «Poetas modernos» (nº23, noviembre de 1920), «Guerra Junqueiro» (nº24, diciembre de 1920), «Eugenio de Castro» (nº25, enero de 1921), «Theofilo Braga» (nº26, febrero de 1921), «Gomez Leal» (nº27, marzo de 1921), «João de Deus» (nº28, abril de 1921), «Las escritoras» (nº29, mayo de 1921), «Escritores algarvios» (nº30, junio de 1921), «João de Barros» (nº31, julio de 1921), «Enrique de Vasconcellos y Magalhaes Lima» (nº32, agosto de 1921) y «El futurista Mário de Sá-Carneiro» (nº33, septiembre de 1921). El relevo lusófilo en esta revista siempre preocupada por informar de novedades culturales en todo el orbe —desde el teatro escandinavo a la nueva literatura japonesa—, lo tomará el periodista argentino Valentín de Pedro con su sección «El moderno pensamiento lusitano» y su artículo sobre Teixeira de Pascoas (nº34, octubre de 1921).

⁵⁰⁹ Los autores españoles presentes en *Contemporânea* fueron Corpus Barga con «Conferencia cubista sobre la esquizofrenia» (nº 2, junio de 1922); José Francés con «Estampas» (nº 3, julio de 1922); Ramón Gómez de la Serna con «Nuevo muestrario verano 1922» (nº3, julio de 1922), «O banquete de *Contemporânea*» (nº 7, enero de 1923) y «El ente plástico» (nº 8, febrero de 1923); Rogelio Buendía con «Canción de España y Portugal» (nº 3, julio de 1922) y unos fragmentos de *Satyrion* (nº 5,

La revista, que defendió en varias ocasiones su iberismo (lo cual le creó no pocos problemas) se convierte en el terreno propicio para el desembarco de Ramón en Portugal, así como para crear el caldo de cultivo en el que proliferarían las relaciones establecidas entre Fernando Pessoa y Adriano, Buendía y Vando-Villar (Antonio Sáez Delgado, «La Edad de Oro, la Época de Plata y el Esplendor del Bronce. El *continuum* de la modernidad y la vanguardia (1901-1935)», en *Relipes. Relações lingüísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*, Salamanca, Celya, 2007, p. 158).

Además de cobijar en sus páginas a todos estos autores españoles, *Contemporânea*, que ilustra con frecuencia sus volúmenes con la obra pictórica del pintor onubense Daniel Vázquez Díaz,⁵¹⁰ publicó textos señeros para la causa iberista. Así los artículos «O pan-iberismo» de António Sardinha (nº 2, junio de 1922) o «La sensación del momento. El alma romántica de Portugal. La unión ibérica» del cubano Eduino de Mora (nº 4, octubre de 1922).⁵¹¹ Precisamente dicha cuarta entrega de *Contemporânea*, con la celebración del 12 de octubre de fondo, abre su primera página con el editorial «Nós e a Espanha», firmado por O. M – seguramente Oliveira Mouta–. En él podemos leer la siguiente defensa de la hispanofilia de la publicación ante los ataques de algunos periódicos del norte del país:

é voz corrente que estamos vendidos á Espanha. Vieram do Porto e de Coimbra amigos nossos pedindo para modificar esta atitude. Que fomos ludibriados, nós, e um dos principais jornais de Portugal. Que embora sinceros, auxiliamos o jogo duma entidade anónima que pretende ganhar (...) Olhemos para nós com um pouco mais de brio e de amor proprio! (...) A silhueta da raça ainda se desenha nitida sobre as cinco partes do mundo! Se aos caixeiros do norte inspira cubiça, deve tambem ainda inspirar respeito. Não percamos tempo a louvaminhar o passado. Basta que o conciliemos com as

noviembre de 1922); Adriano del Valle con «Haikai» (nº 4, octubre de 1922) y su prólogo a *La sombrilla japonesa* de Vando-Villar «Isaac del Vando-Villar en siete colores» (nº 10, marzo de 1924); el historiador Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, con un soneto dedicado a António Sardinha titulado «El monasterio» (nº 6, diciembre de 1922); Fernando Gallego de Chaves y Calleja, marqués de Quintanar, con «La emperatriz Isabel de Portugal, mujer de Carlos V» (nº 7, enero de 1923), «El madrigal de las rosas» (nº 9, marzo de 1923), «Elegía» (2ª serie, nº 2, junio de 1926) y «Soneto apasionado» (2ª serie, nº 3, julio-octubre de 1926); Antonio Rey Soto con «Nocturno frente al mar» (nº 8, febrero de 1923) y «Epitalamio supremo» (nº 9, marzo de 1923); y Ernestina de Champourcín con «Primaveral» (2ª serie, nº 3, julio-octubre de 1926).

⁵¹⁰ Cfr. Ana Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)* (Badajoz, MEIAC, 2010), pp. 325-339.

⁵¹¹ En el mismo número se publicó «As relações luso-hespanholas. O pan-iberismo» del otrora ministro de Portugal Martinho Nobre de Mello donde defiende justamente lo contrario: lo poco que habría en común entre España y Portugal, caracterizando a su país por su naturaleza oceánica frente a una España continental (*Contemporânea*, nº 4, octubre de 1922).

exigencias duma sociedade moderna, contraindo alianças que melhor convenham. (...) Mais inteligencia e mais sinceridade! Esfarrapem de vez o papão de Castela, porque a Espanha de hoje, se por um erro politico pensasse em invadirnos-nos, não pensava decerto em dominar-nos ([Oliveira Mouta], «Nós e a Espanha», en *Contemporânea*, n° 4, octubre de 1922, p. 1).

Esta intensificación de la presencia transfronteriza —y los consiguientes recelos despertados entre sus detractores—, en aquellos años de transición del simbolismo finisecular a las nuevas vanguardias, tuvo su cierta correspondencia en España. Una presencia que, como hemos comprobado, había sido escasa y centrada en el simbolismo de De Castro en revistas como *Prometeo* (Madrid, 1908-1912), *Los Quijotes* (Madrid, 1915-1918) o *Grecia* (Sevilla, 1918-1920); pero que acabó por hacerse programáticamente activa en *Cervantes* (Madrid, 1916-1920), que pasará a dirigir Villaespesa y donde hubo una sección esporádica sobre «Letras portuguesas» a cargo de diferentes autores. Así, escritores como Eça de Queirós,⁵¹² Guerra Junqueiro,⁵¹³ Eugénio de Castro,⁵¹⁴ Júlio Dantas,⁵¹⁵ Manuel Cardá,⁵¹⁶ João Grave⁵¹⁷ o António Nobre⁵¹⁸ pudieron ser leídos en las cabeceras de actualidad literaria de primera línea en aquella España. Ya entrados los primeros años Veinte, serán publicaciones como la mencionada *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922) y su colaboradora Carmen de Burgos quienes se ocupen de difundir la literatura portuguesa en nuestro país. En Galicia, por su parte, es Pascoaes y su saudosismo quien despierta el interés de revistas como *Nós* (Orense-La Coruña-Santiago, 1920-1936),⁵¹⁹ *Ronsel* (Lugo, 1924),⁵²⁰ y muy especialmente *Alfar* (La Coruña, 1920-1930). En esta última publicación, como ya se ha comentado, Enrique Díez-Canedo

⁵¹² En *Cervantes* con «Un genio que era un santo» (n° 9, abril de 1917), «Revuelta de estudiantes» (n° 18, julio de 1918) y «El señor diablo» (n° 17, octubre de 1918).

⁵¹³ En *Cervantes* con «El cantador» (n°3, octubre de 1916).

⁵¹⁴ En *Prometeo* con «Salomé» (n°19, julio de 1910); en *Los Quijotes* con «Inscripción» (n° 81, julio de 1918); en *Cervantes* con «Sonetos» (n°1, agosto de 1916), una colección de «Poesías» (n°2, septiembre de 1916), «Nuevos sonetos» (n°3, octubre de 1916), «Los siete durmientes» (n°5, diciembre de 1916); en *Grecia* con «Los siete durmientes» (n° 8, febrero de 1919) y «De Toledo para el mar...» (n° 20, junio de 1919).

⁵¹⁵ En *Cervantes* con «El primer beso» (n°1, agosto de 1916), «Escritores de Portugal» (n°27, abril de 1919) y «Literatura portuguesa» (n°35, diciembre de 1919).

⁵¹⁶ En *Cervantes* con un artículo sobre Eduardo de Barros Lobo (n°3, octubre de 1916).

⁵¹⁷ En *Cervantes* con un artículo sobre Rodrigo Solano (n°2, septiembre de 1916).

⁵¹⁸ En *Cervantes* con «Solo» (n°5, diciembre de 1916).

⁵¹⁹ Teixeira de Pascoaes abre, tras el editorial de presentación, el primer número de esta longeva revista fundada por Vicente Risco con el poema «Fala do sol» (n° 1, octubre de 1920) dedicado «Aos jovens poetas galegos» (p.3).

⁵²⁰ Los autores portugueses presentes en esta publicación lucense fueron Teixeira de Pascoaes, Raul Brandão, Eugénio de Castro, Américo Durão, Afonso Duarte, Maria Leonor Reis y el dibujante Cunha Barros (Molina, 1990: 32).

trajo al español a João de Deus, Lopes Vieira, Nobre, João de Barros y el propio Pascoaes.⁵²¹

Una intensificación y un ‘caldo de cultivo’ que llevarán al pintor y escritor José Almada Negreiros, miembro vital de *Orpheu* y asiduo de *Contemporânea*, a trasladarse a Madrid entre 1927 y 1932 de manera permanente (Afonso Ferreira, 2010). En la capital española, que le ofreció la camaradería artística que no encontraba en París o Lisboa, recibió apoyos de nombres mayores tan influyentes como Ortega y Gasset o Eugenio d’Ors. No obstante, fueron la protección de un entusiasta Gómez de la Serna y el patrocinio de un hombre del Veintisiete como Ernesto Giménez Caballero los que le ofrecieron el soporte vital y artístico adecuado para su desenvolvimiento en la ciudad del Manzanares. No en vano, fue *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero y Guillermo de Torre quien en junio de 1927 organizó una exposición con dibujos de Almada en la Unión Iberoamericana, puesta de largo de un recibimiento preluado por un artículo de Gómez de la Serna en la misma revista unos meses antes.⁵²² Artista total de la vanguardia portuguesa, Almada Negreiros trabajó como ilustrador para *El Sol*, *ABC*, *La Esfera* y *Revista de Occidente*, entre otras cabeceras de primer orden por aquellos años.⁵²³ Frecuentó tertulias y cafés literarios como el Zahara y el Arrumbambaya, donde intimó con García Lorca, o como el Pombo, siendo uno de los selectos miembros del círculo de confianza de su cabecilla. En el café Granja el Henar entabla también amistad con arquitectos de vanguardia y con los llamados ‘humoristas del Veintisiete’ como Jardiel Poncela, Antoniorrobles, Miguel Mihura, Tono o Edgar Neville. A su vuelta, ya en 1935, el de Santo Tomé reflexionará sobre el iberismo en el primer número de su revista *Suroeste*.

A Espanha é como Portugal peninsular, ocidental e meridional a um tempo; a Peninsula, o oeste e o sul são-lhe comuns, mas enquanto a costa portuguesa é exclusivamente atlantica, a espanhola é atlantica e mediterranea. A Espanha tem como a França a sua costa mediterranea e atlantica, mas a condição de peninsular de Espanha distingue-a da de continental da França. Estas diferenças que parecem minimas entre visinhos no mapa são afinal toda a essencia da sua originalidade e independencia (José Almada Negreiros, «Portugal no mapa da Europa», en *Suroeste*, nº 1, p. 3).

⁵²¹ Las traducciones fueron «Encanto» de João de Deus (nº34, noviembre de 1923), «Perfume del mar» de João de Barros (nº35, diciembre de 1923), «La vida» de Afonso Lopes Vieira (nº36, enero de 1924), un poema sin título de António Nobre (nº37, febrero de 1924) y «Oitava» de Teixeira de Pascoaes (nº57, enero de 1926).

⁵²² Ramón Gómez de la Serna, «El alma de Almada», en *La Gaceta Literaria* (nº 3, febrero de 1927).

⁵²³ En los años Noventa se publicó en España un magnífico número monográfico dedicado a José de Almada Negreiros de *Poesía. Revista ilustrada de informacion poetica* (nº 41, 1994).

Vemos en esta estada de Almada por el Madrid de los últimos años Veinte y primeros Treinta la confluencia de los tres estadios generacionales descritos. Una sincronía intergeneracional que, no en vano, en ningún momento debemos perder de vista si queremos alcanzar la adecuada perspectiva de los ambientes literarios de este o cualquier otro tiempo.

III.1.3. Tercer movimiento. Tradición y vanguardia

Ya en nuestro tercer estadio intergeneracional, y con el terreno abonado por personalidades de peso como Unamuno, Pascoaes, De Castro y D'Ors, así como por proyectos de la entidad de *Contemporânea* y *Cervantes*, una generación de autores aún más jóvenes abordará una nueva fase de intercambios literarios en esos últimos años Veinte y primerísimos Treinta. Hablamos de los poetas del 'Segundo Modernismo' portugués y los más tarde llamados miembros del 'Veintisiete'. El diálogo se canalizó, fundamentalmente, a través de sus revistas capitales, *Presença* y *La Gaceta Literaria* nacidas aquel mismo 1927 –marzo y enero respectivamente– en una relación que evolucionó de la plena sintonía a la desconfianza.

Las relaciones de *La Gaceta Literaria* con Portugal pasaron por el contacto con *Presença*, que derivó desde una cierta camaradería y complicidad hasta la enemistad más absoluta. En medio, la inclusión en la revista madrileña de una breve *Gaceta Portuguesa*, coordinada por António Ferro y Ferreira de Castro, y que suscitó no pocos malentendidos, propiciados, sin duda, por el *modus operandi* del ambicioso Giménez Caballero, que nunca fue tímido a la hora de recoger textos de *Presença* (sin permiso explícito) para su publicación, que pretendió convertirse en el meridiano cultural de Iberoamérica desde su sede madrileña, provocando las iras y los desaires de sus antiguos contactos portugueses (Antonio Sáez Delgado, «La Edad de Oro, la Época de Plata y el Esplendor del Bronce. El *continuum* de la modernidad y la vanguardia (1901-1935)», en *Relíes. Relações lingüísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*, Salamanca, Celya, 2007, p. 161).⁵²⁴

Con todo, el intercambio fue relativamente fructífero hasta entonces. Algunos de los más relevantes creadores españoles encontraron difusión en las páginas de *Presença*, al tiempo que firmas presencistas como José Régio o João Gaspar

⁵²⁴ Para el trasfondo polémico de este «meridiano cultural», sustentado en la propia *La Gaceta Literaria*, véase el artículo de Antoni Martí Monterde «¿Dónde está el meridiano? Guillermo de Torre y Agustí Calvet "Gaziel" un diálogo frustrado», en *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 11, 2014, pp. 43-63.

Simões aparecen en *La Gaceta Literaria*. Ahora bien: si la publicación de Coímbra venía a vertebrar, en última instancia, un grupo cerrado y definido de nuevos escritores —Régio, Gaspar Simões, Branquinho de Fonseca, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa y Miguel Torga— bajo el molde clásico de la revista de creación; la cabecera madrileña servía de ágora común a las distintas generaciones en activo, desde Baroja o Antonio Machado a Ortega y Gasset —autor del editorial del primer número—, con Ramón Gómez de la Serna como referente de vanguardia y la aparición de los primeros miembros del Veintisiete como afán de actualidad. Todo ello bajo la ambiciosa dirección de Ernesto Giménez Caballero y la entusiasta secretaría de Guillermo de Torre. *La Gaceta Literaria* contaba, además, con un subtítulo bastante elocuente de sus pretensiones: *Ibérica, americana, internacional*. Ya en su primer número, la publicación española publica un artículo de João de Castro Osório titulado «A esperança lusitana e a fraternidade ibérica» (nº 1, 1 de enero de 1927). En la siguiente quincena era el omnipresente Eugénio de Castro quien colaboraba con un artículo —con ilustración de Almada Negreiros— sobre otro autor portugués del momento, «Júlio Dinis, poeta» (nº 2, 15 de enero de 1927). El tercer número, salido unos meses antes de la exposición que organizarán para Almada Negreiros, contendrá un poema suyo y el artículo sobre su obra a cargo de Gómez de la Serna «El alma de Almada» (nº 3, 1 de febrero de 1927). Sobre esta senda, no faltarán noticias y semblanzas de la actualidad literaria portuguesa, llevando a la práctica la vocación iberista de la cabecera, a pesar de que dichos contenidos no cumplirían un papel preponderante en una palestra literaria que no dejaba de tener su sede en el corazón de Castilla. El culmen llegará en noviembre de 1928 con la celebración de una «Exposición del Libro Portugués» organizada por *La Gaceta Literaria* y celebrada en la Biblioteca Nacional de España, publicándose un número conmemorativo al respecto (nº 45, 1 de noviembre de 1928).

El interés de los miembros de *Presença*⁵²⁵ por la literatura española, todos ellos tan propicios a la labor crítica como a la creación poética —al igual que ocurría con los miembros más brillantes del Veintisiete—, más allá de establecer lazos y satélites con generaciones paralelas, se centraba en el análisis de autores maduros como Pío Baroja —en el número inicial y ocupando tres entregas— o José Ortega y Gasset,

⁵²⁵ La revista *Presença. Folha de Arte e Crítica* alcanzó los cincuenta y seis números en dos series, una primera entre en 1927 y 1939 (números 1 a 54) y una segunda entre 1939 y 1940 (números 55 y 56). Sus principales artífices fueron Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, José Régio y, más tarde, Adolfo Casais Monteiro. En su doble vertiente de creadores y críticos, divulgaron la obra de los primeros modernistas como Pessoa o Sá-Carneiro al tiempo que analizaron su propia trayectoria como grupo. Cfr. João Gaspar Simões, *História do movimento da "Presença" seguida de uma Antologia* (Coímbra, Atlântida, 1958); Adolfo Casais Monteiro, *A poesia da "Presença". Estudo e Antologia* (Lisboa, Moraes Editores, 1972); y José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da "Presença"* (Oporto, Brasilia Editora, 1977).

estudiados de la mano de Gaspar Simões.⁵²⁶ Del llamado Veintisiete, apenas Benjamín Jarnés aparecerá por extenso en las páginas de *Presença* en un artículo firmado por Casais Monteiro (nº 22, septiembre-noviembre de 1929). Estas interpretaciones críticas, selectas y reposadas, trataron de conciliarse con la más latente actualidad, como sucede en una nota aparecida en el sexto número de la revista. En ella se informa sobre el tricentenario gongorino y la pléyade de escritores relacionados, con mayor o menor acierto, con la efeméride.

Precursor de Mallarmé e do Simbolismo, é hoje tido pelos cultores da “poesía pura” como o mais remoto antecesor de Paul Valery. Em Espanha, Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti, García Lorca, Prados, e outros, renovam as tradições gongorinas na poesía, enquanto Valle-Inclán e Gabriel Miró a renovam na prosa. Giménez Caballero pode considerar-se também de raiz gongórica, dado o eufemismo do seu estilo e a índole culteranista dos seus ensayos («1967 Gôngora 1927», en *Presença*, nº 6, julio de 1927, p. 8).

Las relaciones de *Presença* con España por entonces, como puede apreciarse, fueron de cordial sintonía. Será esta experiencia española de los presencistas, tan ligada a los últimos compases de los años Veinte y primeros de la Segunda República, la que en gran medida permanezca en el imaginario colectivo del grupo en los años Cuarenta. Un poso de nostálgica admiración alimentado por la imagen de devastación moral sufrida durante y tras la Guerra Civil en el país vecino. Sin embargo, unos diez años antes, la publicación del número 49 de *La Gaceta Literaria* el primer día de enero de 1929 —cumplía la publicación dos años de vida— despertará recelos, aletargados hasta entonces, entre los presencistas. Acompañando al número nacieron tres suplementos —en realidad secciones fijas adosadas a la revista— que desarrollaban aquel subtítulo con el que naciera la cabecera capitalina. Tres pequeñas «Gacetas» integradas y orbitando alrededor de la centralidad del castellano⁵²⁷ de *La Gaceta Literaria* como gran lengua de cultura del constructo iberoamericano: la *Gaceta Americana* —dirigida por Guillermo de Torre y Benjamín Jarnés—, la *Gaceta Catalana* —con Tomás Garcés y Juan Chabás como directores— y la *Gaceta Portuguesa* —dirigida por Ferreira de Castro y António Ferro—. Fue esta centralidad castellana, tan

⁵²⁶ Los artículos fueron João Gaspar Simões, «Contemporâneos espanhóis: Pío Baroja» (nº1 a 3, marzo y abril de 1927); y «Realidade e Humanidade na Arte. A propósito de "La deshumanización del arte" de Ortega y Gasset» (nº 16, noviembre de 1928).

⁵²⁷ Conviene destacar, en este punto, que al tiempo que la *Gaceta Catalana* de Garcés y de Chabás se escribía en castellano, la *Gaceta Portuguesa* era editada en la lengua de Camões, salvo cuando se trataba de la actualidad cultural gallega —incluida en esta sección— en que se retornaba al castellano. La sección apareció más o menos regularmente entre los números 49, 50, 51, 53 y 55 —en el que dejan de figurar Ferro y Ferreira de Castro como directores—, del 1 de enero al 1 de abril de 1929. Estuvo también presente, de manera mucho más irregular, en números como el 62 (15 de julio de 1929), el 73 (1 de enero de 1930) o el 101-102 (15 de marzo de 1931).

fácilmente identificable con un centralismo castellanista, la raíz de las suspicacias presencistas. La actitud capitalizadora de esta *Gaceta Portuguesa*, acogida favorablemente en algunos medios como el lisboeta *Diário de Notícias*,⁵²⁸ fue explícitamente rechazada en las páginas de *Presença*:

a *Gaceta Portuguesa*, de *La Gaceta Literaria*, podendo ser embora um motivo de orgulho para nós portugueses, originada num acto cordeal dos intelectuais espanhóis seus criadores, assume um aspecto de certo modo equívoco, uma vez inserta a par das Catalã e Americana. Uma página portuguesa, ainda que escrita em português, abraçada num círculo de páginas duma região e de países que os próprios dirigentes de *La Gaceta Literaria*, não há muito tempo, afirmavam subordinados ao meridiano intelectual de Madrid – mostrar nos-há ao resto da Europa e a América subordinados a êsse mesmo meridiano («Comentário. A “Gaceta portuguesa” da “Gaceta Literaria”», en *Presença*, n° 18, enero de 1929, p.11).

Una actitud de desencuentro entre las dos cabeceras que se reproducirá de manera aún más explícita justo un año después de la publicación de la primera *Gaceta Portuguesa*. Ernesto Giménez Caballero no duda en atacar directamente a los presencistas y su actitud suspicaz ante «lo ibérico», cuestionando de paso el propio dinamismo de la revista lusa como palestra de actualidad literaria.

La joven revista *Presença*, de Coimbra, dirigida por los amigos Regio, Fonseca y Simoes, es de la mejor presencia portuguesa. Ahora bien; ¿dónde está ahora “presente” el joven Portugal? (...). El índice de *Presença*, sin embargo, no ha variado gran cosa de revistas ya nuestras años anteriores [sic]; su guía fundamental, obsesionante, sigue la misma: Francia (*La Gaceta Literaria*, n° 73, 1 de enero de 1930, p.3).

Unas palabras que serán directamente contestadas por la redacción conimbriguense con un extenso «Comentário» en el que denuncian el saqueo sistemático de contenidos de *Presença* reproducidos sin indicar su origen en la gaceta madrileña. El comienzo de dicho editorial no puede ser más contundente:

Há entre *La Gaceta Literária* e a *Presença* um mal-entendido – patente no artigo que Giménez Caballero publica no número de 1 de Janeiro do ano presente. Agradecemos a Giménez Caballero a oportunidade que nos oferece de o desfazer. Trata-se do seguinte: Certas ambições nacionalistas de Caballero, e porventura de outros espanhóis, – parece haverem-se alargado a Portugal. E o sonho dum império cultural cuja capital fôsse Madrid, re-

⁵²⁸ En la propia *La Gaceta Literaria* se reproduce una elogiosa nota del periódico portugués en su número 53 (1 de marzo de 1929).

espanholizado, e ao qual Portugal pertenceria («Comentário», en *Presença*, nº 24, enero de 1930, p. 14).

En todo caso, y gracias a la inercia dada por aquellos primeros contactos entre lo más representativo de nuestras literaturas al principiar el siglo —un De Castro y un Pascoaes por Portugal, un Villaespesa y un Unamuno por España— y al incipiente intercambio de colaboraciones más activas en el despertar de las vanguardias peninsulares —con la labor ejemplar de la revista portuguesa *Contemporânea* y de las españolas *Cervantes* o *Cosmópolis*—, dos de las generaciones más brillantes del siglo de uno y otro país encontraron un terreno propicio para unos intercambios de mayor calado, fuera o dentro de la senda iberista. Sin embargo, la oportunidad no fue aprovechada.⁵²⁹ Recelos y reticencias, el exceso de ambición de un Giménez Caballero y la suspicacia generalizadora de algunos presencistas, o la gran diversidad de intereses y motivaciones presentes en las poéticas de tan variados como excelentes escritores tuvieron mucho que ver. Final y tristemente, la traumática experiencia de una guerra civil en España y la consolidación de dos dictaduras autoritarias a ambos lados de la frontera determinarán, sin truncarlas por completo, las relaciones entre las literaturas ibéricas de la siguiente década.

Hombre también de *Orpheu* como Almada Negreiros, el lisboeta António Ferro había entrado igualmente en la órbita de *La Gaceta Literaria*, mediando en buena medida su amistad y admiración por Gómez de la Serna. Escritor y periodista, Ferro ya había visitado España para la redacción de su *Viagem à volta das ditaduras* (Lisboa, Empresa Diário de Notícias, 1927) entrevistando, además de a personalidades políticas como Alejandro Lerroux o el propio Miguel Primo de Rivera, a insignes escritores de primera línea como Jacinto Benavente. Su reporterismo político le llevará en 1933 a publicar su *Prefácio da República Hespânica* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933) donde alerta de una «acentuada tendencia federativa e iberista, se bem que pacífica, nas esquadras espanholas»⁵³⁰ y busca posicionamientos políticos de autores como Ortega y Gasset, Valle-Inclán o Miguel de Unamuno. Ferro, ferviente admirador de la Italia mussoliniana, propuso en 1932 a un António Oliveira Salazar ya nombrado Primer Ministro y gestor absoluto del

⁵²⁹ Otro intento destacadísimo y malogrado, bastante menos estudiado, fue la revista bilingüe *Arte Peninsular*, dirigida por Guerra Pais y que solo conoció dos números publicados entre enero y abril de 1929. La nómina de colaboradores españoles es deslumbrante: César M. Arconada, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Giménez Caballero, Francisco Ayala, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Ledesma Ramos o Rafael Alberti, entre otros, aunque alguno de estos últimos no llegara a hacer efectiva su colaboración. Destaca, en lo que a nosotros nos interesa, el artículo firmado por Ernestina Champourcin «La poesía en España» (nº 2, abril-mayo de 1929, pp. 68-69 y 72), en el que se analiza con especial detenimiento la publicación de *Cántico* de Guillén y el *Romancero Gitano* de García Lorca.

⁵³⁰ António Ferro, *Prefácio da República Hespânica* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933). Tomado de João P. Cotrim y Luis M. Gaspar, «António Ferro: um cometa a sudoeste», en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)* (Badajoz, MEIAC, 2010), p. 314.

Estado Novo la creación de un *Secretaria da Propaganda Nacional*. Convertido Ferro en el teórico intelectual del régimen militar y su «*Política do Espírito*», en 1933 publicó una serie de entrevistas al dictador que en 1935 serían traducidas y publicadas en España bajo el título de *Oliveira Salazar: El hombre y su obra* (Madrid, Ediciones Fax, 1935). El volumen fue prologado, como ya se apuntó antes, por un Eugenio d'Ors cuya deriva política le llevó a simpatizar con las dictaduras fascistas europeas. En su prólogo, el autor de las *Glosas* defiende entusiasmado un modelo paternalista y autoritario de caudillismo político que apenas un par de años después asumirá para su país en su barroquizante nombramiento como caballero falangista en la Pamplona sublevada. Y en esta España de 1935 que se abismaba hacia la Guerra Civil, el otrora secretario de *La Gaceta Literaria* —y recordemos que su director, Giménez Caballero, había abrazado ya con no menos ardor la doctrina fascista— un Guillermo de Torre que muy pronto deberá exiliarse en Buenos Aires de la dictadura franquista, reseña el volumen como «indudable apología, pero dignificadas con cierta libertad polémica» (*Diario de Madrid*, 4 de julio de 1935). Días después De Torre envía una carta al propio Ferro donde le remarca que sus críticas «como verá, no afectan al escritor, que es lo principal y cuyos valores debemos sostener siempre los que ante todo somos hombres de pluma». Ferro le responderá con el mismo afán de camaradería: «na verdade, acima das ideologías políticas que separam, por vezes, os homens de letras deve existir uma alta solidariedade e fraternidade espirituais que tornarão sempre mais nobres e mais dignas as suas lutas».⁵³¹ Una camaradería la de los 'hombres de plumas' que en apenas un año afrontará, en España, la mayor de las pruebas posibles, dando lugar a episodios brillantes y sombríos de la solidaridad entre escritores hacía tan poco compañeros de desvelos.

⁵³¹ Envío y respuesta tomados de João Paulo Cotrim y Luis Manuel Gaspar, *Op. cit.*, p. 315.

III.2. LAS LETRAS PORTUGUESAS Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

El estado de efervescencia política en el que estaba inmersa toda Europa desde el triunfo de la revolución bolchevique en Rusia y la irrupción de los modelos fascista y nacionalsocialista en Italia y Alemania mediatizarán en mayor o menor grado la literatura de este convulso tiempo en el viejo continente. Las literaturas española y portuguesa se verán irremisiblemente determinadas, en torno a 1930, por dicha politización, más o menos disimulada, en su discurso literario y paraliterario. António Ferro o Ernesto Giménez Caballero pueden ilustrar la impronta fascista en ambas literaturas; Joaquim Namorado o Rafael Alberti el influjo comunista.

La evolución interna de cada país en esa tan decisiva década de los Treinta fue sin embargo bien distinta, a pesar de que el resultado final no distara entre ambos. España alcanzaría el totalitarismo militarista y nacionalcatólico tras tres años de una contienda fratricida en la que dos proyectos antagónicos y excluyentes volatilizaban el sueño de la democracia liberal. La república de Portugal, por su parte, experimenta poco antes una transición reaccionaria encaminada a ese mismo paternalismo nacionalista y católico. Los años Treinta asistirán así al ascenso meteórico de un ministro de finanzas nombrado por el directorio militar que desde la revolución de 1926 gobernaba dictatorialmente el país. Dicho ministro, profesor de derecho financiero en la Universidad de Coímbra, irrumpió como mesiánico salvador de la economía portuguesa con sus postulados de mano férrea y control del gasto. Hombre fuerte del gobierno, António de Oliveira Salazar fue nombrado finalmente primer ministro en 1932 con el propósito personal de refundar Portugal bajo la fórmula totalitaria de inspiración fascista –anticapitalista, anticomunista y antiliberal– bautizada como *Estado Novo*, en vigor a partir del plebiscito de 1933. El salazarismo, que nació de la deriva interna de una república poco madurada, con una sociedad rural aferrada aún al discurso más integrista y unas élites derechistas entusiasmadas con el redentorismo mussoliniano, impuso una vigilante censura al tiempo que se proveyó del encuadramiento social necesario en instituciones como la

Mocidade Portuguesa y la *Legião Portuguesa*, creadas precisamente al calor de la guerra de España. No obstante, la fortaleza interna del régimen salazarista se pudo permitir, casi desde el principio, la coexistencia más o menos tolerada de ciertos discursos de oposición que en España solo se habilitarían tras más de una década de dictadura franquista. Un sector considerable del estamento literario portugués se alinearía en esta senda de resistencia intelectual que, evitando la beligerancia abierta, subsistía en publicaciones como *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Manifesto* o la longeva *Seara Nova*, todas ellas no muy alejadas de la influencia del *Partido Comunista Português* y otros sectores socialistas o demócratas. No carecía el régimen, obviamente, de la enorme maquinaria propagandística de la que dispone un estado autoritario, y en ella no faltaron artistas y escritores afectos. Asistiremos así, en lo que al ámbito literario y periodístico se refiere, a un doble discurso en el panorama portugués a propósito de lo que sucedió en España entre julio de 1936 y abril de 1939, en una relación que no podía dejar de ser intensa (Delgado, 1980).

III.2.1. La literatura no oficialista y su simpatía por la República

Un significativo grupo de escritores e intelectuales de primera o segunda línea manifestaron reparos y reticencias más o menos explícitos frente al *Estado Novo*, recibiendo a cambio la censura, el apartamiento de sus cátedras universitarias o, en el peor de los casos, el exilio y la prisión. Sus firmas se reunieron en torno a publicaciones poco afectas al salazarismo nacidas al calor de la república democrática, como *Seara Nova*, o fundadas tras el referéndum de 1933. En los trascendentales años de la guerra española, sin embargo, cabeceras como *O Diabo*, *Sol Nascente* y *Manifesto* debieron medir con mucho tiento sus palabras de simpatía por la moribunda república española. No en vano, el régimen de Oliveira Salazar jugaría un importante papel en apoyo del bando sublevado, más allá de la expedición de los ‘voluntarios’ –sin menoscabo de su voluntarismo, a sueldo del gobierno portugués– enviados para engrosar las tropas del llamado ‘bando nacional’ bajo el apelativo de *Os Viriatos*. Desde el comienzo de la guerra, la colaboración con los militares españoles sublevados por parte del *Estado Novo* permitió conectar logísticamente las dos zonas rebeldes –meseta norte y Andalucía–, al tiempo que se suministraba armamento y repatriaba a los republicanos vencidos que trataban de huir por sus fronteras. Diplomáticamente, su papel de intermediario ante su aliado el Reino Unido –gran valedor del llamado Comité de no Intervención– fue crucial para el triunfo nacionalista. Las razones de Oliveira Salazar, amén de simpatías políticas inherentes,

respondían fundamentalmente al temor de una España frentepopulista que situara a Portugal completamente rodeada en sus fronteras por un gobierno de cuño comunista. Salazar jugará sin embargo un papel diplomáticamente ambiguo frente al bando acaudillado por Franco –tal como hará el ‘Generalísimo’ más tarde en la Segunda Guerra Mundial–, combinando una colaboración disimulada en vano, con gestos de distanciamiento que no lo comprometieran en demasía ante su aliado británico. En clave interna, no obstante, el *Estado Novo* y su temida *Polícia de Vigilância e Defesa do Estado* se ocupaba de que la empatía mostrada por los sectores demócratas y comunistas de Portugal –más o menos conocidos, más o menos clandestinos– hacia el bando republicano no fuera el germen de un incipiente peligro para la estabilidad de su propia dictadura ante un hipotético triunfo del gobierno de Madrid y Valencia. La maquinaria estatal de Oliveira Salazar desplegó así, entre 1936 y 1939, una de las fases más férreas de su censura de prensa (Pena Rodríguez, 1997 y 2012). Las leyes se endurecieron a base de decretos entre mayo y septiembre de 1936, supeditando la creación de nuevas cabeceras al permiso expreso del gobierno y tras acreditar su «idoneidade intelectual e moral» (Decreto-ley n.º 26589 del 14 de mayo de 1936).

Los desvelos de los *Serviços de Censura*, como los del *Secretariado da Propaganda Nacional* dirigido por el otrora orfista António Ferro, se centraron en las grandes cabeceras de prensa diaria, dado su más determinante impacto social.⁵³² Se cuidó con especial celo que las informaciones relativas al conflicto español destacaran victorias y virtudes del bando sublevado, para lamento de un impotente embajador de la República Española en Lisboa, Claudio Sánchez-Albornoz.⁵³³ En este clima coercitivo, las publicaciones de índole literaria e intelectual pudieron gozar de muy escasos privilegios, aunque su fiscalización fuera menor. Una imagen altamente simbólica de la situación de la prensa cultural lusa poco afecta al régimen durante aquellos tres años puede ser la primera página del 31 de octubre de 1937 del lisboeta *O Diabo* donde se abre la primera plana con un destacado artículo de Macedo Mendes titulado «Integração e desintegração de Espanha» (n.º 162, p. 1). Su texto consiste, estrictamente, en un repaso por la historia medieval de la Península –insertada en una serie mayor de artículos divulgativos–, desde la invasión árabe del 711 a la venida de los almorávides en el 1086. Sin embargo, la ilustración elegida para acompañar el artículo consiste en una caricatura titulada «O Comité de Não Intervenção... e o seu

⁵³² Mientras el *Diário da Manhã* representaba la prensa oficial del régimen, *O Século* y *O Século Ilustrado*, el *Diário de Notícias*, el monárquico *A Voz*, el *Diário de Lisboa*, el diario eclesiástico *Novidades*, así como los tres grandes rotativos de Oporto el *Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* y el *Jornal de Notícias*, hubieron de plegarse al discurso salazarista, no sin padecer la censura en más de una ocasión. El diario *República* siguió imprimiéndose pese a su censura parcial, optando por publicar en blanco los espacios reservados a artículos vedados antes de ver la calle (Pena Rodríguez, 2012: 569).

⁵³³ Cfr. Informe del embajador de España al ministro de Estado, 06/08/1936 (Archivo Rafael Heras/Fundación Largo Caballero, 538-50-3). Tomado de Pena Rodríguez (2012: 569).

mais famoso equilibrista» en la que aparece la obesa personificación del Reino Unido haciendo ejercicios de funambulismo. Con semejante ilustración, nos sentimos tentados a retorcer la lectura de líneas completamente inocuas como «As forças islamistas haviam conquistado com incrível rapidez o reino de Rodrigo, valendo-se da decomposição social e política imperante» (*Ibidem*, p.1). Una denuncia más que crítica, si es que la había, en la ‘diablura’ de ligar titular y caricatura. No obstante, es en esa tensa imagen funambulesca donde mejor se nos representa la soterrada actividad intelectual de tantas publicaciones y firmas no adheridas al discurso oficial (Becerra Bolaños, 1997).

Hablamos así de hombres procedentes de *Presença* como Adolfo Casais Monteiro –apartado de la enseñanza en el emblemático Liceu Rodrigues de Freitas de la ciudad de Oporto en 1937–, Miguel Torga –cuyas críticas al bando franquista en el segundo volumen de *A Criação do Mundo* en 1939 le llevarán a prisión por varios meses–, Branquinho de Fonseca –que en su relato *O Barão*, publicado en 1942 bajo seudónimo, describía a un excéntrico cacique provinciano que por momentos recuerda al propio Oliveira Salazar– o José Gomes Ferreira, más a menos aproximados al nuevo paradigma neorrealista y en la plenitud de su obra. El neorrealismo, en sentido lato, definirá, por su parte, a una nueva generación algo más joven de autores como Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Fernando Namora o Carlos de Oliveira, que comenzarán a publicar por aquellos mismos años.⁵³⁴ Todos ellos alineados en la oposición al discurso del salazarismo, algunos militaron incluso en el clandestino *Partido Comunista Português*. Venían a coincidir así sus primeras tentativas de publicación y la definición definitiva de sus posicionamientos políticos con el conflicto abierto en el país vecino, lo que confirió a la guerra de España una significación generacional para su propia escritura.⁵³⁵ Varios de ellos así lo percibieron años después, como afirma Mário Dionísio en su autobiografía:

⁵³⁴ Los autores vinculados a *Presença* nacen en la primera década del siglo –así los citados Gomes Ferreira en 1900, Branquinho da Fonseca en 1905, Miguel Torga en 1907 o Casais Monteiro en 1908–, mientras que los jóvenes neorrealistas lo hacen en la siguiente –Manuel da Fonseca en 1911, Joaquim Namorado en 1914, Mário Dionísio en 1916, Fernando Namora en 1919 o Carlos de Oliveira, ya en 1921–.

⁵³⁵ Excelente retrato de todo aquello fue la novela escrita, muchos años después, por Jorge de Sena en *Sinais de fogo* (Lisboa, Edições 70, 1979). Escrita en los años Sesenta y publicada póstumamente, su ficción se ambienta en los compases de la Guerra Civil de España y se erige casi en testamento moral de aquella juventud intelectual portuguesa, a la que perteneció, sacudida por los acontecimientos del país vecino. Cfr. Basilio Losada Castro, «*Sinais de fogo*, de Jorge de Sena», en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, n.º 150, 1993, pp. 54-55; y José Albina Pereira, «Jorge de Sena, Ruy Belo e João Palma-Ferreira. “Sinais de fogo” em Espanha», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007), pp. 543-558.

A guerra de Espanha, aqui ao lado, vivida dia a dia e hora a hora, com o ouvido colado aos aparelhos de TSF, por causa das interferencias meticulosamente provocadas, por causa dos vizinhos (fossem eles quem fossem), com projectos ansiosos de ir lá ter («Partir./ Partir para a patria instável onde o grito salta das veias», versos meus de 38) e o remorso de ficar. As notícias dos bombardeamentos, dos fuzilamentos, das aldeias destruídas, dos milhares de foragidos, arrastando-se pelas estradas, sem pão, sem armas. E o “no pasarán!”. O não passarão vibrando no nosso desespero muito ainda antes de gritado nas barricadas de Madrid, sentido em silêncio e lágrimas, neste pobre país agrilhado (esvaziado), os nossos amigos perseguidos, presos, torturados, muitos deles mortos, não se sabia onde. Houve um tempo em que nem saber onde estavam se podia.

Tudo isto foi raiz (e corpo) do neo-realismo. O neo-realismo de que participei desde a hora antes do amanecer, com o Joaquim Namorado, o Redol, o Namora, o Fonseca, o Carlos de Oliveira, muitos mais (Mário Dionísio, «Autobiografia», en *Jornal de Letras*, nº 210, 14 de julio de 1986).

Otros autores de la órbita neorrealista como Gomes Ferreira guardaron también los mismos recuerdos, llegando a las mismas conclusiones.

Na verdade a guerra de Espanha entrou em forma de tempestade pelas casas dos poetas dentro, partiu as vidraças das janelas, varreu a inspiração livresca e a vida-vida tomou conta das palavras (José Gomes Ferreira, *A Memória das palavras. Ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1965, p. 154).

Un juicio que la crítica actual repite y consolida en cada aproximación al tema.

Como tópico poético, a Guerra de Espanha torna-se condição de um outro discurso, uma outra sensibilidade, uma outra poesia. Não todavia, sob a forma de propor novos temas ou algumas preocupações sociais mas no sentido mais exigente de obrigar a uma autêntica refundação do discurso poético que o pusesse em consonância com a pressentida radicalidade do acontecimento (António Pedro Pita, «O apelo da pátria instável», en *Jornal de Letras*, 30 de agosto a 12 de septiembre de 2006, p. 20).

Sin embargo, esta construcción crítica según la cual la Guerra Civil española constituye el auténtico germen del neorrealismo portugués no deja de ser una lectura posterior, que a la altura de 1936 apenas se le adivinaba con tal trascendencia. Ciertamente, durante los años de la guerra de España encontraremos firmas clave en este proceso de reconversión poética en una serie muy reconocible de revistas como *Manifesto* (Coímbra, 1936-1938), *Sol Nascente* (Oporto, 1937-1940) y *O Diabo* (Lisboa, 1934-1940). Conviene por ello repasar con atención qué pudo llegar a ver la luz pública en estas cabeceras a propósito de la guerra española en el contexto de

censura y control que hemos descrito. Otros tantos poemas sobre la guerra española, centrales en el discurso neorrealista portugués, no serían publicados hasta la venida de la siguiente década de los Cuarenta.

El 2 de junio de 1934 nació el lisboeta *O Diabo. Semanario de Crítica literária y artística*, fundado por el periodista y escritor republicano Artur Lopes Inez, autor un año antes del volumen *Oiça, António Ferro!* (Lisboa, Imprensa Beleza, 1933) en el que dedicaba duras palabras al jefe de la propaganda salazarista. El semanario alternará abundante y variada información cultural, nacional e internacional, con reflexiones críticas de actualidad de eminente perfil político. No faltarán en sus páginas contenidos a propósito de la literatura española, como el artículo en primera plana que abre la publicación el 1 de septiembre de 1935 sobre «Camões e Lope de Vega» (nº 62, pp. 1 y 3) firmado por Fidelino de Figueiredo, de quien la redacción de *O Diabo* destaca su volumen de conferencias *As duas Espanhas*, publicadas por la Universidad de Coímbra en 1932 y obra de referencia en la intelectualidad portuguesa sobre la actualidad política de la España republicana.⁵³⁶ No solo interesará la literatura del país vecino, sino que el semanario lisboeta seguirá con especial pasión su actualidad política, cubriendo diversas noticias sobre las elecciones de febrero de 1936 (nº 86, 16 de febrero de 1936), si bien tras la victoria del Frente Popular en los comicios españoles se observa un prudencial silencio, impuesto o autoimpuesto, sobre ellas. No nos parece casual, sin embargo, la lectura ejercida en esas fechas sobre el poeta regionalista murciano Vicente Medina, presentado como voz del pueblo y alto ejemplo de lírica social, en palabras de Alberto Gomes.

A obra de Vicente Medina há-de ficar sobretudo pelo cunho de sinceridade e humanidade de que está pois dentro do movimento literário da hora que passa. Porque, asima da dor íntima e isolada dos incompreensíveis e dos inúteis, existe a Dor colectiva das massas – dos humildes e dos trabalhadores (Alberto Gomes, «Um grande poeta murciano. Vicente Medina», en *O Diabo*, nº 87, 23 de Fevereiro de 1936, p.3).

A partir de esas fechas serán constantes las denuncias en *O Diabo* contra el régimen totalitario de la Alemania de Hitler, mientras poco o nada hallamos a propósito de la actualidad política española. Se observa con ello el calculado control de la censura salazarista sobre aquellas informaciones que, fuera del discurso del *Estado Novo*, podían transgredir la censura. El rasero era evidente: solo aquellas informaciones y reflexiones que hicieran peligrar la estabilidad del propio *Estado Novo* eran objeto de veto. No obstante, como se ha apuntado, la victoria del bloque de izquierdas en España y el posterior alzamiento de los militares golpistas en julio de ese año agudizarán el sistema de control. Sucede así que no encontraremos en *O*

⁵³⁶ Fidelino de Figueiredo, *As duas Espanhas. Lições feitas no Instituto de Altos Estudos nos dias 27, 29 e 30 de Janeiro de 1932* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932).

Diabo manifestación explícita alguna en favor de la legítima República española. Acudirán, en cambio, a guiños y subterfugios más o menos significativos. Así en las primeras semanas de guerra con el artículo en primera página de Macedo Mendes sobre la «Vida e morte da Primeira República Espanhola» (*O Diabo*, n° 111, 9 de Agosto de 1936, pp. 1 y 4), escrupuloso relato histórico sin mención alguna al presente, al menos explícita.

Esta será la tónica cautelosa y vigilada de *O Diabo* y otras tantas publicaciones poco afectas al régimen, apenas rota por la trascendencia de figuras intelectuales implicadas en el conflicto, como el posicionamiento del gran icono iberista Miguel de Unamuno frente a la guerra o el perturbador asesinato de Federico García Lorca el 18 de agosto de 1936, que irán salpicando en los siguientes meses aquellas cabeceras interesadas en la difusión de la maltrecha vida intelectual española. En el caso del poeta de Fuente Vaqueros, si antes de su execrable fusilamiento la recepción de la obra lorquiana en Portugal fue mínima, tras él pasará a ser el poeta español más leído, reivindicado y estudiado por las firmas más pujantes del parnaso nacional luso.

Los bandazos políticos del rector de Salamanca, por su parte, no podían dejar indiferentes a la intelectualidad lusa más comprometida. Uno de los más afectados por ello fue el propio Miguel Torga, quien tendrá al filósofo bilbaíno a lo largo de toda su vida por referente tanto en su obra literaria como en su concepción de la Península.⁵³⁷ Dirigía Torga en Coímbra, junto a Albano Nogueira, la revista literaria *Manifesto* desde enero de 1936, de la que saldrían cinco números.⁵³⁸ Predominaba en los círculos literarios portugueses e internacionales la idea de que todos los artistas e intelectuales de verdadera valía permanecían fieles a la legitimidad democrática y contrarios al alzamiento. Cincuenta años después Joaquim Namorado seguirá recordando aquella simplificación tan generalizada, en la cual el *placet* unamuniano a la sublevación suponía un auténtico sinsentido.

Os intelectuais espanhóis haviam na sua enorme maioria tomado o partido do governo republicano de Madrid; só um ou outro, preso de perdas e trágicas ideias e grandezas, teve inicialmente um reflexo de hesitação, que a alguns foi fatal. Esse parece ter sido o caso do grande Miguel de Unamuno.⁵³⁹

⁵³⁷ Según César Antonio Molina, la elección del doctor Adolfo Rocha, nombre real del escritor trasmontano, por el seudónimo Miguel Torga para firmar toda su obra literaria se debió a una flor silvestre común en su región para el apellido, y al nombre de pila de tres escritores españoles heterodoxos: Miguel de Molinos, Miguel de Cervantes y Miguel de Unamuno (Molina, 1990: 185).

⁵³⁸ Las fechas de salida de *Manifesto. Revista de Arte e Crítica* fueron enero de 1936 (n° 1), febrero de 1936 (n° 2), julio de 1936 (n° 3), julio de 1937 (n° 4) y julio de 1938 (n° 5).

⁵³⁹ Joaquim Namorado, «A Guerra Civil de Espanha na poesia portuguesa», en *O Diário. Suplemento Cultural*, n° 258, 18 de agosto de 1986. Tomado de Namorado (1994: 111).

En este clima se entiende el estupor sentido por tantos admiradores de la obra del escritor vasco, certeramente expresada ese mismo julio de 1936 por Miguel Torga⁵⁴⁰ en su revista *Manifesto*, cuyo número se abre con las siguientes palabras:

Se os jornais falam verdade, os deuses vingam-se de Unamuno. Mas não faz mal que assim aconteça. O génio que falou *del sentimiento trágico de la vida*, començando por *el hombre de carne y hueso*, pode muito bem chegar ao fim estragado pela erosão do tempo. Pode mesmo, resguardada a sua cabeça dos muitos invernos com as borlas de tôdas as Universidades do mundo, falar hoje da sua Espanha, esquecendo as suas palavras de ontem (Miguel Torga, «Via pública», en *Manifesto*, nº 3, julio de 1936, p. 2).

Sin embargo, el emérito rector de Salamanca erigirá su dignidad e independencia intelectual, como muy pocas personas en aquellos meses, en el célebre enfrentamiento con Millán Astray en el paraninfo de su universidad. Las tristes circunstancias de su muerte lo redimieron así ante la izquierda portuguesa, aproximándolo a la tríada de mártires republicanos que aún estaba por venir de Federico García Lorca, ya muerto, Antonio Machado y el joven Miguel Hernández. En las ya citadas líneas de 1986, Joaquim Namorado recordaba también cómo

As circunstâncias da morte de Unamuno foram vividas com verdadeira angústia no nosso meio intelectual, onde o autor de *Por terras de Portugal e de Espanha* tinha relações pessoais e gozava de imenso prestígio, mas também com orgulho de tê-lo sabido igual a si propio em tão dramática situação. Apesar da censura que se agravara nas circunstâncias, as referências à sua obra e, se bem indirectamente, o fim trágico da sua vida, são referidos em publicações portuguesas (Joaquim Namorado, *Obras. Ensaios e críticas. I Uma poética da cultura*, Lisboa, Caminho, 1994, p. 112).

Así, la muerte del genio español no dejó de ser reflejada precisamente en el número inaugural del 30 de enero de 1937 de la revista *Sol nascente*, lanzada en Oporto bajo la dirección de Carlos Barroso, Lobão Vital y Soares Lopes.⁵⁴¹ En dicho número firma João Alberto su artículo «Miguel de Unamuno Jugo» (p. 6). Se ofrece en él una visión de Unamuno como símbolo perfecto de una contradictoria y trágica España en guerra.

Eternamente embrenhado em conflitos permanentes entre fé e razão, vida e pensamento, espírito e intelecto, êle sintetiza a alma da Espanha actual. Rebuscando a Península de hoje não encontro quem melhor que êle, seja o

⁵⁴⁰ Torga ya había encajado con desagrado la visita de Unamuno, jubilado ya como rector salmantino, al lisboeta Hotel Avenida Palace en 1935. Su asistencia al acto de homenaje que le fue brindado había sido entendido por muchos como un gesto de connivencia hacia el salazarismo (Crespo, 1990: 42).

⁵⁴¹ La revista *Sol nascente. Quincenário de Ciência, Arte e Crítica* conoció un total de cuarenta y cinco números entre enero de 1936 y abril de 1940.

exemplo mais perfeito, dessa alma moderna que Goya nos indica em aspectos da sua tragedia (João Alberto, «Miguel de Unamuno Jugo», en *Sol nascente*, nº 1, enero de 1937, p. 6).

Es de destacar el hecho de que Unamuno, en las palabras de João Alberto, sea definido además de como pensador individualista como personalísimo poeta. Destacada su labor lírica, el autor del artículo termina, efectivamente, con veladas menciones a las circunstancias del escritor vasco durante sus últimos días de vida.

Ele queria libertar a Espanha da «Moral Senequista» e dar-lhe um cristianismo essencial em que a única força unificadora fôsse o amor.

Mas para isto lança-se numa luta ardorosa na qual cada palavra é um castigo, cada frase é um grito dilacerante de revolta e impiedade para todo o adversário da sua causa: a sua eterna contradição; a resultante lógica do seu exagerado misticismo; a incoerência da sua ambição. Escravo dos seus anseios de liberdade, D. Miguel Unamuno foi um incansável sofredor. (...) E hoje, ao recordar as tristes circunstâncias dos últimos dias do orgulhoso vasco, só me acode esta frase: pobre D. Miguel Unamuno, como deve ter sofrido! (João Alberto, «Miguel de Unamuno Jugo», en *Sol nascente*, nº 1, enero de 1937, p. 6).

El propio Torga, por su parte, se hará eco de esta redención del bueno de don Miguel en la siguiente entrega de su sección «Via pública» en *Manifesto*. Con una nota escueta pero profundamente admirativa comenta el de São Martinho de Anta que

Como homens peninsulares dói-nos a dor de perdermos Unamuno um dos maiores génios da terra. Quem escreveu o Cristo de Velázquez, os Comentários ao Quixote e o Sentimento Trágico da Vida, é grande como Velazquez, como Cervantes e como a Vida (Miguel Torga, «Via pública», en *Manifesto*, nº 4, julio de 1937, p. 2).

Precisamente en esa misma página de *Manifesto* nos topamos otra nota de Miguel Torga referente a la muerte de uno de los grandes creadores del país vecino, Federico García Lorca. En sus líneas encontramos una amortiguada denuncia, precauciones solo comprensibles en el contexto de atenta censura de aquellos meses.

Desapareceu em circunstâncias misteriosas e próprias da guerra civil o poeta espanhol Federico García Lorca. Quando se é poeta como êle tem-se talvez direito a uma morte violenta e a que os outros não ponham em cima da pura memória um adjetivo. Mas nós temos necessidade de fixar as pessoas pelos seus perfis, e, quando essas pessoas foram pessoas de palavras, não há remédio senão tentar retê-las com a mesma matéria que as compôs.

García Lorca é um poeta para quem a terra se apresenta como uma coleção misteriosa de côres e de sabores; poeta visual e sensual. Espanhol no feitio um pouco barroco do seu instrumento lírico e na aspereza de certos

tons, era essencialmente andaluz pela ebriedade das suas visões, em que tudo tomava uma côr quente e um arranjo sonoro. (...) Em suma: poesia de experiência e de sugestão, ao mesmo tempo essencial (isto é, nua) e cheia de roupagens e símbolos.

Talvez pouca gente cá saiba que a Espanha moderna tem grandes poetas. A qualidade dos poemas de Lorca muito contribuía para êste estado de coisas. As suas atitudes, poéticas na própria vida, corroboravam a autenticidade da sua inspiração. Morto ou simplesmente desaparecido, estamos como êle. (Miguel Torga, «Via pública», en *Manifesto*, nº 4, julio de 1937, p. 2).

El fallecimiento del poeta granadino ya había sido tratado con cierto detenimiento —que sepamos, por primera vez en la prensa cultural portuguesa (Simões, 1999: 71)—⁵⁴² el 27 de diciembre de 1936 por *O Diabo*, en una de sus alusiones más directas al drama español aquellos meses. En su última página y a tres columnas se presenta la figura de un poco conocido para sus lectores «Federico García Lorca», con una fotografía del poeta, una nota biográfica firmada por «M. M.» —con toda probabilidad el escritor y artista lisboeta Manuel Mendes— y la reproducción de tres poemas lorquianos: «Sorpresa», «Cazador» y «La casada infiel» de *Poema del Cante Jondo*, *Canciones* y *Romancero gitano* respectivamente. En la nota biográfica se ofrece una semblanza bastante bien informada del escritor de Fuente Vaqueros, con interesantes menciones a Margarita Xirgu, Eduardo Ugarte, Manuel de Falla, Gerardo Diego o Rafael Alberti. Se presenta en estas líneas un García Lorca que encabezaba la mejor poesía de su generación.

A-pesar-de jovem —não teria ainda quarenta anos— García Lorca deixou uma obra vasta e complexa. Desde os primeiros livros de poemas até à última peça de teatro, o seu temperamento de artista, verdadeiro e espanholíssimo, desentranhou-se num mundo de ficções e de realidades extraordinário, num verdadeiro mundo poético. Na Espanha jovem, na Espanha em que um poeta como António Machado é já um mestre, Lorca era um nome de vanguarda (M. M., «Federico García Lorca», en *O Diabo*, nº 131, 27 de diciembre de 1936, p. 8).

Año y medio más tarde, *O Diabo* retoma la poesía lorquiana por extenso, movidos posiblemente por «a surpreendente descoberta de uma poesia maior» (Simões, 1999: 71). En esta ocasión, se llena la tercera página del número del 3 de julio de 1938 con un total de catorce poemas del genial granadino: «Encuentro»,

⁵⁴² Anteriormente, *O Diário de Notícias* había dado ya la noticia del fallecimiento, según leemos en el propio artículo de *O Diabo*: «Morreu em Granada, êste verão, o poeta Federico García Lorca. Tal acontecimento não escapou ao sentido necrológico do português. *O Diário de Notícias* deu-lhe o lugar de honra da primeira página, e desfêz-se no bocado saboroso da prosa. O que, porém, o articulista não nos disse foi quem essa morte levou, num golpe cruel: a fonte de génio verdadeiramente espanhol que para sempre se calou: o poeta que não mais ouviremos» (*O Diabo*, nº 131, 27 de diciembre de 1936, p. 8).

«Sorpresa», «Pueblo», «Soneto», un fragmento de «La casada fiel», «Baladilla de los tres ríos», «Canción del mariquita», «Canción tonta», «Poema de la soleá», un fragmento de «Romance sonámbulo», «Es verdad», «La soleá», «Encrucijada» y «Alba», tomados nuevamente del *Poema del Cante Jondo*, *Canciones* y el *Romancero gitano*. Completan la página una bibliografía del difunto poeta y una breve nota de presentación.

Há já dois anos que Frederico Garcia Lorca, o poeta inolvidável do «Romancero Gitano», morreu em Granada —«en su bella ciudad de Granada».

Sendo a figura mais representativa da sua geração —a geração de Alberti, Guillén, Salinas— Lorca, na definição justa de um dos seus biógrafos, continuou «la tradición nacional de que fue vocero, abanderado y profeta don Miguel de Unamuno» («Federico García Lorca», en *O Diabo*, nº 197, 3 de julio de 1938, p. 3).

Ligado a los poetas de su generación y al magisterio de Unamuno en estas líneas, la nota se completa con una larga cita de Pablo Neruda, al tiempo que se cierra la página con la elegía a Federico del mismísimo Antonio Machado «El poeta y la muerte»; presencia de un texto que resulta, a su vez, harto significativa.

La revista *Sol nascente*, por su parte, tampoco podía dejar pasar la oportunidad de difundir la deslumbrante obra del poeta asesinado. Lo hará de la mano de un Joaquim Namorado que pasará, desde entonces, por ser uno de los grandes difusores de la obra y del mito de Federico García Lorca en las siguientes décadas en Portugal. Así, en el número 38 del 15 de agosto de 1939, acabada ya la guerra, García Lorca es portada con una gran fotografía al tiempo que ocupa las páginas centrales del ejemplar, con un extenso artículo de Namorado y la reproducción de los poemas «La sangre derramada» de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, «La casada infiel» de *Romancero Gitano* y «Sorpresa» de *Poema del Cante Jondo*. Ofrece en sus líneas Namorado una semblanza bastante acertada del lírico andaluz, del que afirma que «Depois de Rubén Darío (...) ninguém como Federico García Lorca teve na poesia hispano-americana um maior reflexo» (p. 8). Entiende Namorado que, pasada ya la influencia simbolista de principios de siglo,

a poesia espanhola, ao contacto dos poetas franceses, toma um sentido intelectualista, presente na obra dos melhores poetas contemporâneos, tais como Jiménez, Salinas, Guillén, Machado e Alberti, este último na sua primeira fase, antes de aderir a uma poesia realista de intervenção social (Joaquim Namorado, «Federico García Lorca», en *Sol nascente*, nº 38, 15 de agosto de 1939, p. 8).

Ofrece el poeta de Alter do Chão un repaso por la trayectoria lorquiana, destacando su vocación de poeta del pueblo y lo andaluz.

É assim a poesía de Lorca: Oriente enquanto fatalismo, cheia de *pena* cigana, simultaneamente terna e cruel, prolongamento do romance popular andaluz, tão cheio de recordação moirisca; Ocidente enquanto a sua obra se talha em sabor moderno, na influencia vinda de França e adoptada pelos poetas do seu tempo, do verso libre e da poesía interiorista (Joaquim Namorado, «Federico García Lorca», en *Sol nascente*, nº 38, 15 de agosto de 1939, p. 8).

Con visión equilibrada y certera, Namorado cierra sus líneas sin destacar las abominables circunstancias de su muerte, no tanto por no ensombrecer la brillantez de su legado lírico como por la ineludible presencia de la censura salazarista.

Morto em Granada logo no principio da guerra civil espanhola, a dor da sua norte levaram-na as vozes dos melhores poetas de Espanha –Pablo Neruda, Antonio Machado, Manuel Altolaguirre– a todos os corações do mundo (Joaquim Namorado, «Federico García Lorca», en *Sol nascente*, nº 38, 15 de agosto de 1939, p. 9).

Era precisamente la presencia de Antonio Machado, ya relacionada con García Lorca en su elegía «El poeta y la muerte» (*O Diabo*, nº 197, 3 de julio de 1938, p. 3), otra de las señas de comunión entre los círculos intelectuales progresistas portugueses y el bando republicano español.⁵⁴³ Como comentará el propio Joaquim Namorado, «todo o drama do povo español tem marcado o seu início e o seu final pela morte de dois dos seus maiores poetas, pelo sacrificio da sua *inteligentsia*» (Namorado, 1994: 120). Una construcción crítica que nos ha acompañado desde entonces y que encontró tempranos ecos en Portugal. El triste fallecimiento del autor de *Campos de Castilla* fue recogido a poco más de quince días del suceso en *O Diabo* (nº 233, 11 de marzo de 1939, p. 3). A toda página, se reproducen así los poemas «Retrato», «Meditaciones rurales», «Poema» y la prosa «El poeta y el pueblo». Junto a esta pequeña antología se inserta una nota firmada por aquellas mismas iniciales –«M. M.»– que firmaran la noticia, en la misma cabecera, del fallecimiento de Federico García Lorca. Se trata con toda seguridad del mismo autor del dibujo, retrato de Machado, que acompaña a la nota: Manuel Mendes. En sus líneas podemos leer:

Morreu certamente de mágoa, no seu curto exílio de Toulouse, o grande poeta espanhol António Machado, que foi das figuras mais características daquela Espanha que tem hoje 50 anos de idade.

Ninguém como este estranho poeta cantou a verdadeira inquietação das últimas décadas da Espanha. Agarrado, por uma força imensamente humana

⁵⁴³ La presencia de Antonio Machado en la prensa cultural lusa se hará patente con las notas necrológicas publicadas tras su triste muerte. Desde ahí, su proyección sobre las jóvenes promociones será manifiesta. No obstante, es posible rastrear incursiones anteriores, como el artículo escrito por Juan de Contreras, marqués de Lozoya, con el título de «Antonio Machado, poeta da geração de 1898» y publicado en la revista lisboeta *Portugália* (nº 1) en 1924.

as coisas chãs da vida de todos os dias, raros souberam como éle desprender-se dêsse lirismo objetivo e, por vezes, quási trivial, para se conter numa expressão de puro intelectualismo (M. M., «Antonio Machado. El poeta y el pueblo», en *O Diabo*, n° 233, 11 de marzo de 1939, p. 3).

Es Antonio Machado, equiparado en este sentido con García Lorca, un poeta del pueblo, al tiempo que el principal representante de su generación.

Demófilo incorrigível, como a si mesmo se chamou,⁵⁴⁴ António Machado amou com paixão viva o carácter do seu povo. Não o fêz, porém, como García Lorca. Interessou-lhe muito mais o que há de nu, de cruel, de osso e carne viva na alma do peninsular. Assim a sua hispanidad era mais um exercício da inteligência que um motivo decorativo (...). Cantou, então, a paisagem dramática da Espanha, e não deixou um amigo sem a dádiva de uma ode (Valle Inclan, Unamuno, Baroja, Azorin, Ortega y Gasset, Perez de Ayala) (M. M., «Antonio Machado. El poeta y el pueblo», en *O Diabo*, n° 233, 11 de marzo de 1939, p. 3).

Es el poeta de las *Soledades*, finalmente, un símbolo para cualquier poeta del mundo tanto por la solidez de su lírica como por la alta dignidad de su persona, mostrada en las horas más trágicas.

Nas horas tranquilas da Espanha, teve sempre um verso para cantar o seu triunfo, e levou a profissão de ensinar até o melhor e o mais humano da sua arte. Nos momentos dolorosos e dramáticos, deu-lhe a certeza da sua presença, a extraordinária grandeza de exemplo de uma vida çunha em plena solidão (M. M., «Antonio Machado. El poeta y el pueblo», en *O Diabo*, n° 233, 11 de marzo de 1939, p. 3).

El semanario *Seara nova*, que había derivado desde su liberalismo progresista inicial a posiciones próximas al Partido Comunista Portugués, homenajeó también al recién fallecido poeta con la publicación de tres de sus poemas: «Recuerdo infantil», «Una noche de verano...» y «Ya hay un español que quiere...». Los poemas fueron acompañados por una escueta nota previa, teñida con un evidente matiz de denuncia y alguna confusión sobre los detalles y circunstancias de la muerte del escritor andaluz, trocándose la pensión de Colliure por un campo de refugiados de Toulouse.

Acabou seus dias, num campo de concentração para refugiados, em Toulouse, o grande poeta espanhol Antonio Machado. Assim deixou morrer a França um homem que, além de ser o maior poeta da Espanha actual, tôda

⁵⁴⁴ Evidente confusión con el padre del poeta, Antonio Machado Álvarez (1846-1893), conocido efectivamente por el seudónimo de 'Demófilo'.

a vida, como professor, ensinou honradamente a língua francesa (*Seara nova*, nº 604, 11 de marzo de 1939, p. 67).

Un mes más tarde, en la *Revista de Portugal* dirigida por Vitorino Nemésio, se ofrece una nueva nota –firmada por «M.»– sobre la infausta muerte de Machado (nº 7, abril de 1939, pp. 437-438). La relación de su muerte con la del poeta del *Romancero gitano* resulta nuevamente inevitable.

Duas mortes de poetas ficam a marcar o início e o final desta guerra de Espanha –Federico García Lorca e António Machado. Um deve ter morrido em desespêro e o outro em mágoa. Porque quere o destino estas coisas?

Com o desaparecimento de Machado, perdeu a língua espanhola o maior dos seus poetas actuais. Que estranha e tao igual ao seu destino era, de-facto, a poesia dêste homen! Rica e nua ao mesmo tempo, gorda de inspiração peninsular, mas óssea e quási geométrica, profunda, cheia de sossêgo e reflexão como era a sua alma de andaluz enamorado da *Ilanura* castelhana (M., «António Machado», en *Revista de Portugal*, nº 7, abril de 1939, p. 437).

Es Antonio Machado para el autor de la nota, quien cita al hispanista francés Jean Cassou y reproduce las cuatro últimas estrofas de «Retrato» así como un largo fragmento del poema «Las encinas» de *Campos de Castilla*, símbolo también en su muerte.

Êste sentimento de nudez e de pobreza, se acompanhou o poeta pela vida fora, não o abandonou também na morte. Viu brilhar a luz triste do seu último dia, certamente sem um livro, sem um papel, sem um confôrto, extenuado e doente, longe da Espanha que tanto amou e tanto cantou (M., «António Machado», en *Revista de Portugal*, nº 7, abril de 1939, p. 438).

Más allá de reseñar desapariciones tan trascendentales como las de Miguel de Unamuno, Federico García Lorca o Antonio Machado –sin ahondar en el terrible y desolador contexto de las mismas, merced a la ineludible censura de un *Estado Novo* especialmente alerta por aquellos meses–, no será sencillo publicar artículos o textos literarios de abierta simpatía por el bando republicano en el país vecino, menos aún de denuncia por los abusos de los sublevados. El feroz asesinato de Federico García Lorca, el bombardeo alemán sobre la ciudad vasca de Guernica o los principales mitos del imaginario republicano español impregnarán e inspirarán abundantes textos y poemas de no pocos escritores lusos, en especial entre una incipiente generación neorrealista. No obstante, la mayor parte de estos textos no podrán ser editados hasta la década siguiente, ofreciendo a cambio un considerable desarrollo. Por el momento de su publicación, y no por el de su redacción, serán analizados en páginas posteriores.

Serán pues las más veladas y precavidas referencias a este imaginario republicano español las que podrán ver la luz pública en Portugal durante los meses de guerra en España. Un ejemplo excepcional nos lo ofrece el poema publicado por Mário Dionísio el 15 de agosto de 1937 en la revista *Sol nascente* (nº 13). Según Joaquim Namorado, este «Poema da mulher nova» estaría directamente inspirado por la figura de Dolores Ibarruri ‘Pasionaria’ (Namorado, 1994: 117). En la pieza de Dionísio encontramos, ciertamente, una mujer que simboliza todas las luchas, aunque sin mención alguna a cualquier circunstancia histórica concreta.

Vejo-te nua das sedas
 com a boca rasgada numa canção de futuro
 como um punho ameaçador à pestilência dos homens

(*Sol nascente*, nº 13, 15 de agosto de 1937, p. 13).

Bajo la inspiración del célebre grito de Pasionaria, Miguel Torga escribe por esas mismas fechas su poema «Não passarão», de cariz sombrío en abierto contraste con el vitalismo de la mujer nueva de Dionísio.⁵⁴⁵ Despunta en esta pieza, desde luego, el desencanto por la derrota inminente, solo dignificada por la altura moral de sus cercados héroes.

Não desesperes, Mãe!
 O último triunfo é interdito
 Aos heróis que o não são.
 Lembra-te do teu grito:
 Não passarão!

Não passarão!
 Só mesmo se parasse o coração
 Que te bate no peito.
 Só mesmo se pudesse haver sentido
 Entre o sangue vertido
 E o sonho desfeito.

Só mesmo se a raiz bebesse em lodo
 De traição e de crime.
 Só mesmo se não fosse o mundo todo
 Que na tua tragédia se redime.

Não passarão!

⁵⁴⁵ Teresa Araújo analiza el tratamiento de la figura de Dolores Ibarruri en ambos poemas en su artículo «Evocações de Passionária. “Poema da Mulher Nova” e “Não passarão”», en *Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº 16, 2006, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

Arde a seara, mas dum simples grão
Nasce o trigal de novo.
Morrem filhos e filhas da nação,
Não morre um povo!

Não passarão!
Seja qual for a fúria da agressão,
As forças que te querem jugular
Não poderão passar
Sobre a dor infinita desse não
Que a terra inteira ouviu
E repetiu:
Não passarão!

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).

No obstante, este poema, reunido en la edición de 1952 de *Alguns poemas ibéricos*, no fue incluido en el conjunto de tres «Poemas ibéricos» publicados en el quinto número de la *Revista de Portugal* en octubre de 1938. Las tres composiciones, «Ibéria», «A Raça» y «Santa Teresa», abordan el espíritu general de aquel poemario en vías de composición sin que la inmediatez de la guerra se haga en ellos particularmente evidente, si bien es cierto que irrumpen con la marcada vocación de evocar la descarnada realidad de sus tierras frente a misticismos áureos —estamos refiriéndonos al poema dedicado a santa Teresa de Ávila— y oficialismos victoriosos.

Terra...
Vai-se embaçando o brilho dos meus olhos!
Apodrece o tutano dos meus ossos!
Crescem as unhas doidas nos meus dedos
contra a palma da mão encarquilhada!
Medra o livor em mim de tal maneira
que me babo de nojo do meu Nada!

(*Revista de Portugal*, nº 5, octubre de 1938, p. 10).

Miguel Torga será, de hecho, uno de los intelectuales que publique las líneas más abiertamente contrarias a los sublevados de Franco durante los meses de contienda. Varias son las menciones a la Guerra Civil española en sus *Diários*, en *Poemas Ibéricos* y en *A criação do mundo*, como la crítica ha señalado exhaustivamente (Navas Sánchez-Elez, 2006). No obstante, únicamente *A criação do mundo* fue dándose a la imprenta durante los meses de guerra en España, con no poco coraje. Tras la publicación de su primer volumen en Coímbra el año de 1937, centrado en la infancia y adolescencia del poeta bajo el título de *Criação do Mundo. Primeiro e Segundo Dia*, se publicaba meses después el segundo tomo, *A Criação do Mundo II. O*

Terceiro Dia (Coímbra, 1938). En él, el tiempo narrativo de la autobiografía torguiana llega hasta los días en que la guerra estalla en el país vecino. En su confesión intimista de autobiógrafo, Torga no duda en declarar sus simpatías por el bando leal a la República y lo hace, precisamente, citando el poema inspirado en *Pasionaria*.

Agora andava ele do lado de lá da fronteira, a combater. E de tal modo, que as flutuações da frente de batalha pareciam tornar movediço o soalho da casa. Num grande mapa pregado na parede da sala, ia acompanhando do coração apertado cada ofensiva. De vez em quando, um triunfo retumbante fazia avançar a esperança. Mas no dia seguinte, o jornal ou a rádio obrigavam-na a recuar, humilhada.

Desse estertor tentado, que ia durar o tempo de que o fascismo necessitava para completar o cerco à liberdade, nada de objectivo e sereno podia nascer. A sentir oscilar o chão peninsular debaixo dos pés, em pânico existencial, as páginas que agora escrevia eram gráficos de febre. Em certas horas, as próprias palavras com que tentava traduzir a angústia me pareciam falsas ou fúteis. Mas não tinha outras armas para combater. E fazia delas pelouros. Acabado o poema, em vez de o meter na gaveta, à espera que amadurecesse, corria a Coímbra a mostrá-lo. O chouto do comboio, que dantes, de embalador, condicionara até o ritmo de alguns versos, impacientava-me. Cada estação, cada paragem, cada demora significava não sei que possibilidade a menos de triunfo.

Não passarão!
Arde a seara, mas não arde o grão
que o sol da vida faz nascer
de novo!
morrem filhos e filhas da Nação,
não morre um povo!

Rompia a madrugada quando saí de casa do André, no dia em que lhe li essas estrofes candentes, promessas mais do instinto feitas ao desespero, do que certezas dadas pela razão à dúvida (Miguel Torga, *A Criação do Mundo. II*, Coímbra, 1938).⁵⁴⁶

No obstante, fue el tercer volumen, *A Criação do Mundo III. O Quarto Dia* (Coímbra, 1939) el testimonio más revelador y explícito publicado entonces por un escritor portugués de primera línea en favor de la maltrecha democracia española. En esta entrega, Torga narra su viaje entre diciembre de 1937 y febrero de 1938 junto a tres conocidos —dos hombres de negocios y el conductor— por Francia, Italia y Bélgica. En su recorrido atraviesan, en diciembre de 1937, la España nacionalista

⁵⁴⁶ Citamos por Miguel Torga, *A Criação do Mundo. O Terceiro Dia, II* (Coímbra, Gráfica de Coímbra, 1970), pp. 173-174.

en un itinerario que pasa por Ciudad Rodrigo, Salamanca –donde el homenaje a Unamuno vuelve a hacerse explícito–, Valladolid, Burgos, Vitoria, San Sebastián e Irún. En sus páginas, Miguel Torga no duda en pintar un escenario dantesco soterrado bajo la oficialidad de los lemas franquistas pintados sobre los muros. Encontramos así guardias civiles –con mención al romance lorquiano incluido– más ridículos que heroicos, poblaciones arrasadas y convoyes de represaliados camino del paredón, sin que falten menciones explícitas al apoyo logístico y diplomático brindado por el régimen portugués a los sublevados, caracterizados en todo momento como la personificación del mal absoluto.

E todas as fogueiras do fanatismo e da intolerância se atearam dentro de mim. Numa reacção instintiva contra o fantasma que, de sambenito e polé, parecia erguer-se à minha frente, comecei a exorcizá-lo. Não, não podia triunfar nos tempos presentes uma causa dos tempos passados. Quem, de resto, de boa fé acreditaria que fossem apóstolos da civilização cristã caudilhos que a defendiam à frente de esquadrões marroquinos, de batalhões nazis e de divisões fascistas? Era do outro lado que estava a legalidade, a ordem, a democracia. E era lá que estaria em última instância o triunfo, fossem quais fossem as vicissitudes da luta. O mundo caminhava progressiva, e não regressivamente, embora às vezes desse a impressão do contrário. Numa perspectiva histórica objectiva, só aparentemente havia retrocessos.

Existiam ainda inquisições, é certo. Mas disfarçadas, secretas, nocturnas, sem coragem de aparecer de cara descoberta à luz do dia. Nenhum poder se atrevia a chamá-las pelo nome, a sancionar-lhes abertamente os crimes... (Miguel Torga, *A Criação do Mundo. III*, Coímbra, 1939).⁵⁴⁷

Semejantes palabras, que lograron verse impresas en edición del propio autor, costaron sin embargo bien caras a Miguel Torga. El volumen fue prohibido y retirado de la circulación hasta su reedición en 1971. Torga fue puesto en prisión, entre diciembre de 1939 y febrero de 1940, en Leiria primero y en la tristemente célebre cárcel de Aljube más tarde.

Quien también tuvo problemas con la policía política del régimen salazarista, apartado de la enseñanza pública en 1937 e incluso seleccionado ocasionalmente como huésped forzado de Aljube, fue el máximo responsable de *Presença* en su fase final, Adolfo Casais Monteiro. También su último secretario, Alberto de Serpa, tendría problemas similares. La revista *Presença*, recordemos, había sido fundada en 1927 como órgano de una segunda generación de vanguardia con Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões y José Régio en la dirección. En el número 27, de junio-julio de 1930, sin embargo, Branquinho da Fonseca abandona la dirección, al

⁵⁴⁷ Citamos por Miguel Torga, *A Criação do Mundo. O Quarto Dia, III* (Coímbra, Gráfica de Coímbra, 1971), p. 29.

tiempo que Miguel Torga y Edmundo de Bettencourt dan por terminada también su implicación en la revista. Comienza así la década de los años Treinta con el incipiente debate entre la independencia creadora del artista y la necesidad de un mayor compromiso social —debate también abierto en España por esas mismas fechas— en el que se irán fraguando posturas opuestas —simplificadas en el binomio ‘presencismo’ contra ‘neorrealismo’— e intermedias —donde con diferentes matices encontramos al propio Torga o a Casais Monteiro—. En realidad, durante aquellos años de debate entre los neorrealistas y los presencistas, coincidentes con la guerra de España no por casualidad, los artífices de *Presença* —revista en la que por otra parte no faltan poemas de los grandes nombres del neorrealismo como Joaquim Namorado, Mário Dionísio, Fernando Namora o João José Cochofel— subrayaron en varias ocasiones su postura apolítica, desmarcándose tanto de la imposición del tema social en poesía como del aparato oficialista de António Ferro y su servicio de propaganda. En el número de julio de 1936 leemos, por ejemplo, la siguiente nota:

¿Como explicar a quem, positivamente, não quiere compreender-nos, que não condenamos senão a autoritária imposição de temas e preocupações sociais, políticas, ou outras, a artistas cuja individualidade os afaste delas? Estas cousas são, ao mesmo tempo, mais complicadas do que o supõem os espíritos violentamente simplistas, e mais simples do que as fazem os interessados em complicar e obscurecer («Mortos ilustres», en *Presença*, n.º 48, julio de 1936, p. 24).

En el número 33, de julio-octubre de 1931, Adolfo Casais Monteiro se había sumado ya a la dirección junto a Régio y Gaspar Simões. Durante los años de guerra en España, sin embargo, las tensiones externas e internas pesarán también sobre el segundo triunvirato presencista. Con todo, la revista no será impermeable a los sucesos de España y se hará eco —como lo hicieron *O Diabo*, *Manifesto*, *Seara Nova* y *Sol nascente*— de las tan determinantes como simbólicas muertes de Miguel de Unamuno y Federico García Lorca. No deja de haber en la nota presencista sobre la sospechosa desaparición del poeta granadino una clara denuncia a propósito de la escasa repercusión impresa —por entonces— que en Portugal tuvo el sospechado crimen.

Os jornais portugueses não deram conta da morte de Lorca senão na notícia incaracterística dum comunicado da Havas ou da United Press. Nem os jornais, nem sequer os quinzenários e tôdas as publicações que se pretendem de literatura ou de crítica. Uma excepção: «O Diabo». E contudo, morreu, bem novo ainda, um dos maiores poetas da Espanha contemporânea, um igual dos Alberti, dos Salinas, dos Guillén, dos Cernuda. Mais próximo de nós, por sinal, do que qualquer dêstes («Federico García Lorca †», en *Presença*, n.º 49, junio de 1937, p. 14).

La lectura ejercida aquí sobre García Lorca es menos política que en otras cabeceras. No por azar, el poeta de Fuente Vaqueros es para los redactores de *Presença*, ante todo, un hombre de cultura, un creador cuya labor e independencia incomoda a los cómplices de la barbarie.

O poeta do *Romancero Gitano*, das *Canciones*, o dramaturgo de *Yerma*, de *Bodas de Sangre*, desapareceu, em condições ainda misteriosas, em Granada, num dos últimos meses do verão passado. Ele, que punha o seu amor pela cultura do povo acima de qualquer estreita intenção política —creara *La Barraca*, teatro ambulante que ia levar as grandes obras do teatro antigo e moderno aos mais esquecidos recantos da Espanha— como podia ser odiado? Só se fôsse pelos que vêem inimigos em todos os espíritos livres e luminosos, aqueles que queiram fazer suas as palavras sinistras: *Guerra à inteligência*, que ressoaram, como um prenúncio de barbarie, no verão de 1936, na cidade que viu morrer Unamuno («Federico García Lorca †», em *Presença*, n.º 49, junio de 1937, p. 14).

Sobre el fallecimiento del filósofo vasco, tan unido al de García Lorca en la prensa cultural portuguesa, ofrecerán también comentarios similares.

Há quem veja nele a própria Espanha, isto é, a encarnação da angustiada dualidade dum povo que ainda não encontrou, como o seu filho Unamuno, definição que o não traísse. Se há um drama espanhol, em nenhum contemporâneo êle está tão inteiro e indivisível como na alma de D. Miguel, e na sua obra multiforme e desconcertante. Enganaram-se sempre os que o quiseram medir pelas suas reacções, sempre contraditórias, perante os acontecimentos do seu país («Miguel de Unamuno †», em *Presença*, n.º 49, junio de 1937, p. 14).

Se ofrece en el número de noviembre de 1938 de *Presença* —último de tan longeva serie— un poema dedicado «à memoria de Frederico Garcia Lorca» [sic], testimonio único al publicarse durante la contienda. Lo firma, dentro del conjunto de tres poemas «Para a salvação do mundo», el poeta portuense Alberto de Serpa. En la segunda de estas tres plegarias dirigidas a Dios, en memoria de García Lorca, leemos:

Fazei os poetas livres como as aves libertas
 e deixai-os cantar com suas vozes que só as almas entendem!
 Senhor, os poetas querem cantar
 (...)
 Calai os clarins, os motores dos aviões, as bôcas cheias de palavras de ódio,
 encaminhai para os pobres o oiro destinado aos engenhos de guerra,
 parai os gestos que querem roubar-Vos o poder da Morte!
 E fazei, Senhor, nascer um verso no coração de cada homem

(*Presença*, nº53-54, noviembre de 1938, p. 14).

En noviembre de 1940 reaparece *Presença* en una segunda serie que solo conocerá dos números. Los directores —Gaspar Simões, Régio y Casais Monteiro— se extienden en un editorial de tres páginas para remarcar el espíritu apolítico de la cabecera, lo cual no obstaba para que sus colaboradores vertiesen en ella sus respectivas y diversas opiniones, siempre y cuando no se antepusieran a la altura intelectual de los textos (*Presença*, Segunda serie, nº 1, noviembre de 1940, pp. 1-3). Sin embargo, el gran entendimiento intelectual entre Régio y Gaspar Simões con De Serpa y Casais Monteiro no funcionó igual a propósito de sus posicionamientos políticos que, muy a pesar de ellos, el contexto nacional e internacional tarde o temprano exigían.⁵⁴⁸ La omnipresencia de la PVDE, hábilmente administrada por el régimen, mediatizaba inevitablemente cualquier debate editorial o crítico, más allá de constructos teóricos bienintencionados.

Por su parte, la labor de los portugueses exiliados en favor del republicanismo español desde Madrid y París tuvo poca trascendencia en el propio Portugal, presentados por la propaganda salazarista como conspiradores en favor de una unión ibérica de signo frentepopulista. Así se plantea, por ejemplo, en un artículo como «Traidores», publicado en el *Diário da Manhã* del 23 de octubre de 1936, o en el opúsculo *A Espanha Vermelha contra Portugal. Portugueses traidores ao lado dos sinistros obreiros das Repúblicas Soviéticas da Ibéria* (Lisboa, Edições do Comité Popular de Defesa Nacional, 1936). Entre los intelectuales portugueses exiliados destacó como pocos el médico, político, poeta, historiador y ensayista Jaime Cortesão. Estrecho colaborador de Teixeira de Pascoaes en la fundación de *A Águia* en 1910, fundador más tarde de *Seara Nova* e implicado en el intento de derrocamiento de la dictadura militar de 1927, lo encontramos en Valencia como secretario de la sección portuguesa del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, allá por julio de 1937 (Schneider, 1978: 223-225). En su intervención, realizada en nombre de los escritores portugueses antifascistas y el Frente Popular Portugués, Cortesão ve en la victoria sobre las fuerzas reaccionarias de la Península una oportunidad para la ansiada comunión ibérica.

Los portugueses no ignoran que la derrota de las poderosas oligarquías que hasta hoy esclavizaran a España puede significar no sólo la terminación de la dictadura que lo oprime, sino también el derrumbamiento de la muralla que

⁵⁴⁸ Al parecer, la publicación en el último número de *Presença* —donde el propio Gaspar Simões publica una reseña entre tibia y negativa sobre *Búzio* de João José Cochofel (pp. 117-118)— del texto «Diálogos inúteis» (*Presença*, serie 2, nº 2, febrero de 1940, pp. 127-128), firmado por Gaspar Simões, despertó duras críticas en Casais Monteiro, quien tildó tales líneas de reaccionarias. Cfr. Daniel Pires, *Dicionário das Revistas literárias portuguesas do século XX* (Lisboa, Contexto, 1986), pp. 244-245.

divide hasta hoy los dos pueblos, impidiendo su entendimiento y colaboración fraterna (Jaime Cortesão, Intervención en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, julio de 1937).⁵⁴⁹

El exilio portugués trabajó desde su estación clandestina de radio, así como desde varios periódicos financiados por Madrid, para «auxiliar con las armas o con la pluma la causa del pueblo español», en palabras del propio Cortesão (Schneider, 1978: 225). Sin embargo, su circulación clandestina por Portugal, tan difícil de rastrear hoy día, no fue en absoluto determinante para el devenir político del país.⁵⁵⁰

Así las cosas, una ingente cantidad de poemas y textos en prosa en favor de un bando republicano abocado a la derrota, o en contra de la expansión del totalitarismo militar por la Península, circuló precariamente entre una pléyade de poetas jóvenes y no tan jóvenes por aquellos meses de febril actividad literaria, como evocaba Miguel Torga en *A Criação do Mundo*. Una disciplinada y eficaz censura disuadía, sin embargo, de su publicación, al menos bajo menciones explícitas al conflicto español. Al mismo tiempo, impermeabilizaba en la medida de lo posible su frontera frente a la llegada de cualquier material literario o propagandístico preparado por el exilio portugués. Con todo, los poetas del interior cultivaron un corpus poético bien definido que conseguirá ir apareciendo en los años posteriores a la contienda, hasta el punto de erigir la guerra de España como uno de los grandes mitos del imaginario poético de los Cuarenta en Portugal, como podremos comprobar más adelante.

III.2.2. Literatura y propaganda en favor de los sublevados

La sublevación militar del 18 de julio gozó en Portugal de no pocas simpatías y adhesiones, más allá de la cobertura logística y diplomática brindada por el *Estado Novo* a los sediciosos. La maquinaria propagandística de António Ferro, pero también la labor voluntaria de otros tantos creadores y escritores lusos difundieron su propia literatura de apoyo a los nacionalistas y escarnio de un bando republicano identificado con las peores prácticas del estalinismo. Estas publicaciones no sufrieron, lógicamente, las restricciones y censuras padecidas por los textos de signo contrario. Asimismo, la difusión de la literatura de guerra del bando nacional fue

⁵⁴⁹ Tomado de Schneider (1978: 224). La prensa del bando republicano se hizo eco de la intervención de Cortesão en los actos de clausura del congreso valenciano. Así en el *ABC* de Madrid (11 julio de 1937, p. 6) y en *La Vanguardia* (11 de julio de 1937, p. 5).

⁵⁵⁰ Cfr. Luís Farinha, «O Republicanismo e a Guerra Civil de Espanha», en *História*, ano XVIII, nova série, n.º 20, mayo de 1996, pp. 16-29.

conocida y accesible en todo Portugal durante la contienda, favorecida expresamente por el régimen. Paradójicamente, su difusión hoy es inversamente proporcional respecto a la de entonces y la bibliografía crítica muy escasa,⁵⁵¹ siendo muchas de estas piezas de propaganda filofascista auténticas desconocidas para la crítica.

Así, testimonios como el recogido por Miguel Torga en *A Criação do Mundo* tuvieron su contrarrelato en volúmenes como *D. Quixote bolchevick* (Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1936), firmado por el abogado lisboeta Alfredo Ary dos Santos. Entre sus páginas leemos un alegato anticomunista exacerbado, donde la impresión causada por la ciudad de Salamanca, cuyas visitas durante los primeros meses de contienda suponen la materia prima del libro, queda diametralmente alejada de la que experimentará Torga meses después. Las páginas de *D. Quixote bolchevick* agavillan toda una serie de espantosos horrores perpetrados supuestamente —el autor se limita a hacerse eco de cuanto a sus oídos llega, sin mayor afán de contraste— por las facciones rojas. El objetivo último de estas, para el autor, era la aniquilación misma del espíritu español, pintando en consecuencia un panorama que no podría ser más dantesco.

Incensiararam-se casas e templos, fuzilaram-se velhos, violaram-se mulheres, esquitejam-se crianças para inspirar terror, para afirmar superioridade de fôrça, para marcar bem que, por onde passam as hordas de Moscovo, é inútil tentar fazer passar outras bandeira que não seja a bandeira negra da morte ou a rubra do sangue (Alfredo Ary dos Santos, *D. Quixote bolchevick*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1936, p. 102).

De sumo interés para nuestro análisis es la ineludible aparición del personaje salmantino por excelencia en aquellos años, don Miguel de Unamuno. También Torga evocará su dignificado recuerdo en *A Criação do Mundo*. Aquí, sin embargo, el rector retirado aparece de cuerpo presente. Lo hace infamemente retratado, caricaturizado como un sabio enloquecido, más digno de lástima que de admiración. Indudablemente, el célebre episodio del paraninfo con Millán Astray ya se había producido cuando Ary dos Santos publica sus impresiones españolas. Según el relato del abogado portugués, el autor de *D. Quixote bolchevick* compartió mesa y terraza con el celeberrimo filósofo vasco —lo acredita con una fotografía— en la Plaza Mayor salmantina.

Abancou à nossa mesa e mal o fêz antegozei o prazer de ter uma boa hora de conversa cheia de interêsse. D. Miguel començou a falar; falou, falou e continuou falando, mas ao modo que as palavras, em tropel, saíam da caverna que se esconde entre aquele bigode caído e essa perita satânica, foi pouco a

⁵⁵¹ Dicha escasez ha sido relativamente compensada por la minuciosa tesis doctoral de Alberto Pena Rodríguez, *El Estado Novo de Oliveira Salazar y la Guerra Civil española: información, prensa y propaganda (1936-1939)* (Madrid, Universidad Complutense, 1997).

pouco decrescendo a consideração que, talvez, sem saber porquê, eu me habituara a ter pelo homem que só agora tinha na minha frente. Unamuno é dos que falam primeiro e pensam depois; uma simbiose espanhola de Guerra Junqueiro e Vítor Hugo, fabricada para viver do século XIX, para o século XIX e no século XIX; um senhor, que se não fosse o respeito devido aquela fonte perene de caspa, que são as suas repas alvas, estava a pedir cem gramas de óleo de rícino (Alfredo Ary dos Santos, *D. Quixote bolchevick*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1936, pp. 21-22).

Se embarcan así narrador y antiguo rector en un diálogo, junto a otros contertulios, en el que Ary dos Santos representaría la cordura y Unamuno los delirios de un intelectual –cuyo conocimiento de Portugal juzga superficial– protegido por el benevolente ‘Alzamiento Nacional’ frente a la destrucción soviética reinante al otro lado de las trincheras.

Mas logo cinco minutos depois dessa breve digressão literária, cheia como sempre de lugares comuns e de alguns errozinhos, voltava à carga para venenosamente atacar e destruir a gente e a mentalidade –boa ou má– que lhe permitem não ter ainda seguido a sorte inglória dos Quinteros, de Jacinto Benavente e do meu amigo Wenceslao Fernandez Florez, que parece terem sido fusilados pelos bandos às ordens de Moscovo e de Paris (Alfredo Ary dos Santos, *D. Quixote bolchevick*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1936, pp. 24-25).

Nada provechoso, concluye el patriótico abogado lisboeta, podrían proporcionarle los delirios del profesor bilbaíno: «Nesta altura mudei de poiso e fui-me sentar do outro lado do grupo, onde o cura D. Manuel –que classifica as teorias de Unamuno de “mierda de pavo”– contaba algumas anedotas mais proveitosas» (Ary dos Santos, 1936: 27).

El principal órgano de difusión para estas adhesiones nacionalistas fue el *Secretariado de Propaganda Nacional* del otrora orfista António Ferro,⁵⁵² cuyo presupuesto se disparó durante los primeros compases de la guerra en España. Lo hizo no solo contando con una amplia nómina de periodistas portugueses a sueldo encargados de propalar las ‘satánicas’ tropelías del bando leal en los grandes medios del país, sino que además el SPN protegió y sufragó trabajos de autores españoles como Manuel Falcón, Carmen de Lara, el marqués de Quintanar, Julio Camba, Lasso de la Vega, Eugenio Montes, Álvaro de las Casas o Eugénio d’Ors (Pena Rodríguez, 1997: 139-140 y 536). La prensa del régimen, sobre todo en periódicos

⁵⁵² Ferro firmó numerosos artículos anticomunistas y de adhesión a la causa ‘nacional’ española. Sirvan de ilustración sus colaboraciones en el *Diário de Notícias* con artículos como «A miragem comunista» (12/09/1936, p. 1), «Na Espanha espanhola» (02/12/1936, p. 1) y «O Milagre de Burgos» (17/12/1936, p. 1).

como el *Diário da Manhã*, *O Comércio do Porto* y el *Diário de Notícias*, o en revistas como *Ocidente*, *Alma Nacional* y *Aviz*, se ocupará de la puntual publicación de muchos de sus textos, ya fuera en portugués o en castellano. Pocos días después del alzamiento, por ejemplo, Manuel Falcón firmaba en el periódico *A Voz* su particular «Arriba España!».

Ejército glorioso de noble pueblo hispano
 que, indómito y altivo, llevaste por doquier
 la savia fecundante del árbol fuerte y sano
 del alma de la Iberia, su genio y su poder;
 titán de anchas espaldas que soportaste el peso
 de dos mundos cual atlas de fuerza excepcional,
 que llevas en tu pecho con oro y sangre impreso
 el nombre de tu Patria de brillo universal;
 acude, corre, vuela, despliega tus pendones;
 sacude tus melenas indómito león;
 traspón montes y llanos, destruye los jalones
 que estorben tus avances; sé rayo y sé aquilón
 y libra de las garras del oso amenazante
 a España que es tu Madre, tu dueña, que es tu amor;
 Reduce la impotencia, con un gesto arrogante
 a su enemigo innoble, sé fuerte vencedor,
 renueva tus laureles, cantados por los vates
 en sus canoras liras, entona tu canción
 preludio de batallas, de lucha, de combates
 y la victoria sea condigno colofón,
 añade a tus blasones más una nueva hazaña
 que adorne tus cuarteles, tu límpido historial
 y, al grito de fé lleno, viril de “Arriba España”
 un nuevo fasto escribe de su historia inmortal

(*A Voz*, 29 de julio de 1936, p. 1).

Entre estos intelectuales protegidos por el salazarismo durante los prolegómenos y primeros compases de la contienda española destacan sobremanera determinadas personalidades. Figura clave como enlace entre la aristocracia y alta burguesía española exiliada en Portugal —con base en Estoril— y los militares insurgentes, fue un viejo conocido de las relaciones literarias hispano-portuguesas.⁵⁵³ Nos referimos al poeta e historiador Fernando Gallego de Chaves y Calleja, distinguido como el marqués de Quintanar, quien entre otros servicios envió al gobierno de Burgos todas las alianzas, monedas, collares y demás objetos de oro

⁵⁵³ Recordemos, por ejemplo, sus colaboraciones en la emblemática revista *Contemporânea*, o el poema que Eugénio de Castro le dedica en su *A Mantilha de Medronhos* (Coímbra, Lumen, 1923).

reunidos por las damas de la alta sociedad española de Estoril —la condesa de Puerto Hermoso y Rojas, la duquesa de Medina Sidonia o las marquesas de Argüelles, de Vega de Anzo, de Claramunt, de La Granja y de Liesta, entre otras— con el elevado fin de sufragar la rebelión contra la legitimidad republicana («Ouro para Espanha», *A Voz*, 22 de agosto de 1936, p. 1). Otro escritor español de primera línea patrocinado por la maquinaria propagandística del *Estado Novo* fue aquel «amigo» de Ary dos Santos al que se daba por fusilado en *D. Quixote bolchevick* y que, tras un rocambolesco periplo por embajadas y aduanas, logró salir vivo de las líneas republicanas. Nos referimos al novelista gallego Wenceslao Fernández Flórez, quien habría llegado el 24 de mayo de 1938 a la lisboeta estación de Rossio para ser recibido con todos los honores por el presidente del *Sindicato Nacional dos Jornalistas* y por representantes del SPN en calidad de insigne superviviente del ‘genocidio rojo’. Poco después, el 8 de junio, ofrecía una conferencia sobre las virtudes del nacionalismo español y «O Terror Vermelho» en el palacete lisboeta de São Pedro de Alcântara —a la sazón flamante nueva sede del SPN—, siendo presentado por el propio António Ferro (Pena Rodríguez, 1997: 143 y 539).

Veterano poeta del ultraísmo español, asiduo de publicaciones galleguistas como *Nós*, discípulo de Ortega y Gasset en la Universidad Central de Madrid y miembro de pleno derecho del ‘otro’ Veintisiete, Eugenio Montes terminó por configurarse como falangista de primera hora y uno de los más estrechos colaboradores de José Antonio Primo de Rivera en la fundación de su partido. Este notable escritor gallego fue, no por casualidad, uno de los activos culturales españoles de mayor peso y consideración en la capital portuguesa durante los años centrales del *Estado Novo*. Así fue desde su nombramiento como director del Instituto Español de Lisboa por el gobierno de Burgos y su Comisión de Cultura y Enseñanza —a cuyo frente estaba José María Pemán—, en marzo de 1937, y hasta su traslado en noviembre de 1954 (Chica Blas, 2012: 117 y 137). Montes no tardó en poner su oratoria y su prosa al servicio de la guerra pronunciando conferencias como la celebrada el 14 de mayo de 1937 en el Teatro Trindade o firmando artículos de opinión en favor del ‘Alzamiento Nacional’ («De Dostoievski a Estaline», *Diário da Manhã*, 14 de mayo de 1937, pp. 3 y 7).

Precisamente José María Pemán fue otra de las figuras de relumbrón por aquellos meses en la sociedad salazarista. El poeta gaditano visitó el país vecino en varias ocasiones durante la guerra, siempre en misiones de propaganda. El primero de estos viajes se produjo a finales de agosto de 1936, con el fin de formar parte del multitudinario ‘comicio anti-comunista’ de la plaza de toros de Campo Pequeno, en calidad de «uma das mais brilhantes figuras da Espanha intelectual contemporânea» (*O Século*, 29 de agosto de 1936, p. 6). Un mes más tarde Pemán regresaba a Portugal, en esta ocasión para arengar por la causa ‘nacional’ desde la emisora del

Radio Clube Português que dirigía Botelho Moniz (Pena Rodríguez, 1997: 549). En mayo de 1937 un Pemán encumbrado ya como ministro de Cultura del gobierno de Burgos vuelve a visitar Lisboa para participar en unos *Jogos Florais Luso-Espanholes* con un discurso inaugural en el que pone en práctica toda la retórica franquista del momento (*A Voz*, 25 de mayo de 1937, pp. 1 y 6). La trascendencia de su figura como «uno de los principales faroles de la cultura franquista para la prensa portuguesa» (Pena Rodríguez, 1997: 550) se hizo patente con su presencia en tribuna, junto a Nicolás Franco, en los actos de homenaje realizados a los ‘Viriatos’ en el Teatro São Luiz de Lisboa el 13 de junio de 1939.

El aparato oficial de propaganda portugués de António Ferro se coordinó oportunamente con el Servicio Nacional de Propaganda de Burgos. Su jefe, el joven poeta falangista Dionisio Ridruejo, supervisará personalmente el envío a Portugal de abundante material propagandístico (Pena Rodríguez, 1997: 144). A buen seguro, Ridruejo no escatimó composiciones poéticas inspiradas por la causa ‘nacional’ entre todos los materiales doctrinales y propagandísticos enviados al país vecino. En una carta suya adjunta a uno de estos envíos dirigidos al embajador faccioso en Lisboa, el hermanísimo Nicolás Franco, leemos:

Tengo el honor de poner a su disposición postales de SE. el Generalísimo y José Antonio junto con varios carteles editados por este Servicio Nacional. Esta propaganda ha sido seleccionada con el propósito de completar un envío anterior de libros, folletos y publicaciones análogas de carácter doctrinal que fue remitido directamente a la Comisión Organizadora de la Gran Fiesta de Confraternización Anticomunista, (...) así como una serie de fotografías de barbaridades cometidas por los marxistas y de documentos que muestran la intervención soviética en la destrucción de nuestra Patria (Dionisio Ridruejo, Carta enviada al embajador en Portugal del bando sublevado Nicolás Franco, 16 de noviembre de 1938).⁵⁵⁴

El envío de esta poesía de guerra favorable al bando sublevado debió de suponer en muchos casos la primera recepción en Portugal de buena parte de sus autores. No fue este el caso de Dionisio Ridruejo, de quien hemos hallado una muy precoz recepción en las páginas de la influyente *Portvcale. Revista ilustrada de cultura literária, científica e artística*. En su número de julio-octubre de 1935 leemos una reseña sin firma, a propósito de *Plural* (Segovia, 1932), de muy elogiosas palabras.

São estes poemas de diversa e límpida forma e inspiração diversa, delicada e rica (...) estamos em presença de mais um poeta de real interêsse com que

⁵⁵⁴ Archivo General de la Administración, Exteriores, caja n° 6638. Oficio de referencia 5. 236 A.K. del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda a Nicolás Franco, 16/11/1938. Tomado de Pena Rodríguez (1997: 145).

podem contar as letras espanholas dos nossos dias (*Portvcaie*, nº 46-47, julio-octubre 1935, p. 193).

La tentativa de un ejercicio poético conjunto más destacada por los medios de la época fue la arcaizante y sintomática convocatoria del periódico *A Voz* de los ya mencionados *Jogos Florais Luso-espanholes no estilo do século XIV*, celebrados el 24 de mayo de 1937 en el Teatro São Luiz de Lisboa con el fin de recaudar fondos para los hospitales del ejército sublevado (Pena Rodríguez, 1997: 617-620). Se trató, fundamentalmente, de un nuevo acto de adhesión y afirmación social de aquel sector de la aristocracia peninsular reunido en torno al salazarismo y los sublevados de España. En la comisión organizadora tomaron parte damas de la alta sociedad portuguesa, correspondiendo la presidencia honorífica a los directores de las principales cabeceras periodísticas del país, así como a señaladas personalidades académicas y literarias como Antero de Figueiredo, Eugénio de Castro o Júlio Dantas, entre otros. El jurado estuvo formado por el director de *A Voz* junto a poetas tales como Afonso Lopes Vieira y el marqués de Quintanar. Los juegos se constituyeron en dos ‘cortes’, la española y la portuguesa, con la misión de competir por realizar la mejor apología del país vecino. Ambas cortes, constituidas efectivamente por damas de las respectivas noblezas nacionales, contaron con su ‘mantenedor’, siendo José María Pemán el protector de la corte española al tiempo que el escritor Alberto Pinheiro Torres hacía lo propio con la portuguesa. Más allá del discurso de Pemán, la presencia poética española en tal encuentro fue más bien escasa. Frente a la larga lista de laureados y mencionados portugueses, encontramos por España los poemas premiados de «A mi patria» del sacerdote Optaciano de la Vega del Río, «La Falange femenina española» de Víctor M. Sola y «Tríptico teologal» de Adela de Medina (Pena Rodríguez, 1997: 620). De aquel encuentro, más aristocrático que poético, salió un volumen con todos los trabajos presentados⁵⁵⁵ y una recaudación de 32.000 escudos (*A Voz*, 27 de mayo de 1937, p. 1).

Sobre la poesía de guerra del bando rebelde en Portugal encontramos una curiosa y tardía recepción en el tomo antológico de António Manuel Couto Viana *Por outras palavras* (Lisboa, Vega, 1997).⁵⁵⁶ Veinticinco años antes, el escritor de

⁵⁵⁵ *Jogos Florais Luso-Espanholes no Estilo do Século XIV. Realizados em Lisboa no dia 24 de Maio de 1937 a benefícios dos hospitaes da Espanha Nacionalista* (Lisboa Tipografía americana, 1937).

⁵⁵⁶ Ensayista, dramaturgo, traductor y poeta, António Manuel Couto Viana (Viana do Castelo, 1923 - Lisboa, 2010) estuvo estrechamente vinculado a la intelectualidad oficialista del *Estado Novo* desde finales de los años Cuarenta. Integró así la dirección de las actividades teatrales de la *Mocidade Portuguesa* y dirigió entre 1949 y 1951 la revista *Camarada*. Miembro de la *Academia das Ciências de Lisboa*, en su madurez recibió toda clase de distinciones y premios literarios. Su estreno como poeta fue *O Avestruz Lírico* (Colecção Búzio, 1948). En *Por outras palavras*, Couto Viana traduce poemas de Pablo Neruda —«As pedras do Céu» y «Nota para aliviar a consciência»—, Agustín de Foxá —«Menino provinciano»—, Concha Espina —«Longe»—, Rubén Darío —«Litania do nosso senhor D. Quixote»—,

Viana do Castelo ya había traducido *10 poesias sobre a Guerra Civil espanhola* de Agustín de Foxá (Coímbra, Cidadela, 1972). Por su parte, *Por outras palavras*, selección de sus traducciones poéticas, se culmina con una particular colección de «Poemas nacionalistas da Guerra Civil de Espanha» (pp. 81-147). Con su publicación, las intenciones de Couto Viana se hacen explícitas:

Ainda que, no sector nacionalista, a Guerra Civil de Espanha não tenha motivado obras excepcionais de Poesia, é, no entanto, injusto votar ao esquecimento os nomes, por exemplo, de José María Pemán, Dionísio Ridruejo, Álvaro Cunqueiro e Agustín de Foxá (Conde de Foxá), cuja inspiração não ficou alheia à luta ideológica que lhes agitou violentamente a Pátria (...). Esse, perante Rafael Alberti ou Miguel Hernández (estes, sim, largamente divulgados), aqueles poetas perderam a guerra, não deixam, todavia, de ocupar lugar honroso numa antología que reúna produções poéticas das duas trincheiras militantes.

Como contributo (pobre) para o conhecimento, entre nós, de alguns textos importantes que permitam um juízo imparcial sobre a literatura espanhola durante os anos de 1936 a 1939, traduziram-se e dão-se à estampa estas poesias, chagadas até mim, durante o conflito espanhol, entusiasmando a minha juventude que aprendía a amar, conscientemente, a Pátria, a Beleza, o Heroísmo (António Manuel Couto Viana, *Por outras palavras*, Lisboa, Vega, 1997, p. 83).

Sus simpatías franquistas, además de obvias, revelan una influencia juvenil —y no tan juvenil— en determinados autores lusos, como el propio Couto Viana, análoga a la experimentada por los jóvenes poetas neorrealistas y allegados a propósito del bando leal a la República. Recuerdo maduro de estas pasiones juveniles aparecerán en un poema de Couto Viana publicado en su poemario *O Senhor de Si* (Lisboa, Átrio, 1991):

Menino, ouvi que a patria da minha Mãe, a Espanha,
Fuzilava, vermelha, na fronteira
Que o rio Minho banha,
O Fidalgo, o burguês, o padre, a freira.

Logo a minha cidade
Se encheu de fugas precipitadas.
E havia mais convívio e liberdade
No cinema, nos jardins, nas esplanadas.

Falava-se galego em toda a parte.

sor Juana Inés —«Rimance de S. José»— y Vicente Aleixandre —«Los borachos»—, además de los poemas nacionalistas de la guerra.

E eu via, com alegre sobressalto,
Um comboio de víveres que parte;
Um joven que se alista, braço ao alto.

Morrera minha Avó ao cercarem Oviedo.
González Peña, seu sobrinho,
Combatia em Madrid. Mas isto era um segredo
Que feria a familia como a espada do espinho.

O hino *Cara al Sol*, com a letra tão bela,
Cantava-o minha Mãe. Clarim nos meus ouvidos!
E, enquanto eu me sonhava de guarda a cada estrela,
Sem distinção de credos, era Ela
Que me punha a rezar por todos os *caídos*!

(António Manuel Couto Viana, *O Senhor de Si*, 1991).⁵⁵⁷

Las traducciones de Couto Viana suponen, asimismo, testimonio de la fluida circulación en Portugal de estas composiciones durante la contienda, entre las que destacan las piezas de Agustín de Foxá.⁵⁵⁸ Como sucediera con los jóvenes del neorrealismo portugués de izquierdas, una serie de mitos vendrán a configurar un ideario moral al servicio de la creación poética. Si en los autores que sintonizaron con el bando republicano el asesinato de Federico García Lorca, la figura de Dolores Ibárruri ‘Pasionaria’ o el bombardeo sobre Guernica fueron leitmotiv para numerosos textos en verso y prosa, entre los intelectuales del salazarismo encontraremos fuertes resonancias a propósito de la resistencia del Alcázar de Toledo, los voluntarios del nacionalismo portugués conocidos como ‘*Os Viriatos*’, o la figura del propio general Francisco Franco. Al autoproclamado Caudillo dirigirá por valija diplomática sus *Poesias dedicadas ao Grande FRANCO*, Joaquim Monteiro. En ellas una extensa oda exalta las virtudes del Generalísimo como líder total de España:

Podeis erguer um monumento
A Franco restaurador
Foi quem salvou a Espanha

⁵⁵⁷ Tomado de Magalhães (1999: 283-284).

⁵⁵⁸ Los poemas traducidos por Couto Viana son mayoritariamente obra de Foxá: «Trincheiras na frente de Madrid», «A brigada do amanhecer», «Poema da antiguidade de Espanha», «Romance de Onésimo Redondo», «Hino da juventude», «O Cid rumo ás hortas», «A espiga», «Balada de Abril», «A guerra castelhana», «Aquele barco com um nome de ilha», «As brigadas que chegaram do mar», «A meia Espanha cativa», «A Calvo Sotelo» y «Romance de Abdelacid». Completan la antología Álvaro Cunqueiro con «César, escuta como cantas», Dionísio Ridruejo con «A José Antonio», Eugenio Suárez con «Passa a Brigada do Amanhecer», José María Pemán con «Poema da besta e do anjo», Miguel Martínez del Cerro con «Canto para a Espanha desejada» y Federico Urrutia con los poemas «Romance de Castela em armas» y «Suspiro na noite em guerra».

Com auxilio do Senhor;
 Defendeu seu nobre povo
 Este santo salvador.
 (...)

 Entregai ao vosso Franco
 O destino da Nação
 Porque Franco sempre teve
 Brioso juízo são;
 Podeis deste confiar
 O que está em vossa mão.⁵⁵⁹

No fueron pocos los poemas de celebración a propósito de las hazañas ‘nacionales’ publicados en la prensa periódica portuguesa, hasta el punto de funcionar como uno de los grandes recursos propagandísticos del momento. Pena Rodríguez señala numerosas colaboraciones firmadas por poetas portugueses en la prensa del salazarismo. Entre dichas firmas encontramos las de Cassilda de Castro, Acácio de Paiva, António Correia de Oliveira, António de Cértima, Felix Correia, Silva Tavares, Sidónio Miguel o Graciete Branco, entre otros (Pena Rodríguez, 1997: 300). Probablemente, uno de los poemarios más representativos de esta lírica filofranquista de ocasión sea *Arriba, Espanha!* (Lisboa, Sociedad Nacional de Tipografía, 1936) de Ruy Correia Leite.⁵⁶⁰ Dedicado «Aos Gloriosos Chefes do Exército Espanhol. A todos Aqueles que oferecem a sua vida pela Espanha e pela Civilização Ocidental» (p. 1). En el poemario de Correia Leite se reúnen diez sonetos consagrados a lugares emblemáticos de la naciente contienda y dedicados a algunos de los principales militares del bando nacionalista.⁵⁶¹ En el primero de ellos el autor expone abiertamente el objetivo propagandístico de su poemario.

Não pretende êste livro, a que eu empresto
 Tôda a ternura com que foi escrito,
 Sêr um livro de versos. É um grito,
 Um grito de revolta e de protesto!

É atacar vibrante pelo gesto,
 Pela palavra, em ânsias de infinito,

⁵⁵⁹ Las «Poesías dedicadas ao Grande FRANCO» se conservan en el Archivo General de la Administración, Exteriores, caja n.º 6641. Tomado de Pena Rodríguez (1997: 206).

⁵⁶⁰ Correia Leite (1908-1973) firmó muy diversos textos dramáticos, versos y canciones, predominantemente de espíritu reaccionario. Entre sus libros destacan *Portugal dos pequeninos* (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1932), *Raça* (Lisboa, Editorial Aviz, 1944) y *O auto da mocidade* (Lisboa, 1944).

⁵⁶¹ Los sonetos son «Razão» (p. 3); «Espanhóis», dedicado al general Franco (p. 4); «Burgos», dedicado al general Mola (p. 5); «Sevilha», dedicado al general Queipo de Llano (p. 6); «Badajoz», dedicado al coronel Yagüe (p. 7); «Cierro de los angeles» (p. 8); «Toledo» (p. 9); «Irun» (p. 10); «Saragoza» (p. 11); y «Arriba, Espanha!», dedicado al general Cabanellas (p. 12).

Um govêrno satánico e maldito
Que nem govêrno chega a ser, de resto.

É defender o Génio e o Pensamento,
Um altar, uma ideia, um monumento,
A família, a Verdade, a Tradição!

Tudo o que canta é tudo o que redime;
É atacar a estupidez e o crime!
É defender a Civilização!

(Ruy Correia Leite, *Arriba, Espanha!*, 1936).

En la misma senda, consumada ya la guerra, se encaminará el poemario de Tomaz Vieira da Cruz *Vitória de Espanha* (Luanda, Imprensa Nacional, 1939), dedicado «Aos mortos que reconquistaram a Pátria» (p. 7). El autor de este peculiar libro, destinado en Angola desde 1924 y director del periódico literario *Mocidade*, había participado en la ‘Guerra de Espanha’ junto al bando nacionalista y vinculado a las filas de ‘Os Viriatos’ y la Legión española.⁵⁶² Así lo afirma el propio autor en las páginas de *Vitória de Espanha*.

A minha missão lusíada, em África,
foi alterada por um motivo imprevisto.
Ausentei-me durante algum tempo, mas
regresei mais forte, em mais português.
Combai por minha dama, cantando...

(...)

Da minha espátula de boticário fiz alfanje
e também andei na quema. O meu espírito
colonial desembarcou em Algeciras; e o
meu espírito já regressou, condecorado
com muitas penas. Escrevi com elas um
pouco de poesia que aí fica, em louvor
dos mártires e dos héroes.

(Tomaz Vieira da Cruz, *Vitória de Espanha*, 1939)

El libro de Vieira da Cruz se compone de dos partes, siendo la primera un conjunto de breves notas en versículos con intenciones ‘explicativas’ para el no

⁵⁶² Vieira da Cruz habría nacido en la localidad portuguesa de Constância, situada en Ribatejo, en 1900, y fallecido en Lisboa en 1960. La mayor parte de su vida transcurrió, sin embargo, en Angola. Además de *Vitória de Espanha* publicó varios libros de temática africana como *Quissange. Saudade Negra* (Lisboa, Bertrand, 1932), *Tatuagem. Poesia de África* (Lisboa, Bertrand, 1941), *Cinco Poesias da África* (Lisboa, Bertrand, 1950) o *Cazumbi. Poesia de Angola* (Lisboa, Bertrand, 1951).

iniciado en torno a la Guerra Civil española y el contenido de sus poemas, siempre desde la óptica del bando 'nacional' y en provecho de la dialéctica salazarista.⁵⁶³ A estos versículos introductorios le siguen siete poemas, nuevamente sonetos, en los que se vuelve a evocar lugares míticos de la contienda española.⁵⁶⁴ No podía faltar, como en el caso de Correia Leite, un par de sonetos dedicados a la resistencia y conquista de Toledo. En el titulado sencillamente «Toledo» encontramos toda la retórica frecuente para tan cantado episodio.

Toledo glorioso, em meu cantar
eu te saúdo, imortal Toledo!
Soube de ti, ouvindo a voz do mar
que era tão triste que metia mêdo.

Quasi não quis ouvir o seu falar,
falar de pronto, muito em segredo;
mas foi o Tejo que lhe foi cantar,
e então ouvi o mar, nêste degrêdo!

Tenho sangue de heróeis em minhas águas
e lágrimas de santos que são máguas
das maiores que no mundo tenho visto...

Mas eis que sinto um outro sonho exangue;
nas minhas ondas, de Toledo, o sangue,
flutua e brilha em nova cruz de Cristo.

(Tomaz Vieira da Cruz, *Vitória de Espanha*, 1939).

La resistencia nacionalista al asedio republicano sobre Toledo inspirará, no en vano, numerosos versos de adhesión en Portugal, como los publicados por el propio Ruy Correia Leite, «Toledo», en el *Diário da Manhã* (29 de septiembre de 1936, p. 8); por Ricardo Cruz, «Cadetes de Toledo», en *A Voz* (11 de octubre de 1936, p. 1); o Branca de Gonta Colaço, «O Alcázar», en el *Diário de Lisboa* (16 de noviembre de 1936, p. 10). Producto arquetípico de esta poesía de exaltación fascista fue la *Epopéia de Toledo* (Oporto, Tip. Gonçalves & Nogueira, 1936), con nueve poemas firmados por un casi desconocido António de Freitas Soares⁵⁶⁵ y presentado como

⁵⁶³ Así en afirmaciones como que «Espanha e Portugal são dois velhos namorados» (p. 25) o que «a verdadeira liberdade é a liberdade da história, dentro da tradição espiritual dos povos que não perderam a sua alma» (p. 23), por citar dos ejemplos.

⁵⁶⁴ Los sonetos en cuestión se titulan «Madrid na Paz» (p. 29), «Madrid na Guerra» (p. 33), «Ascensão» (p. 37), «Toledo» (p. 41) «Alcazar» (p. 45), «Tércio Marroquino» (p. 49) y «Espanha» (p. 53).

⁵⁶⁵ Nacido en la freguesía de Creixomil, Guimarães, el año de 1891, publicó diversos poemarios de irregular valía y tono siempre patrioter. Trabajó como agente comercial y publicó la mayor parte

«Homenagem dum português ao maior dos portugueses ilustre Presidente do Conselho Exmo. Senhor Doutor Oliveira Salazar». El libro tuvo un éxito considerable, a juzgar por la salida a finales de ese mismo año de su segunda edición (Oporto, Tip. Domingo de Oliveira, 1936). En ella se recogen ya un total de diecinueve composiciones poéticas además de diversas láminas con cartelería salazarista o los retratos de Francisco Franco y de Oliveira Salazar.⁵⁶⁶ De la acogida de sus versos da cuenta la segunda edición de *Epopéia de Toledo*, terminada de imprimir según su colofón el 14 de diciembre de 1936 y precedida por una serie de recortes de prensa con las elogiosas «Referências da Critica» (pp. 9-24)⁵⁶⁷ y «Cartas» de felicitación (pp. 25-40) entre las que se cuenta una dirigida por el propio general Mola.⁵⁶⁸ Es la *Epopéia de Toledo* de Freitas Soares en su edición definitiva, «ampliada com os principais episódios espano-luso-soviéticos desde Toledo a Madrid», un artefacto paradigmático de la propaganda literaria en favor de los sublevados en el Portugal salazarista de aquel tiempo. En sus páginas encontramos, desde los consabidos poemas de glorificación al ‘Caudillo’,

Quando um bom comandante como Franco
 Como êsse herói general,
 Chefe do Estado espanhol
 –Admirado em Portugal–
 Que os nacionalistas num arranco,
 Guiados por doirado sol,
 Proclamaram com fé e patriotismo,

de su obra en la ciudad de Oporto. Entre sus libros encontramos *A Gago Coutinho* (1931), *Templo da Pátria* (1938), *Luar da minha Pátria* (1941), *Exaltação Lusíada* (1947) y *Poemas* (1952).

⁵⁶⁶ En la primera edición aparecieron los poemas «A Roda desta Vida» (pp. 7-10), «Garras Dantescas» (pp. 11-12), «Defendendo a Pátria» (pp. 13-14), «Voz da Chamada» (pp. 15-16), «Hospitalidade Portuguesa» (pp. 17-20), «A Tormenta Espanhola» (pp. 21-22), «A Tomada de Toledo» (pp. 23-24), «Feras Paixões» (pp. 25-26) y «Fé e Patriotismo» (pp. 27-28). En la segunda edición se añadieron diez poemas y se reestructuraron en tres secciones —«Preâmbulo» (pp. 43-67), «A Tomada de Toledo» (pp. 71-73) y «Fé e Patriotismo» (pp. 79-91)—, siendo los diecinueve poemas los siguientes: «A Roda desta vida» (pp. 43-44), «O Meu Exlibris» (pp. 45-46), «Portugal Maior» (pp. 49-53), «Garras dantescas» (pp. 57-59), «Defendendo a Pátria» (pp. 60-61), «Voz da Chamada» (p. 62), «Hospitalidade Portuguesa» (pp. 63-64), «A Tormenta espanhola» (pp. 65-67), «General Moscardó e os seus Cadetes» (p. 71), «Violação da Fronteira» (p. 72), «Devolução dos Bolchevistas» (p. 73), «Fé e Patriotismo» (pp. 79-80), «Féras OPaixões» (pp. 81-82), «O Lar Cristão» dedicado «As mãis portuguesas» (pp. 83-84), «A Passionária» (pp. 85-86), «A Neutralidade» dedicado «A todos os bons portugueses» (p. 87), «Corte de Relações com Madrid» (p. 88), «Cristo nas Escolas» (p. 89) y «Pátria de Camões» (pp. 90-91).

⁵⁶⁷ Se compilan reseñas de diversos medios de la prensa salazarista como *Jornal de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro*, *A Voz*, *Diário da Manhã*, *O Comércio do Porto*, *Jornal de Louzada*, *Notícias de Guimarães* y *O Comércio de Guimarães*, entre otros.

⁵⁶⁸ Entre los emisarios de aquellas cartas de felicitación encontramos entre otros al capitán Manuel José de Silva, el pintor Abel Cardoso, el Comandante Militar de Vigo o el mencionado general Emilio Mola, con una carta fechada el 3 de noviembre de 1936.

Toma o supremo comando
É mais que certo que o brutal abismo
Por onde a Espanha ia resbalando
Há-de ser bem entulhado

(António de Freitas Soares, *Epopéia de Toledo*, 1936),

a asuntos tan escasamente poéticos como las ‘devoluciones’ de los exiliados republicanos en las fronteras portuguesas en «Violação da Fronteira» y «Devolução dos Bolchevistas» (2º ed., pp. 72-73). La preocupación por la amenaza soviética –nexo de unión fundamental entre el salazarismo y la causa de los militares rebeldes– conforma el espíritu de todo el libro en una visión antagónica y maniquea entre el bien, representado por el catolicismo ibérico, y el mal, encarnado en las «Garras Dantescas» del comunismo. En diálogo de absoluto contraste se presentan los poemas «O Lar Cristão», dedicado a las piadosas madres portuguesas, y «A Passionária», encendida invectiva contra la diabólica dirigente comunista española que, en los versos de Freitas Soares, se ve rodeada y vencida por las tropas ‘nacionales’. Es así la mujer en el soneto «O Lar Cristão» remanso de paz y abnegación.

Benditas as mulheres, que vivem para o lar,
Na sagrada missão de Esposas e de Mães!...
Que fazem do seu peito um adornado altar
E onde a chama do amor arde em mil espirais.

São trancos desta vida, árvores a verdejar,
Do seu ventre brotando esperanças virginais,
Regaço carinhoso, o mundo a harmonizar,
Edificando um Templo em bases imortais!...

Ditosos corações de abnegadas mulheres
Que nos iluminais á luz da Cristiandade,
Erguidos para Deus, formando dignos seres.

A onde não há lar, reina a obscuridade
–Mãe do egoísmo feroz e dos falsos prazeres;
É um mundo a gemer triste e fría orfandade!...

(António de Freitas Soares, *Epopéia de Toledo*, 1936),

En cambio, y por contraste, la larga tirada contra ‘Pasionaria’ rezuma espanto y reproche contra aquella presunta abominación de todas las virtudes femeninas.

Vergonha das mulheres toleradas,

Nesta vida jamais os olhos meus
Vissem as tuas formas disformadas,
Nunca se abrissem êsses labios teus!...
Se do mundo és a grande sedutora,
Infernal “Passionária” de “os sem Deus”
Que deste à luz a obra Malfeitora
Não brilhem mais as estrêlas lá dos céus

(António de Freitas Soares, *Epopéia de Toledo*, 1936).

El poeta de Guimarães ofrece, desde luego, una visión antagónica a la adoptada en esas mismas fechas por Miguel Torga o Mário Dionísio ante la heroína comunista. No en vano, junto a los poemas de exaltación nacionalista menudean en Portugal no pocas composiciones de sátira y escarnio contra los principales mandos y símbolos del bando leal a la República, como el dirigido contra el general Miaja, quien en un discurso radiofónico había aventurado una futura ‘liberación’ de Portugal. Firma el soneto Acácio de Paiva.⁵⁶⁹

O general Migalha, coitadito,
(Tradução de Miaja castelhano)
Diz que vem cá mais ano menos ano,
conforme vejo num jornal descrito.

Vou prevenir-me, pois; compro um apito
Abotoo-me bem (que susto, ó mano!)
E era uma vez o traíçoeiro plano
Do impenitente bicho supradito!

Em todo caso, venha seu Migalha!
Aceitam de bom grado o desafio
Pelo menos os pombos alfacinhas

Aos quais fazemos festas quando calha
E estão sempre ansiosos no Rossio
Por que a gente lhe deite migalhinhas.

(*Diário de Notícias*, 14 de abril de 1937, p. 1).

Un caballo de batalla como pocos para la *intelligentsia* salazarista fue desmentir los grandes mitos del republicanismo español. Lo hemos visto con las figuras de Dolores Ibárruri y José Miaja, pero sucederá lo mismo con célebres episodios de

⁵⁶⁹ Acácio de Paiva nació en Leiria un 14 de abril de 1863. Licenciado en farmacología por Oporto, se preció de poeta y traductor literario, colaborando en medios como *O Século*, *Diário de Notícias*, *Ilustração Portuguesa* y *O Mensageiro*. Falleció en Olival, en Ourém, un noviembre de 1944.

repressão ‘nacional’, tales como la matanza de Badajoz o el emblemático bombardeo sobre Guernica. De patraña propagandística los tildó la prensa afecta al régimen del *Estado Novo*.

Quen se der o duvidado de seguir diáriamente o noticiário fornecido aos jornais pelas agências de informação internacional há-de em pouco tempo aperceber-se de que é alvo de discreta propaganda das várias ideologias políticas que se defrontam no Mundo. As agências afectas ao “esquerdismo europeu”, bombardear-lhe-ao o espírito com a palavra democracia e seus derivados a-propósito e a despropósito de tudo. Democracia é a palavra mágica que serve para toda a espécie de propaganda, e, em especial, nestes últimos tempos, do comunismo hispano-soviético... Esta pertinaz preocupação de conquistar a opinião pública mundial –não importa por que meios– para algumas almas de reputação duvidosa, é um triste “sinal dos tempos”. Lembramo-nos, por exemplo, do clamor ainda há pouco tempo levantado contra os nacionalistas espanhóis, por causa do incêndio de Guernica. Esse falso clamor condôeu o Mundo. Até espíritos de rara condição intelectual de entre os católicos franceses se deixaram influenciar pela mentira gritada com criminosa hipocrasia pelas turbas da imprensa do “esquerdismo europeu”. O incêndio fôra, como o de Irun e o de Eibar, provocado e ateadado pelos comunistas, mas propositadamente atribuído aos nacionalistas com o fim de levantar contra êles a opinião internacional (*Diário da Manhã*, nº 2182, 15 de mayo de 1937, p. 1).

Tampoco se desentenderá Portugal de la infame y macabra competición por denunciar más fusilamientos de tantos intelectuales, artistas y escritores – ejecuciones reales o inventadas, seguras o probables–, en uno u otro bando. Ya lo vimos en las páginas de *D. Quixote bolchevick* cuando se menciona «a sorte inglória dos Quinteros, de Jacinto Benavente e do meu amigo Wenceslao Fernandez Florez, que parece terem sido fusilados pelos bandos às ordens de Moscovo e de Paris» (Ary dos Santos, 1936: 25). En septiembre de 1936 António Ferro firmaba un artículo en prensa titulado «Quem protesta?» en el que se preguntaba:

Onde estavam quando as balas marxistas, bêbedas de sangue e ódio, fizeram cair para sempre esse intelectual puro que se chamou Ramiro de Maeztu, que nunca teve outras armas que não fossem as suas ideias? Porque se calam Malraux, Cassou, Huxley, Sinclair Lewis, Thomaz Mann e os seus generosos confrades diante do assassinio de D. Jacinto Benavente, premio Nobel e gloria universal do teatro? (*Diário de Notícias*, 22 de septiembre de 1936, p. 1).

Ferro mantuvo su convicción en el presunto asesinato de Benavente incluso tras los primeros desmentidos. En una entrevista al periódico *Ação* no daba crédito a que el dramaturgo siguiera con vida:

Que Jacinto Benavente apareceu entrevistado num jornal depois de nos noticiarem a sua morte? Quem não conhecer a Jacinto Benavente e a sua obra, acredita; os que a conhecem, não. Essa entrevista é apócrifa, não é Jacinto Benavente a falar, a escrever, a discorrer; nada que se pareça como êle (*Acção*, nº 19, 3 de octubre de 1936, p. 2).

El paroxismo de la manipulación colectiva, desde los primeros meses de contienda, había llegado con el fusilamiento de Federico García Lorca. Los medios del régimen salazarista no negaron, sino que denunciaron el execrable crimen, imputándolo, eso sí, a los «marxistas de Barcelona», según palabras del propio António Ferro (*Diário de Notícias*, 22 de septiembre de 1936, p. 1). Se trataba de convertir al irrepetible autor de *Romancero gitano* en víctima de la barbarie comunista –algo que también se intentó en la propia España sublevada–, al parecer porque «o seu talento era uma afirmação de fascismo», en palabras de quien acabaría siendo jefe de los servicios de información del *Estado Novo*, el periodista Dutra Faria (*Acção*, nº 17, 19 de septiembre de 1936, p. 1).⁵⁷⁰ Tal campaña retrasó, sin duda, los ecos del asesinato en los medios de izquierdas, que finalmente acabaron por rescatar para sí la figura del granadino a finales de aquel año (*O Diabo*, nº 131, 27 de diciembre de 1936, p. 8). En cualquier caso, la inclusión de García Lorca durante el verano de 1936 entre las víctimas de la ‘barbarie comunista’ por la prensa salazarista se inscribía en el mensaje tremebundo de una ‘Espanha vermelha’ obsesionada por la destrucción de cualquier vestigio de cultura o inteligencia. El punto álgido de tales tesis llegó con el manifiesto del 10 de octubre gestado desde el SPN de António Ferro y dirigido al Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones que se publicó en numerosos medios portugueses afectos y en algunas cabeceras brasileñas y alemanas. En sus dos primeros párrafos se contiene la imagen arquetípica construida a propósito del bando republicano español en la propaganda salazarista.

Alguns dos mais ilustres escritores, artistas e jornalistas espanhois do nosso tempo, tudo leva a crêr que se encontram detidos nas prisões de Madrid, de Barcelona, de Valencia ou de Alicante, pelo crime ou meras suspeitas de não pensar conforme das doutrinas representadas pelo govêrno que domina algumas regiões de Espanha. Outros foram executados, sem culpa ou apariências de julgamento; todos os que sobrevivem e não puderam acolher-se á hospitalidade de países estrangeiros ou refugiar-se nas regiões em que o Exército conseguiu impôr uma ordem civilizada correm o risco de serem julgados por tribunais odiosos, constituídos por individuos fanatizados pelas mais ásperas paixões políticas e sem cultura para avaliarem o que representa como atentado ao Espirito a execução de alguns dos maiores valores da Espanha actual.

⁵⁷⁰ Tomamos esta referencia y las dos anteriores de (Pena Rodríguez, 1997: 242).

Tem-se destruído, por obediência a uma determinação sistemática, metódicamente, diabólicamente executada, o património artístico da Espanha, cujo valor histórico e humano têm ás vezes aspectos que parecem sobrenaturais. E, nessa obra destruidora, em odio tenacíssimo a tudo o que é nobre e superior, seja a pedra redilhada duma catedral ou dum castelo de outrora, a virtude duma mulher ou a grandeza dum herói, julga ver-se a intenção satânica de destruir tudo, com o objetivo infantil de construir do “nada” as vagas aspirações arquitectadas em momentos de alucinação (*Diário da Manhã*, 10 de octubre de 1936, pp. 1 y 7).

El manifiesto fue firmado por varios centenares de artistas, escritores e intelectuales del país, entre los que destaca, como ninguna, la rúbrica del padre del simbolismo luso, Eugénio de Castro. Otros firmantes de primer orden fueron los poetas António Correia de Oliveira, Carlos Queiroz, Afonso Lopes Vieira o José Blanc de Portugal, además de los escritores Agostinho de Campos y Teresa Leitão de Barros, el periodista Joaquim Manso, el cineasta António Lopes Ribeiro o el futuro sucesor de Oliveira Salazar en la dirección del *Estado Novo*, el profesor Marcelo Caetano, entre otros (Pena Rodríguez, 1997: 251-252). El ‘genocidio rojo’ fue *casus belli* de la propaganda salazarista durante toda la contienda. En la aclamada conferencia que Wenceslao Fernández Flórez ofreció en la sede del SPN en calidad de ‘superviviente’ de «O Terror Vermelho» el 8 de junio de 1938 en Lisboa, el tema resultó ineludible. La alocución de Fernández Flórez y la presentación de Ferro recordaron la falsa noticia, dos años atrás, sobre la muerte del escritor gallego, lo que traía a colación nuevamente la lista de intelectuales ciertamente asesinados por fuego republicano. Así lo dejaron patente los medios periodísticos del régimen.

Flores acabou por conseguir da Espanha vermelha, salvar-se, mas não facilmente, não como quem parte, com a sua bagagem feita, a horas certas. Salvou-se, para bem de nós todos, para nossa alegria, mas como aqueles raros condenados á morte que conseguem libertar-se, quando a noite desce, dum monte de cadáveres que se forma após os fuzilamentos em massa. Conseguiu salvar-se mas deixando nesse monte de cadáveres intelectuais como Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, Salazar Alonso, Muñoz Seca e tantos outros, testemunha implacável, justiceira, salvou-se para nos vir contar o que os seus olhos viram, o que a sua alma sofreu! (*Diário da Manhã*, 9 de junio de 1938, p. 4).

Debido al éxito del testimonio de este ilustre ‘superviviente’, el *Diário de Noticias* publicó en las siguientes semanas una serie de quince crónicas escritas por el propio Fernández Flórez sobre las peripecias sufridas para burlar la muerte en el Madrid republicano. Fruto de estas crónicas se editará el libro exento *O Terror Vermelho* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1938), en cuyo prólogo el autor

de *Volvoretta* denunciaba lo que entendía como la soviétización de España bajo la bandera de la República.

As ideias eram russas, os processos eram russos, russos eram os homens chegados para dirigir até as matanças; russas as armas, russas as conservas que, ao princípio, deram ao povo, russos os nomes que se invocavam, as denominações das brigadas, os originais dos grandes retratos que presidiam aos comícios e às deliberações (Wenceslao Fernández Flórez, *O Terror Vermelho*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1938, p. 12).

Conforme la evolución de la guerra fue decantando el pulso bélico en favor del bando sublevado, se hizo necesaria una mayor institucionalización de las relaciones entre los gobiernos de Lisboa y Burgos, lo que también atañía a sus instituciones culturales. En busca de cierta legitimidad internacional, se aderezó la gran sintonía de ambos gabinetes con el hermanamiento de sus instituciones culturales de mayor prestigio. En este contexto se realizaron diversos viajes y encuentros con estudiantes universitarios en territorio sublevado, así como actos emblemáticos de hermanamiento en foros de relumbrón como la Universidad de Coímbra. La vinculación de esta última con el gobierno del *Estado Novo* fue estrecha desde un principio. No pocos miembros de los gabinetes de Oliveira Salazar estudiaron o enseñaron en la universidad conimbriguense, empezando por el propio dictador. El régimen salazarista protegió y cultivó tan prestigiosa institución educativa como epicentro mismo del espíritu ‘científico’ que alimentaba teóricamente al *Estado Novo*,⁵⁷¹ en un ejercicio preciso de lo que Unamuno había denominado como «fascismo de cátedra» (*Ahora*, 3 de julio de 1935, p. 5). Entre los muchos actos laudatorios y de regocijo nacional en tan decisivo momento histórico para ambos regímenes, nos interesan sobre manera dos de ellos. El primero se celebró un 11 de mayo de 1938 en la sede de la Academia de España situada en el propio campus de Coímbra. En ella el director de la Facultad de Letras, a la sazón Eugénio de Castro, recibía un solemne homenaje de sus vecinos españoles. Autoridades culturales del franquismo como el duque de Maura –presidente de la Academia de la Historia–, Lasso de la Vega, el marqués de Villaurrutia y, sobre todos ellos, Eugenio d’Ors, dieron las ínfulas deseables para tan elevado acto. En la célebre Sala dos Capelos la crema de la intelectualidad franquista hizo entrega al padre del simbolismo portugués de la palma honorífica (*Diário de Lisboa*, 12 de mayo de 1938, p. 5). El autor de *Oaristos* no dudó en relacionar los honores recibidos como amigo predilecto de España con las circunstancias bélicas del momento.

⁵⁷¹ Luis Reis Torgal, «A Universidade a Ditadura e o Estado Novo (1926-1961) Notas de uma investigação colectiva», en *Actas do Congresso ‘História da Universidade’ (no 7º Centenário da sua Fundação)*, Vol. 5, Coimbra, Com. Organiz. do Congresso ‘História da Universidade’, 1991, pp. 407-408.

A vinda a Coimbra de tão luzida embaizada intelectual, que em qualquer ocasião seria honrosíssima para mim, para esta Universidade e para Portugal, mais honrosa se torna ainda pela circunstancia de se realizar no momento em que, ao cabo de dois anos de tremenda carnificina, a Espanha heroica, a Espanha nacionalista vê finalmente aparecer e pairar sôbre o fragor dos ultimos combates, o vulto fulgurante da vitoria, que há-de reintegrá-la na dupla grandeza que lhe compete, pela altiva consciencia do seu passado e pela inabalável fé com que olha para o futuro. A vinda a Coimbra para festejar um simples pœta, constitue uma afirmação de idealismo heroico, pois mostra como os vôos do espirito, mais perto dos astros do que das paixões humanas, passam incólumes sôbre o troar dos canhões e o sibilar das metralhadoras (...) sinceramente me congratulo por ter sido eu o pretexto desta nova afirmação da fraterna amizade dos dois gloriosos povos da peninsula. Agradeço comovidamente todas as demonstrações de estima que acabo de receber e termino, clamando do fundo do coração: Arriba Espanha! Viva Portugal! (*Diário da Manhã*, 14 de mayo de 1938, p. 8).

En cierto sentido celebrado como segundo acto de una misma representación teatral, el 11 de diciembre del mismo año Eugenio d'Ors regresaba a la Sala dos Capelos de la Universidad de Coímbra. En aquella ocasión lo hacía sin embargo como protagonista.⁵⁷² Su investidura como doctor *honoris causa* contó con la presencia de Nicolás Franco y buena parte de su 'embajada negra' en Lisboa. Hubo en tal acto gran profusión de uniformes falangistas y tuvo por colofón la inauguración de una Sala Española en la Facultad de Letras (*Diário da Manhã*, 12 de diciembre de 1938, p. 1).

Con este doble acto, y mediante las figuras emblemáticas de Eugénio de Castro y Eugenio d'Ors, se trasladaba un mensaje claro y preciso, según el cual la más alta cultura —encarnada en estos dos pesos pesados del novecentismo ibérico, largamente implicados en los contactos culturales entre ambos países desde principios de siglo— estaba del lado de los nuevos regímenes dictatoriales. Se trataba, a la postre, de un calculado proceso de institucionalización cultural común que ayudara a engrasar las complejas relaciones de amistad, necesidad y recelo mutuos entre el *Estado Novo* y la dictadura franquista, tan puntualmente expresados en el Tratado de Amistad y No Agresión firmado en Lisboa el 17 de marzo de 1939 entre

⁵⁷² Unos meses antes, en mayo de 1937, el ensayista catalán ya había sido agasajado por Caeiro da Matta, rector de la Universidad de Lisboa, e invitado a realizar diversas conferencias en el país. *Cfr.* Caeiro da Matta, *Ào serviço de Portugal* (Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, 1944), vol. II, pp. 115-122.

Oliveira Salazar y Nicolás Franco, embajador de un bando irremisiblemente vencedor en la moribunda guerra de España.⁵⁷³

⁵⁷³ Para un análisis en profundidad de dicho acuerdo véase el trabajo de Raquel Rodríguez Garoz, «Geopolítica crítica: el Pacto Ibérico de 1939», en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. IX, n° 198, octubre de 2005.

III.3. EL SALAZARISMO Y EL FRANQUISMO ANTE EL MITO IBÉRICO

Basta aproximarse a cualquiera de los muchos textos y reflexiones a propósito de la confluencia, unidad o hermandad de los pueblos que habitan la Península Ibérica –sean estos pueblos uno, dos, tres o cientos, en función de su autor– para comprender el tratamiento vario y complejo dado al Iberismo –desde la historiografía decimonónica que se preocupó por ello hasta nuestros días– como mitología identitaria, rica en personajes episodios e interpretaciones. Personajes y hazañas de esta mitología identitaria, la cual se remonta a los tiempos del caudillo lusitano Viriato, serían las cantigas de Alfonso X y don Dinís, el teatro de Gil Vicente, la poesía de Camões o la novela pastoril de Montemayor, por citar ejemplos estrictamente literarios. Una mitología iberista que ha llevado las de perder, también en nuestros días, frente a las respectivas mitologías nacionales –Aljubarrota, *A Restauração*, el Dos de mayo– impulsadas siempre por sus respectivos poderes fácticos. No pocas propuestas, sin embargo, han gravitado en torno al conocimiento mutuo o la pura reflexión histórica entre las ‘naciones ibéricas’, apelando a variables como la geografía, la raza o la estricta conveniencia internacional. Desde estos cauces, el iberismo –relegado al interés de especialistas, eruditos y ocasionales polemistas– se ha ceñido más bien al terreno del debate intelectual, casi siempre al margen del devenir político real de ambos países.

Desde las tesis de Oliveira Martins y su recurrente *História da Civilização Ibérica* publicada en 1879, verdadera obra fundacional de este nuevo iberismo convergente (Fernández Nieva, 1983), la bibliografía de discusión ha sido larga e ilustre: Ganivet, Menéndez Pelayo, Pascoaes, Unamuno, Pessoa, Américo Castro, Sardinha, Salvador de Madariaga, Torga, Eduardo Lourenço o Saramago, entre otros tantos (Molina, 1990).

III.3.1. Dos dictaduras ante la Historia

Desde la historiografía contemporaneísta se ha señalado que «a partir de la proclamación de la República en Portugal en 1910 el iberismo pierde sus características de convergencia, siendo ya desde entonces definitivamente considerado como sinónimo de antipatriotismo y traición» (Jiménez Redondo, 1992: 7-8). Ciertamente, el debate trasciende desde entonces la mera erudición académica, alcanzando plataformas de polémica periodística más mundanas. Este repunte de la susceptibilidad nacional será más acusado en Portugal, donde el simple interés por la vida cultural del país vecino llega a ser visto como una amenaza desde determinados círculos de opinión. Es en este contexto donde entendemos el editorial «Nós e a Espanha» con el que la revista *Contemporânea* (nº 4, octubre de 1922, p. 1) se vió obligada a defenderse. Este recelo portugués fue sensiblemente asumido por el gobierno español durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera, practicando a cambio una escrupulosa dialéctica de respeto en su acercamiento al vecino ibérico. Se consiguió con ello un breve y precario periodo de distensión entre las filas del antiespañolismo luso, especialmente tras el golpe de estado de mayo 1926 y el establecimiento de directorios militares afines a ambos lados de la frontera (De la Torre, 1983: 135-136).

Tal vez por ello la proclamación de la Segunda República en España fue percibida entre los círculos del ‘integralismo’ portugués como una amenaza directa.

Su naturaleza potencialmente revolucionaria e iberista hizo temer en Portugal no sólo por la suerte de la propia dictadura, sino incluso por la propia integridad nacional. Aunque la política portuguesa de los gobiernos republicano-socialistas se mantuvo en todo momento dentro de la retórica clásica de fraternidad peninsular y de respeto a su individualidad nacional, el sustrato iberista subyacente en sus bases teóricas era claramente perceptible. El ideal de construir una Iberia solidaria bajo el signo de una democracia común nunca estuvo ausente de los planteamientos de unos dirigentes republicanos que (...) eran directos y legítimos herederos del liberalismo democrático, a cuya tradición se asociaba íntimamente la idea de una gran Iberia de pueblos en libertad (Juan Carlos Jiménez Redondo, *Pervivencia y superación del Iberismo: los nuevos condicionantes de la política peninsular (1939-55)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp. 9-10).

No en vano, personalidades como Marcelino Domingo o el propio Manuel Azaña dieron cobijo político y cobertura económica al exilio democrático portugués. En este sentido, muchos de estos exiliados habían sido miembros del gobierno republicano surgido tras la revolución de 1910. Perseguía con ello Azaña un

desarrollo democrático mutuo en ambos países, pero también, y más allá, la obtención de una mayor presencia internacional para la región tras los Pirineos (Egido León, 1987: 204). Así las cosas, si durante el primer bienio azañista las relaciones entre Lisboa y Madrid se habían tensado hasta rozar el abierto antagonismo, con el bienio radical-cedista se alejó provisionalmente el fantasma español de las preocupaciones de Oliveira Salazar. No obstante, el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936 activó todas las alarmas en la maquinaria del *Estado Novo*.⁵⁷⁴ Sería entonces Portugal, entre febrero y julio de ese año, quien daría cobijo al exilio político del país vecino. Tanto fue así que las intrigas más serias para desbaratar al gobierno frentepopulista vencedor en los últimos comicios generales fueron las capitaneadas por un veterano golpista, el general Sanjurjo, desde su exilio en Estoril.

Es en este ambiente político donde se comprende mejor, más allá de afinidades ideológicas evidentes, la colaboración del *Estado Novo* con los militares españoles sublevados el 18 de julio desde primera hora «por cuanto era el camino considerado esencial por Salazar para la supervivencia de la nación, que en una reducción interesada era sinónimo de supervivencia de su propio régimen» (Jiménez Redondo, 1992: 11-12). En este devenir histórico, los primeros compases del salazarismo observaron siempre el iberismo como elemento subversivo a combatir, íntimamente relacionado con las prácticas liberal-democráticas de la Segunda República, primero, y el acceso al poder de partidos obreristas y comunistas, más tarde. El triunfo paulatino pero constante del bando ‘nacional’ durante el transcurso de la guerra en España hizo necesaria una reformulación conveniente del iberismo por ambas partes, especialmente para un gobierno salazarista suspicaz ante los alardes imperialistas del falangismo español. Por ello, el gobierno del *Estado Novo* procuró hábilmente contrabalancear la influencia del eje Roma-Berlín en la Junta de Burgos con su propia política de secular aliado de los intereses británicos (Jiménez Redondo, 1992: 36-37). Por su parte, el general Franco, con una guerra a las puertas de su desenlace, recurría a la ambigüedad diplomática por el bien de su inestable reconocimiento internacional, rebajando a su vez cualquier impulso expansionista entre las filas del falangismo más ambicioso que le involucrara en una inminente guerra mundial que deseaba sortear a toda costa. Expresión de todo ello fue el Tratado de Amistad y No Agresión firmado el 17 de marzo de 1939 en Lisboa.

La conflagración de la guerra en Europa pudo poner en riesgo el precario hermanamiento entre las dictaduras ibéricas. Nicolás Franco, desde su embajada, hubo de contemporizar ante un hipotético escenario en el que Portugal pudiera llegar a funcionar como plataforma británica para los aliados frente a una España que

⁵⁷⁴ Para una visión de conjunto del momento véase César Oliveira, *Portugal y la Segunda República Española* (Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986).

aún sopesaba el grado óptimo de implicación con Berlín. El triunfo inicial del expansionismo nazi durante los primeros compases de la guerra favoreció la insistencia de Serrano Súñer y el falangismo más entusiasta por sumarse al impulso alemán, lo que en un delirio panhispánico se traduciría en la reunificación ibérica y una mayor influencia sobre Iberoamérica. Con Maeztu y Sardinha al fondo, algunos apologistas del nuevo régimen abogaron –en ocasiones desde un paternalismo redentor– por la simbois ibérica como faro espiritual del mundo.⁵⁷⁵ En opúsculos como *Aspectos de la misión universal de España* (Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1942) de José María Cordero Torres se apostaba por una política de prestigio internacional en igualdad de condiciones para la Península, mientras que en *Las reivindicaciones de España* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1941) de José M. Areilza y Fernando M. Castiella leemos:

España vive en simbiosis peninsular con Portugal, carne de su carne y clave radical de su existencia. España se asoma a un tiempo al Atlántico y al Mediterráneo. La península unida es, en fin, cabeza y médula del mundo hispánico desparramado por el orbe. Por eso nuestra generación no sabe de puertas entornadas. De par en par quiere abrirlas todas, derribando incluso el tabique de incomprensión y recelo que entre Portugal y España se alzaba... A todos los horizontes y vertientes ha de atender nuestra inquietud. Porque España no puede circunscribir su nueva política exterior al campo acotado de un paralelo y de un meridiano (José M. Areilza y Fernando M. Castiella, *Las reivindicaciones de España*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1941, p. 605).

Hasta 1942, año en el que se producirá el definitivo cambio de signo en la guerra mundial y el consecuente baile de sillas en El Pardo, la pretensión de un iberismo de corte imperialista y falangista aspiró a tentar, en vano, al propio ‘Caudillo’. Lo hacía frente a la opinión de sectores más prudentes o integristas del franquismo como el católico, el monárquico, el tradicionalista o el propio ejército. Después de ese año, cualquier veleidad expansionista –siquiera de palabra– se convirtió en un órdago demasiado audaz para un régimen español que desde la distancia asistía al resurgir aliado en la contienda mundial. Por su parte, Oliveira Salazar tenía en su sintonía con Londres la principal baza de independencia. Por todo ello, los hermanos Franco aspiraban a alejar en lo posible Lisboa de Londres, aproximando al gobierno portugués a una zona de confort diplomático para ambas dictaduras y, en el mejor de los casos, a la vinculación lusa respecto a España. Así las cosas, un expansionismo de facto sobre Portugal jamás estuvo en el horizonte político de Franco, cuyos anhelos expansionistas se orientaban, en todo caso, sobre territorio magrebí –no hay que olvidar el germen africanista del 18 de julio– y el

⁵⁷⁵ Testimonio arquetípico de ello fue el ensayo de Álvaro Seminario *España y Portugal. Incitaciones a una política de acercamiento espiritual* (Madrid, Espasa-Calpe, 1940).

reducto británico de Gibraltar. Con todo, ciertos sectores del salazarismo tenían en la vieja amenaza española un elemento de cohesión ideológica para su propio régimen, siempre que fuera adecuadamente administrado.

Desde el *Estado Novo*, por su parte, se combinó este arcaico antiespañolismo con una política exterior de pactos. La convergencia entre ambas dictaduras se presentó inevitable ante una hipotética victoria aliada. El 12 de febrero de 1942 se produjo el primer encuentro personal entre Francisco Franco y António de Oliveira Salazar en los alcázares de Sevilla (*ABC Sevilla*, 13 de febrero de 1942, p. 1). Durante todo ese año, el vigente Tratado de No Agresión firmado en 1939 fue reformulándose bajo el marbete del ‘Pacto Ibérico’, síntoma inequívoco del descenso progresivo de los recelos tanto mutuos como extrapeninsulares para con ambos regímenes. Preocupadas por su propia supervivencia ganara quien ganara una guerra mundial en el ecuador de su desarrollo, el Portugal salazarista y la España franquista consolidan una política de ‘bloques’ conformando su propio Bloque Ibérico. El nuevo rumbo cristaliza con la destitución del germanófilo Serrano Súñer y su sustitución por el conde de Jordana.⁵⁷⁶ En diciembre de ese mismo año Jordana visita Lisboa con la intención de propalar internacionalmente el pacto ibérico como solución propia para la Península, caracterizada en bloque por su no beligerancia, su catolicidad, su anticomunismo y su presunta custodia de la moral y civilización occidentales. El gobierno español publicó un opúsculo de dieciocho páginas que recogía el nuevo mensaje internacional del régimen titulado *Documentos sobre el bloque ibérico. La política internacional de España y Portugal definida en Lisboa en diciembre de 1942* (Madrid, Imprenta del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942). En él leemos, por boca de Jordana, lo siguiente:

Por caminos paralelos, nuestras dos Naciones han llegado a crear regímenes políticos similares, a los cuales han sabido dar un sello de indudable originalidad, en armonía con las características de cada país, e inspirados en un profundo sentimiento católico, lo que les diferencia de todos los demás. Y esta semejanza de derroteros básicos y la analogía de posición internacional en los momentos actuales, hacen que nuestros intereses se encuentren más ligados que nunca y que nuestros lazos de amistad se estrechen más y más cada día. Así hemos llegado a encontrarnos los dos países hermanos en el mismo camino, y a unirnos, dentro del cuadro de esta política peninsular, tan natural y lógicamente, que podemos asegurar, sin temor a error, que hemos encontrado la línea definitiva y permanente de nuestras relaciones en el futuro (*Documentos sobre el bloque ibérico. La política internacional de España y Portugal*

⁵⁷⁶Cfr. Javier Tusell, «Un giro fundamental en la política española durante la II Guerra Mundial. La llegada de Jordana al Ministerio de Asuntos Exteriores», en J. L. García Delgado (ed.), *El primer franquismo. España durante la II Guerra Mundial* (Madrid, Siglo XXI, 1989), p. 281-294.

definida en Lisboa en diciembre de 1942, Madrid, Imprenta del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, pp. 15-16).

El final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 colocó a ambas dictaduras, sin embargo, en una situación diplomática dispar. Frente a la ‘*spanish question*’ y la unánime condena internacional del régimen franquista, el *Estado Novo* gozaba del beneplácito británico y con ello del reconocimiento de las potencias vencedoras, a excepción de la URSS. Como resultado, Salazar mediará desde la ambigüedad desmarcándose discretamente de Franco ante una hipotética caída de este y abogando ante su aliado británico por la pervivencia del régimen franquista, al tiempo que acogía a don Juan de Borbón en Estoril. Nuevamente el temor ante la expansión del comunismo condicionará el pacto tácito entre las democracias liberales vencedoras en la contienda y el ‘Movimiento Nacional’ español, sobre todo tras el célebre discurso del presidente norteamericano Harry S. Truman del 12 de marzo de 1947 y el establecimiento definitivo de la llamada ‘Guerra fría’. Con este nuevo marco de relaciones, Oliveira Salazar defenderá de una manera más abierta y personal la conveniencia de integrar a España en la defensa de ‘Occidente’ frente al fantasma soviético.⁵⁷⁷ En esta senda temporizadora, Francia y Gran Bretaña firman los primeros acuerdos comerciales con el gobierno de El Pardo a la altura de 1948, al tiempo que Estados Unidos relaja su condena del régimen español. Ello no fue suficiente, sin embargo, para que Portugal no ingresara unilateralmente como cofundador de la OTAN el 4 de abril de 1949, lo que provocó no pocas fricciones diplomáticas en la Península. Ese mismo año, y después de que el *Estado Novo* postergara prudentemente varias visitas de Francisco Franco a Lisboa meses atrás (Jiménez Redondo, 1993: 197), la comunión de ambos regímenes se escenificó con gran solemnidad académica en Coímbra en torno al doctorado *honoris causa* del dictador gallego en la magna institución.

III.3.2. Los precedentes directos del nuevo discurso ibérico

Más allá del verdadero acontecer histórico entre dos gobiernos dictatoriales siempre preocupados por su propia supervivencia, por la estabilidad interna de sus naciones frente a cualquier tipo de cuestionamiento del *statu quo* alcanzado, el debate intelectual que fuera avivado desde el regeneracionismo español y el saudosismo portugués a comienzos del siglo continuó siendo intenso durante las décadas

⁵⁷⁷ Cfr. António de Oliveira Salazar, «Portugal no Pacto Atlántico», en *Discursos e notas políticas, 1945-1950* (Coimbra, Coimbra editora, 1951), vol. IV.

siguientes. En realidad, los intelectuales del salazarismo y el franquismo heredaban un debate planteado ya por Antero de Quental en sus *Causas da decadência dos povos peninsulares* (Oporto, Tipografia Comercial, 1871)⁵⁷⁸ y explicitado poco después por Oliveira Martins en la *História da Civilização Ibérica* (Lisboa, Bertrand, 1879).⁵⁷⁹ En España el tema se aborda directamente por Ángel Ganivet en su *Idearium español* (Granada, Viuda e Hijos de Sabater, 1897). El ensayista andaluz —precursor indiscutible del noventayochismo, primero, y autor de cabecera del falangismo ilustrado, más tarde—⁵⁸⁰ reflexiona en su obra más célebre sobre la necesidad de una unión peninsular consensuada y estable más allá de contingencias políticas.

La unidad ibérica no justifica nuevas divisiones territoriales, ni un cambio en la forma de gobierno, porque la causa de la separación no está en estos accidentes, sino en algo más hondo y que no conviene ocultar: en la antipatía histórica entre Castilla y Portugal, nacida acaso de la semejanza, del estrecho parecido de sus caracteres. La única política sensata, pues, será aplicarnos á destruir esa mala inteligencia, á fundar la unidad intelectual y sentimental ibérica; y para conseguirlo, para impedir que Portugal busque apoyos extraños y permanezca apartado de nosotros, hay que enterrar para siempre el manoseado tema de la unidad política y aceptar noblemente, sin reservas ni maquiavelismos necios la separación, como un hecho irreformable (Ángel Ganivet, *Idearium español*, Granada, Viuda e Hijos de Sabater, 1897, p. 100).

En la senda del regeneracionismo y de un acercamiento natural al país vecino sin pretensiones hegemónicas o expansionistas, desarrollará su iberismo el gran lusófilo español de aquel cambio de siglo. No insistiremos aquí en las relaciones de Unamuno con Portugal y con el saudosismo de Pascoaes, ni volveremos sobre sus posiciones en torno al iberismo, ampliamente recogidas.⁵⁸¹ Su figura y su obra, no obstante, determinarán como pocas todo debate ibérico posterior, incluidos

⁵⁷⁸ Cfr. Alberto Castilla, «Iberismo revisitado: Antero de Quental», en *Turia. Revista cultural*, n° 20 (1992), pp. 107-124; y Robert Patrick Newcomb, «Antero de Quental, “Iberista”», en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, Vol. 8, n° 31, 2008, pp. 45-60. *Causas da decadência dos povos peninsulares* ha sido recientemente reeditada con prefacio de Eduardo Lourenço (Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

⁵⁷⁹ Para la recepción española del célebre ensayo de Oliveira Martins en España véase el excelente artículo de António Apolinário Lourenço «História da Civilização ibérica. Alguns aspectos da recepção espanhola», en *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXXVIII (1999), Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 175-184.

⁵⁸⁰ En 1942 ediciones Fe reeditaba el *Idearium* con prólogo de Laín Entralgo. Para un acercamiento al tema véase José Miguel Naveros, «Ganivet: a los ochenta años del suicidio y cuarenta de su lanzamiento como ideólogo del falangismo», en *Tiempo de historia*, n° 51 (febrero de 1979), pp. 32-39.

⁵⁸¹ Cfr. Ángel Marcos de Dios, «Textos (y algunas notas) del iberismo unamuniano», en *Salamanca. Revista de estudios*, n° 41, 1998, pp. 213-226.

determinados sectores del falangismo más ilustrado que tenían en el filósofo vasco una referencia indisimulada, como ya sabemos.

En cualquier caso, el debate intelectual en torno al iberismo desde el inicio del nuevo siglo y hasta el estallido de la Guerra Civil española fue prolífico en autores y variado en sus posturas, desde el iberismo catalán de Joan Maragall o la «España triuna» de Salvador de Madariaga, pasando por el iberismo reticente de Pessoa, y hasta la vocación peninsular del republicanismo español en Vicente Blasco Ibáñez o Marcelino Domingo, sin mencionar la convergencia del anarquismo ibérico en la FAI (Rocamora, 1989). De entre todo este amplio y complejo panorama descuella uno de los portugueses que mejor conoció la realidad social española del momento, aproximándose puntualmente a determinados aspectos del iberismo. Hablamos del profesor lisboeta Fidelino de Figueiredo. Político, hispanista, historiador y crítico literario, Figueiredo arrojó uno de los diagnósticos más certeros sobre la España de los años Treinta en su machadiano y premonitorio ensayo *As duas Espanhas* (Lisboa, Academia das Ciências, 1932). Exiliado en Madrid entre 1927 y 1929 a causa de su oposición al nuevo régimen militar portugués, a su tolerado regreso a Portugal publicará el volumen sobre el ‘problema de España’ más influyente escrito en su país. En *As duas Espanhas*, Figueiredo configura definitivamente la célebre dicotomía entre una España conservadora o reaccionaria y una España dinámica y progresista. Entendía el pensador luso ambas ‘Espanhas’ como una relación de paradójica, destructiva y necesaria contradicción que, confiaba, habría de ser sintetizada por la recién instaurada democracia. Sus reflexiones a propósito del ‘problema de España’ se insertaban sin embargo en un debate de más largo recorrido (Serra y Marcos de Dios, 1999) y que tendría, más allá, un amplio desarrollo entre la intelectualidad del franquismo.⁵⁸² El ensayo de Figueiredo, que en 1938 hubo de exiliarse nuevamente del salazarismo, tuvo una fuerte repercusión en la propia España durante aquellos años –incluido, como no, en Unamuno («El soñar de la esfinge», en *Ahora*, 15 de abril de 1933, p. 5)–, así como en el exilio republicano –especialmente en el Guillermo de Torre de *Menéndez y Pelayo y las dos Españas* (Buenos Aires, PHAC, 1943)–. Tres años después de editar *As duas Espanhas*, Figueiredo publicaba *Pyrene. Ponto de vista para uma Introdução à História Comparada das Literaturas Portuguesa e Espanhola* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935), auténtica obra pionera en el comparativismo peninsular (Da Cunha, 2010).⁵⁸³ Figueiredo no se presenta,

⁵⁸² Nos referimos, fundamentalmente, al debate abierto entre Pedro Laín Entralgo con su *España como problema* (Madrid, Seminario de Problemas Hispano-americanos, 1949) y Rafael Calvo Serer con *España, sin problema* (Madrid, Biblioteca de Pensamiento Actual, 1949). Cfr. la tesis doctoral de Antoni Raja i Vich, *El Problema de España bajo el primer franquismo, 1936-1956. El debate entre Pedro Laín Entralgo y Rafael Calvo Serer* (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010).

⁵⁸³ Completaría su particular ‘trilogía española’ con la publicación de su «Viagem Através da Espanha Literária» (*Estudos de Literatura* (5ª série: 1947-1950), São Paulo, Editora Clássico-Científica, 1951,

sin embargo, como un iberista en el sentido estricto. Su opción fue, por el contrario, la de un cosmopolitismo abierto al mundo que no desdice su condición nacional de portugués.

Só éste sentimento de cosmopolitismo me leva a compôr este ensaio de crítica comparativa, em que procuro abarcar numa visão panorâmica o mundo peninsular, porque para nós, portugueses, ele é, pela sua riqueza e variedade, meio caminho andado para o espírito europeu, sem deixar de ser um a fundamento maior nas peculiaridades nacionais (Fidelino de Figueiredo, *Pyrene*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935, p. 13).

Los referentes inmediatos de la intelectualidad afecta a las dictaduras salazarista y, sobre todo, franquista fueron, sin embargo, bien distintos. El gran defensor de la unidad ibérica, planteada ahora desde una perspectiva profundamente conservadora, procederá, sorprendentemente, del ‘integralismo’ lusitano. Nos referimos al poeta y ensayista alentejano António Sardinha,⁵⁸⁴ defensor hasta su muerte en 1925 de la restauración monárquica en Portugal y la instauración de un régimen antiparlamentario, católico y tradicionalista.⁵⁸⁵ Desde sus posiciones marcadamente integristas, y tras su exilio en Madrid entre 1919 y 1921, Sardinha apuesta en *A aliança peninsular. Antecedentes e possibilidades* (Oporto, Civilização, 1924) por la alianza entre ambas monarquías en pos de la formación de una sola fuerza internacional destinada al liderazgo espiritual de la cristiandad en el mundo. Aboga así el poeta alentejano por el regreso a la senda contrarreformista y esplendorosa del Siglo de Oro hispánico como rescate de su catolicidad frente a la paz que Westfalia y el triunfo de las potencias protestantes –posteriormente ilustradas– impusieron en Europa.

Entonces, triunfa realmente la sobreposición de lo «nacional» a lo «internacional», y en ese momento, se acaba de rasgar la túnica de Cristo, y Europa, desmantelada y dividida, se lanza por el camino directo de la ruina en cuanto los dos pueblos que poseían las características de la «universalidad», Portugal y España, se sumerjen en la decadencia. Es hoy, cuando deshecho y

pp. 155-240), en el que recoge diversas entrevistas a personalidades literarias españolas realizadas durante su estancia en Madrid para la revista *El Debate*.

⁵⁸⁴ Véase este tributo, por ejemplo, en el artículo de Rodrigues Cavalheiro «Un precursor glorioso: Antonio Sardinha» publicado en *El Español* (nº 31, 29/05/1943, p. 5); así como, también en *El Español*, «La España sin espaldas. Evocación oportuna de un mapa color de rosa. Sobre la edad nueva que profetizó Sardinha» de J. Sanz Rubio (nº 45, 04/09/1943, p. 11).

⁵⁸⁵ El poeta y polemista de Monforte ha sido recientemente estudiado en el monográfico de Ana Isabel Sardinha Desvignes, *António Sardinha (1887-1925). Um Intelectual no Século* (Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2006). Para su relación con España puede consultarse de Pedro Carlos González Cuevas «Sardinha y España», en *Razón española. Revista bimestral de pensamiento*, nº 74, 1995, pp. 373-299; José Luis Jeréz Riesco, «Sardinha y la alianza peninsular», en *Razón española. Revista bimestral de pensamiento*, nº 73, 1995, pp. 149-170; y Jorge Azavedo Correja, «O integralismo de António Sardinha como pensamento pós-republicano», en *Themis. Revista de direito*, nº 19, 2010, pp. 7-30.

probado en la maldita locura de sus frutos el individualismo, victorioso en Westfalia, las fuerzas secretas de la historia tienden a reconstruir, y en moldes espirituales más conscientes y definidos, el cuadro del antiguo imperio hispánico (el «Imperio de Occidente», entrevisto por Felipe II, o sea el «Quinto Imperio» de nuestro mito sebastiánico); es en este momento cuando Portugal persiste en permanecer en el particularismo subalterno en que se sepultó a partir de la extinción del viejo y tácito acuerdo peninsular. Hay en ello, manifiestamente, un *retroceso*, una regresión tan amplia como funesta, porque ponen de relieve el más grave olvido de lo que señaló para la civilización y para los siglos venideros el mejor resplandor de nuestro genio: la *universalidad* (António Sardinha, *A aliança peninsular. Antecedentes e possibilidades*, Oporto, Civilização, 1924).⁵⁸⁶

Aquella primera edición, salida poco antes de su prematura muerte, estaba prologada por uno de sus protectores durante su exilio madrileño, el diputado liberal-conservador Gabriel Maura —y a la sazón hijo del expresidente Antonio Maura—, cuyas palabras subrayan el sentido grandilocuente del volumen.

La Alianza peninsular, nuncio venturoso del fecundísimo concierto entre todas las gentes hispánicas de Europa y América, no será jamás posible mientras no haya arraigado en las entrañas de la raza un altísimo ideal, sofocador de prevenciones y suspicacias, del recuerdo de recíprocos agravios e injusticias, de la incompreensión mutua, del legítimo orgullo y la mezquina vanidad, mientras lo que nos junte no valga y pese más que lo que nos separa (Gabriel Maura, prólogo a *A aliança peninsular. Antecedentes e possibilidades*, Oporto, Civilização, 1924, pp. XXIV-XXV).⁵⁸⁷

Durante su asilo político en Madrid, Sardinha también conoció personalmente a su más fiel reflejo intelectual en España, el noventayochista vasco Ramiro de Maeztu. La sintonía entre ambos fue profunda, como se aprecia en el epistolario compartido.⁵⁸⁸ En 1930, el propio Maeztu pondrá prólogo a la primera edición española de *La alianza peninsular* (Madrid, Junta de Propaganda Patriótica y Ciudadana, 1930). El autor de *Hacia otra España* se rinde al discurso integralista del alentejano, elevándolo a la categoría de profeta hispánico.

⁵⁸⁶ Citamos desde la segunda edición española (Segovia, Acción Española, 1939), p. 57.

⁵⁸⁷ Citamos desde la tesis doctoral de Maria da Conceição Vaz Serra Pontes Cabrita *António Sardinha (1887-1925) uma vida, uma obra controversa, polémico e heterogénea* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010).

⁵⁸⁸ Se conserva una carta del 11 de enero de 1922 enviada por Maeztu a Sardinha en la que el pensador vasco llega a conceder «que en lo político vaya cada uno de nuestro países por donde quiera, pero en lo espiritual hay una unidad que es salvadora para todos. Nosotros nos morimos sin el lirismo portugués y ustedes se deshacen sin nuestro realismo». Tomado de Vaz Serra Pontes Cabrita (2010: 988).

La publicación en libro castellano de *La Alianza Peninsular* va a servir para que empiece a erigirse, entre los pueblos de nuestra habla, una figura que antes de mucho tiempo se alzara en el horizonte del espíritu como uno de los grandes profetas de la Hispanidad (Ramiro de Maeztu, prólogo a António Sardinha, *La alianza peninsular*, Madrid, Junta de Propaganda Patriótica y Ciudadana, 1930, p. LXII).

Para Maeztu, en este sentido, la Hispanidad incorporaría como concepto todas las comunidades que hoy llamaríamos iberoamericanas, bien que con un sello españolista incuestionable. En su artículo inaugural al primer número de *Acción Española* titulado rotundamente «La Hispanidad» (Madrid, 15 de diciembre de 1931, pp. 8-16), la identificación es plena.

Todos los pueblos de la Hispanidad fueron gobernados por los mismos Monarcas desde 1580, año de la anexión de Portugal, hasta 1640, fecha de su separación, y antes y después por las dos monarquías peninsulares, desde los años de los descubrimientos hasta la separación de los pueblos de América. Todos ellos deben su civilización a los pueblos hispánicos⁵⁸⁹ (Ramiro de Maeztu, «La Hispanidad», en *Acción Española*, n° 1, 15 de diciembre de 1931, p. 9).

Más allá del prólogo de Maeztu, la traducción del extenso ensayo de Sardinha al castellano en 1930 había corrido a cargo de un viejo conocido del ‘iberismo aristocrático’,⁵⁹⁰ el marqués de Quintanar, quien en 1932 confesaba que

De mi amistad fraternal con Antonio Sardinha, había recibido yo las primeras nociones de estas disciplinas autoritarias y antidemocráticas, hacía cerca de doce años e invariablemente, al ponerme en contacto con los integralistas retoñaba en mí el deseo de iniciar su obra en España (Marqués de Quintanar, «Homenaje a nuestro Director», en *Acción Española*, n° 10, 1 de mayo de 1932, p. 420).⁵⁹¹

Cumplida la Guerra Civil de España, con un Maeztu asesinado ya por las ‘hordas rojas’ y un ‘Alzamiento’ triunfante, *Acción Española* reeditaba *La Alianza*

⁵⁸⁹ Tres años más tarde, Maeztu recogerá este y otros artículos de polémica en su célebre *Defensa de la Hispanidad* (Madrid, Gráfica Universal, 1934). En ella, la cita elegida es ligeramente retocada cuando afirma que «Todos ellos deben su civilización a España y Portugal» (p. 36)

⁵⁹⁰ Extendemos aquí el uso de ‘iberismo’ con un sentido que no tuvo en el propio Quintanar o en Sardinha. Para ellos, ‘iberismo’ sonaba a peligrosa tendencia republicanista. Como dice Maeztu en su prólogo a Sardinha, «Nada de iberismo. Esta palabra no le inspira a Sardinha sino repulsión, porque es caótica y confusa, y Sardinha ha dedicado buena parte de su labor a mostrar los rasgos característicos de su nación portuguesa» (Antonio Sardinha, *La alianza peninsular*, Segovia, Acción Española, 1939, p. 7). Por su parte, Quintanar comenta en su prólogo al mismo volumen que «Hay un gran problema peninsular —lo trata de mano maestra Antonio Sardinha—, que es el de la *Unión Ibérica*, de factura masónica y revolucionaria, al que es preciso aludir» (p. XXIV).

⁵⁹¹ Tomado de Vaz Serra Pontes Cabrita (2010: 387-388).

Peninsular de Sardinha con prólogo del propio Quintanar y a la fecha de 1939 (Segovia, Acción Española). En él, la nueva realidad política —tan diferente del contexto primorriverista de los años Veinte— actualiza las propuestas panhispanistas de Sardinha bajo los límites del entendimiento franquista con el *Estado Novo*.

El dualismo peninsular es un hecho legítimo y naturalísimo. Como su superior unidad, otro de consecuencias universales, algo que rima con ese dualismo, que, seguramente, encuentra en él el manantial inagotable y purísimo de que alimentarse a lo largo de la Historia. Antonio Sardinha y Ramiro de Maeztu lo evidencian en la magnífica exposición de sus respectivos y coincidentes pensamientos políticos. Por ello un imperativo *histórico* y un imperativo *moral*, obligan a la Península a buscar, sin descanso, la fórmula de *cooperación* que, en una Europa devastada por todos los subjetivismos revolucionarios, no puede ya consistir en aquella aspiración colaboradora servida por las alianzas matrimoniales de las Casas de Avís y de Trastámara, sino en una auténtica alianza política realizada bajo el signo indestructible y respetuoso del Amor y que nos valore en una Europa en ruinas y ante una América deseosa de desembocar francamente en la anchurosa tradición familiar (Marqués de Quintanar, prólogo a António Sardinha, *La alianza peninsular*, Segovia, Acción Española, 1939, p. XXX).

El mesianismo hispánico de Sardinha tuvo también sus discípulos portugueses, tales como Hipólito Paposo, Luis de Almeida Braga o José Pequito Rebelo. Este último publicaría el ensayo *Espanha e Portugal. Unidade e dualidade peninsular* (Lisboa, Otosgráfica, 1939), inserto y traducido en la segunda edición española de *La alianza peninsular* (Segovia, Acción Española, 1939).

El máximo problema de la edad presente, está planteado: hay que escoger entre la idea de la unidad moral del mundo, de la Cristiandad, y la idea materialista de un Super-Estado, que sea la prolongación del vínculo político a la esfera universal (José Pequito Rebelo, «Espanha e Portugal. Unidade e dualidade peninsular», en António Sardinha, *La alianza peninsular*, Segovia, Acción Española, 1939, p. 443).

Pequito Rebelo, «Capitán honorario de Aviación Española», escribió su ensayo, según se indica en nota al pie, entre 1936 y 1937 con la vocación de ser un «manifiesto peninsular». En sus primeras páginas se evidencia la concepción nacionalista de este ‘iberismo’ aristocrático y nacionalista, opuesto siempre al ‘iberismo’ republicano, liberal y federalista de un Azaña o al ‘internacionalismo’ soviético. Se trataba, en última instancia y como expone el propio José Pequito Rebelo, de la oposición entre una unión ‘moral’ redentorista y una unión ‘política’ indeseable. En sus palabras se expresa como en pocos textos la única conciliación posible entre los nacionalismos maximalistas del salazarismo y el franquismo ante el viejo afán de una colaboración ibérica.

Es preciso no olvidar que la guerra de España es la lucha del *internacionalismo* con el *nacionalismo*; la lucha del *internacionalismo*, con el principio de la *libertad* de las naciones. Y es evidente que el internacionalismo se podría, moralmente, considerar vencedor, sin necesidad de triunfar por las armas, si las naciones que defienden su libertad no demostrasen, en la prueba de la guerra, la posibilidad de conciliar esa libertad, con una colaboración entre todas para la defensa. En este sentido, la solemne afirmación de dualidad ibérica constituye el ejemplo práctico y el símbolo expresivo del principio de la libertad nacional que defendemos contra los rusos.

El hecho central de la frontera cristiana hispano-portuguesa, como generador de la esencia espiritual de la Península, tiene una flagrante contraprueba en la actitud *iberista* del marxismo. Clara o confusamente, el marxismo comprendió que la destrucción de los valores morales que la Península representa se identifica con la *Unión Ibérica*. Y es la propia experiencia de la guerra la que lo confirma: Portugal, independiente pudo dar a España el auxilio de su simpatía y cooperación en los primeros tiempos del Movimiento.

Ambos nacionalismos, naturalmente, se fortificaron en la Historia por su recíproca emulación. Los propios excesos de espíritu o de acción imperialista de un país contra el otro, fueron un manantial de estímulo para el país amenazado y un motivo más de consolidación del dualismo nacionalista (José Pequito Rebelo, «Espanha e Portugal. Unidade e dualidade peninsular», en António Sardinha, *La alianza peninsular*, Segovia, Acción Española, 1939, p. 445).

Son estos ambientes monárquicos, mauristas, católicos y aristocráticos – Quintanar, Maeztu o Sardinha, pero también sus cercanos Eugénio de Castro, Afonso Lopes Vieira, Agustín de Foxá, José María Pemán y compañía– el punto de inserción de este discurso integralista del iberismo, fagocitado como tantos otros por el salazarismo y el franquismo, sin que, en esencia, sus postulados llegaran a materializarse en ningún momento. La salvaguarda del dualismo ibérico, en especial desde la intelectualidad salazarista, será desde el principio premisa incuestionable para el entendimiento entre ambas dictaduras, tal y como las palabras de Pequito Rebelo evidencian.

De raíz bien distinta, de inspiración eminentemente mussoliniana, serán los acercamientos de António Ferro al mito ibérico. Con la publicación en libro de sus entrevistas por el Madrid de 1930, *Prefácio da República Hespanhola* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933), Ferro se declaraba abiertamente hispanófilo. Su interés por el país vecino, sin embargo, se supeditaba siempre a la lealtad debida al nacionalismo portugués. En su «Prefácio dum prefácio», Ferro se arroga la salvaguarda nacional y alerta sobre una hipotética y perversa expansión del

republicanismo democrático por la Península como amenaza directa para la integridad territorial de Portugal.

Se a República Espanhola, que vinha a caminho, trazia a aspiração, mesmo distante, de se transformar, um dia, na república federal da Península, o meu dever de jornalista e de jornalista português, era denunciar êsse sonho e de matá-lo à nascença (António Ferro, *Prefácio da República Hespânica*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. XXV).

La publicación en España de la obra política por antonomasia de António Ferro, *Oliveira Salazar. El hombre y su obra* (Madrid, Ediciones Fax, 1935), supuso la principal presencia propagandística del salazarismo en el país vecino antes de la guerra. El prólogo de Eugenio d'Ors a aquella edición en castellano revela su fascinación por el profesor de Coímbra como 'político de misión'. Junto a Ferro, será precisamente Eugenio d'Ors uno de los intelectuales del fascismo peninsular que aborde la cuestión ibérica de manera explícita, tratando de conjugar la vocación nacionalista de ambos regímenes con los afanes imperiales de sus parejas ideológicas. En este sentido, si el integralismo de Sardinha o de Maeztu acudía a la catolicidad y comunión espiritual de ambas naciones, el fascismo de Ferro y D'Ors tendrá en los designios preclaros del líder —esto es, en Salazar y en Franco— el crisol donde fundir el porvenir ibérico.⁵⁹² Así lo expone el ensayista catalán en una de sus trabadas y barrocas «Glosas a Portugal».

“El Fascismo no es un artículo de exportación”, dijo un día Mussolini; y su frase, los enemigos esenciales o circunstanciales del Imperio no han dejado por cierto, de aprovecharla. Yo creo que aquel día Mussolini se equivocó (...) Pero aun cuando por bueno esté, [y] los males de cada país sean singularísimos e irreductibles a un concepto genérico de enfermedad —a gusto de los nominalistas que aseguran “no haber enfermedad, si no tan solo enfermos”—, y que sus medicamentos, exclusivos; una alegación de tal orden no sería aplicable al caso de dos miembros de la comunidad ibérica. Lo cual, ya lo sabemos, no constituye un ente de razón, sino una viva realidad histórica, y cultural sobre todo. Y no hablemos ya del “etnos” dentro del cual, hasta el punto en que una psicología popular pueda existir, allá se van españoles y portugueses; y a cuyo tenor no pueda imaginarse nada más vecino que las cunas respectivas del Profesor Salazar y del Generalísimo Franco (Eugenio

⁵⁹² En una 'glosa' de finales de 1938 Eugenio d'Ors comenta: «yo me sieto infinitamente más compatriota con el presidente Oliveira Salazar que con el presidente Luis Companys. A pesar de haber sido de este último, no sólo estricta y literalmente conterráneo, sino contemporáneo y hasta condiscípulo; del cual, sin embargo, ya en los años de condiscipulado, me separaba, no ya la manera de interpretar los “eones” de autoridad y libertad, sino hasta el estilo de llevar el pañuelo en el bolsillo de la cazadora» (*Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, 1949, Vol. III, p. 613).

d'Ors, «Glosas a Portugal», en *El Pueblo Gallego*, 21 de septiembre de 1937, p. 12).

Es así como D'Ors cree ver en Portugal «el compendio de España», de manera que «quien se proponga dar con la clave de los más preciosos secretos culturales, históricos y políticos de España, búsquela en Portugal» (*El Pueblo Gallego*, 21 de septiembre de 1937, p. 12). Es bajo esta confusa y grandilocuente fórmula como las máximas siempre absolutas del discurso fascista de un D'Ors o un Ferro trataron de conciliar su afán nacionalista con el mito de lo ibérico.

III.3.3. La intelectualidad franquista ante el mito ibérico

Sobre este magma de tensiones, recelos y anhelos recíprocos, la intelectualidad lusófila del franquismo se enfrentará a un mito ibérico lastrado por demasiadas resonancias culturales, políticas e ideológicas. Algunos de ellos, como Ernesto Giménez Caballero o Adriano del Valle no harán sino continuar una línea de diálogo y homenaje literario hacia el país vecino iniciada mucho antes de la instauración del régimen franquista, e incluso mucho antes de su deriva política hacia el fascismo. En otros casos, como sucedió con el poeta y ensayista gallego Eugenio Montes, falangista de primera hora, el idilio con Portugal llegará durante la guerra y se confirmará con el posterior dualismo franquista-salazarista de la década de los Cuarenta.⁵⁹³

Montes procedía del galleguismo de *Nós* de Vicente Risco y del primer ultraísmo de Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Pedro Garfias y Gerardo Diego. No faltó su firma en las principales cabeceras de la vanguardia como *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis* y *Horizonte*. En la década de los Treinta su literatura y su pensamiento, como en tantos otros casos, se impregnan del compromiso político que los maximalismos comunista o fascista infundían en la juventud creadora. En el caso del escritor gallego, sus corresponsalías para *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Gaceta literaria* y *El Debate* en las principales capitales europeas le llevaron a conocer de primera mano la Roma mussoliniana y el Berlín de Hitler. Su fascinación por la Italia

⁵⁹³ No es abundante la bibliografía sobre este interesantísimo escritor, tan paradigmático de una de las derivas culturales más comunes en la España de nuestro siglo XX. Para una semblanza sobre Montes véase José Cimadevila Covelo, «Eugenio Montes», en *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, n° 16 (1990), pp. 56-64; Joaquín Calvo-Sotelo, «Eugenio Montes (1900-1982)», en *Boletín de la Real Academia Española*, t. 63, c. 228 (1983), pp. 7-14; y José Gerardo Manrique de Lara, «Semblanza: Eugenio Montes», en *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, n° 242 (1978), pp. 73-74.

fascista, compartida por su gran amigo Rafael Sánchez Mazas, determina su pensamiento político hasta aproximarse al integrismo católico de Maeztu y *Acción Española*, donde publica no pocos artículos.⁵⁹⁴ Es sin embargo en el proyecto pergeñado por José Antonio Primo de Rivera—a quien guiará por las calles de Berlín y Roma— en Falange Española, plataforma que el propio Montes cofundó, donde se insertará definitivamente su imprecisa filiación política (Carbajosa, 2003: 59-63 y 88-90).

Su cerril antirrepublicanismo, en cualquier caso, fue ampliamente recompensado por las autoridades de Burgos durante la guerra. También su fidelidad al nuevo jefe del estado, el africanista Francisco Franco, apostando abiertamente y en negro sobre blanco por la unificación de la FET de las JONS bajo el caudillaje del ‘Generalísimo’.⁵⁹⁵ Vinculado oportunamente a la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica, accede a una especie de corresponsalía cultural en otra capital europea de su agrado, la Lisboa de Oliveira Salazar. Es así como la Comisión a la que pertenecía y que presidía José María Pemán le nombra en marzo de 1937 director del Instituto Español de la capital portuguesa (Chica Blas, 2012: 117). No abandonará el cargo hasta noviembre de 1954, convirtiéndose con ello en el gran interlocutor del oficialismo cultural del franquismo en el Portugal salazarista durante década y media.

Recién acabada la guerra, se celebró en Sevilla a iniciativa de Serrano Súñer un «Curso de conferencias sobre la hermandad hispano-portuguesa» (*ABC Sevilla*, 12 de abril de 1939, p. 9). La conferencia central corrió a cargo de Eugenio Montes, quien disertó sobre las «Vidas paralelas de España y Portugal» en el paraninfo de la universidad hispalense en presencia del cónsul portugués. Hay en el discurso de Montes la fórmula más adecuada para los designios políticos de ambos regímenes, sabiendo conjugar sin herir susceptibilidades nacionales la nostalgia del Imperio con la incuestionable dualidad de ambos pueblos.

En otros países han andado discordes y desencontradas las letras y las armas y han podido tener una fuerza política cuando no tenían nada que transportar con esa fuerza que ha podido tener una gracia literaria cuando carecía de los medios políticos para difundirla y conservarla. Nosotros, españoles y portugueses, tenemos en ese sentido concorde esta sintaxis clásica, esta armonía racional de unir el poder y el saber. En nuestra gran época literaria, en nuestra gran época política, es cuando la fonética andaluza comienza a volar

⁵⁹⁴ Son de lo más elocuentes artículos como «Rehaciendo España» (n° 43, tomo VIII, 16 de diciembre de 1933, pp. 681-686), «Discurso a la catolicidad española» (n° 50, tomo IX, 1 de abril de 1934, pp. 133-144) o «¡¡Santiago y cierra España!!» (n° 58 y 59, tomo X, 1 de agosto de 1934, pp. 321-335).

⁵⁹⁵ Así lo hace Montes en su opúsculo *La hora de la unidad. Tanto monta, monta tanto Requeté como Falange* (Burgos, Imprenta Aldecoa, 1937).

con gracia sobre los Andes, cuando tenemos gran ámbito geográfico, cuando damos a la diplomacia un estilo cortesano, un modo de combatir. Del mismo modo para Portugal, los grandes poetas lusitanos nacen en el momento de la expansión portuguesa en el mundo y no hemos tenido ni unos ni otros literatura cuando no teníamos auge en el cosmos ni hemos tenido poder cuando este poder era como inútil, ni tenía nada que llevar tras él. Somos dos pueblos trascendentes. Hay naciones con un sentido inmanente, que se quedan en sí mismas, que no salen de sí, que no sobrepasan sus trazos naturales, y hay pueblos para los cuales vivir es superarse, es trascender, es pasar de sí mismos. Y todo es realizarse el acto mismo de la creación. España y Portugal son dos pueblos así (Eugenio Montes, «Vidas paralelas de España y Portugal», en *ABC Sevilla*, 12 de abril de 1939, p. 9).

La actitud de Montes hacia Portugal se explicitó de manera exacta en su «Interpretación de Portugal» (*Revista de estudios políticos*, nº 15-16, 1944, pp. 505-514). El embajador cultural del franquismo en Lisboa ofrece allí un retrato apasionado de las excelencias políticas del *Estado Novo*, acudiendo para ello al glorioso pasado ultramarino de Portugal. El arranque del artículo no podría ser más elocuente cuando afirma rotundamente que «el historiador del futuro dirá que Portugal ha tenido en el proceso ocho veces secular de su vida tres excelentes gobiernos: la dinastía de Aviz, el pombaliano y Oliveira Salazar» (p. 505). En su retrato preciosista de la historia portuguesa, Montes no duda en exaltar los grandes mitos nacionales del país vecino, la escuela de Sagres y Enrique el Navegante, el ideal caballeresco del sebastianismo y el dominio del Oriente. Sobre la unidad política peninsular, evocando el periodo filipino, Montes acuña una de las frases más certeras sobre la historia compartida entre las naciones ibéricas cuando concluye que «España y Portugal son naciones paralelas, y las paralelas se encuentran en el infinito» (p. 509). Aboga así el poeta gallego por un abrazo de conveniencia mutua fundamentada –tal y como sostenía el ‘integralismo’ de un Sardinha, tal y como convenía a la retórica franquista y salazarista en aquel momento– en la misión trascendental de la Península en aras de la catolicidad del orbe: «Se abrazan, por tanto. Se unen para sostenerse mutuamente en su anhelo cósmico, en su cristiana misión universal. Y para defenderse del enemigo» (p. 509).

Bajo la retórica imperial y nostálgica, el guiño al presente histórico es innegable. No por casualidad, Montes cifra en la derrota de la Armada en el Canal de la Mancha ante la pérfida Inglaterra –los movimientos de Nicolás Franco por alejar a Oliveira Salazar de la órbita británica al fondo– el gran fracaso ibérico.

La unidad ibérica para el *Imperium mundi* naufragó en el Canal de la Mancha, vencida por los elementos e Inglaterra. Si hubiésemos sido victoriosos, toda la historia universal de los últimos tres siglos hubiera sido distinta (...).

En Tordesillas, con arbitraje del Papa, las dos naciones ibéricas, concordadas, se habían repartido el mundo. En Tomar, bajo Felipe II, heredero de ambas coronas, se habían unido para defenderse, en común, de los nuevos aspirantes al cetro universal (...).

Después, el problema, la crisis. La gran armada saliendo del puerto lisboeta al Canal de la Mancha. Y los tercios en Flandes. Porque desde Inglaterra y desde Holanda quieren raptarnos lo descubierto por el sacrificio ibérico.

Profundas necesidades llevaron a Portugal y a España a reunir sus esfuerzos conjugados. A los impulsos políticos se añadían no sólo las leyes dinásticas de la época, sino también corrientes sociales y culturales de decisiva significación. La literatura lusa era bilingüe. Ya Gil Vicente escribía con el mismo garbo e idéntica sustancia lírica en ambos idiomas. En castellano componen sus dramas algunos portugueses, como Fragoso, y Lope es leído y aplaudido en Lisboa como en Madrid. Lisboetas son la segunda y tercera edición del *Quijote*, y varias ediciones príncipes de Granada (Eugenio Montes, «Interpretación de Portugal», en *Revista de estudios políticos*, nº 15-16, 1944, pp. 509-510).

Le preocupa a Montes dejar bien claro, sin embargo, que la unidad de dirección política en la Península no equivalía a una preponderancia de España sobre Portugal.

Propiamente no hubo conquista ni dominio de Portugal por Castilla, ni menos aún violencia forzada. Hubo concordancia, intimidad, compañía para un fin común, especie de vínculo federal con un federador: el Rey. Pero nunca Lusitania perdió su personalidad ni sus fueros, puntillosamente exigidos, escrupulosamente respetados (Eugenio Montes, «Interpretación de Portugal», en *Revista de estudios políticos*, nº 15-16, 1944, p. 511).

Las palabras del director del Instituto Español en Lisboa no podrían estar más a tono con la línea de acción de la embajada de Nicolás Franco en aquel momento en que los aliados estaban a las puertas de la victoria sobre el Eje y el *Estado Novo* cuidaba más que nunca su sintonía con Londres. Montes acude a la Historia y la catolicidad compartida para presentar a Holanda e Inglaterra como enemigos sempiternos de los imperios portugués y español. El paralelismo —recurso tan explotado por Montes— entre aquel momento y el presente se hacía evidente. Tras una «era de la Revolución y el Romanticismo [que] fué penosa para ambos países» (p. 512), hubieron de ser, en palabras del falangista gallego, los militares africanistas quienes retomaran el pulso imperial de ambas naciones, con Oliveria Salazar y Franco como rectores perfectísimos. Concluye Montes haciendo explícitas las intenciones políticas de sus líneas.

La guerra española hizo patente que una desventura en nuestro país lo sería para toda la península. Si paralelo ha sido el auge en ambos pueblos y paralela

decadencia, paralelo será el Renacimiento. En todos los momentos profundos de la Historia se descubre la solidaridad peninsular. Lucha contra el Islam, expansión oceánica, guerras napoleónicas. El trance en que se halla hoy el mundo postula esa intimidad apretada y fraterna.

No hay unidad de destino entre las dos naciones ibéricas. Quizá pudiera haberla si Portugal fuera sólo el territorio que está en la península. Pero está en el mar y tres mundos. Por eso la alianza con el Imperio británico es persistente. En virtud de ella ha cedido temporalmente bases en las Azores, y aunque Salazar haya conservado una humanísima neutralidad, podría tal vez participar en vicisitudes en el Extremo Oriente, donde los nipones le ocuparon Timor y rodean Macao, reliquia de días antiguos. No, no hay unidad de destino. Pero sí solidaridad familiar. Cuando más entrañable, más fecunda será (Eugenio Montes, «Interpretación de Portugal», en *Revista de estudios políticos*, nº 15-16, 1944, p. 514).

Apostaba con ello el escritor gallego por la clara diferenciación nacional entre ambos países como única vía posible para el pacto y la alianza, sin un afán de hegemonía cultural castellana que el autor de *Melodía italiana* rechazaba de plano.

Por su parte, Eugenio d'Ors no ofrecerá en sus 'glosas' una interpretación monolítica de Portugal por aquellas mismas fechas, aunque siempre lo hará en consonancia con los tiempos y los modos vigentes. D'Ors había denifido Portugal en 1937 como «compendio de España»⁵⁹⁶ y «arquetipo de lo barroco».⁵⁹⁷ Sobre ello teorizará no pocas veces, aunque siempre desde su prosa voluble y caprichosa. En una de sus glosas, por ejemplo, nos interesa sobremanera la lectura universalista que ofrece del país vecino. No en vano, 'Xènius' tituló aquella 'glosa' sencillamente «Portugal» (D'Ors, 1946: 633-636). Publicada en *La Vanguardia* (10 de mayo de 1945, p. 1) con motivo de una fiesta ofrecida por el embajador luso en Madrid, en ella el ensayista catalán ofrece una interpretación en la que invierte el sentido 'nacionalista' del salazarismo ante la supuesta vocación de universalidad del país atlántico.

Aunque él mismo haya a veces usado instrumentalmente del mote, a nadie menos que a Oliveira Salazar pudiera llamársele nacionalista. Aún se respiraba allí, hace [de] esto pocos años [en 1940, con la visita de D'Ors a Portugal en la celebración de sus Centenarios], un ambiente de totalidad en la cultura, de matiz a la vez católico y atlántico. La esfera armillar [sic] era buena cifra para

⁵⁹⁶ «Portugal es el compendio de España. Es su archivo, estilo y cifra, su quintaesencia. Quien se proponga dar con la clave de los más preciosos secretos culturales, históricos y políticos de España, búsquela en Portugal» («Portugal (Solidaridad / Quintaesencia)», en *Arriba España*, 19 de septiembre de 1937). Véase también en (D'Ors, 1949: 504).

⁵⁹⁷ «La aplicación de una especie de análisis químico al conglomerado que llamamos "Europa", revelará como resultado la presencia de dos únicos cuerpos simples: Grecia y Portugal. El simple de lo clásico y el simple de lo barroco» (*Ibidem*).

emblema de este blasón, signo de la nobleza de un espíritu, que hace tan propios y familiares como las *Cantigas de Amigo* los signos de Zodíaco. Como en la universalidad se descansaba en el tradicionalismo (Eugenio d'Ors, «Portugal», en *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1945, p. 1).

En su particular expresión del 'universalismo' luso, D'Ors entrevera el floclore tradiconal, la fe católica —el pensamiento de Sardinha y sus seguidores al fondo— y un presunto cosmopolitismo intelectual. Demostrar que Portugal mantenía e incluso superaba sus mayores cotas de altura intelectual debía de importar sobremanera a quien ostentaba el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Coímbra, merced a su salazarismo confeso.⁵⁹⁸

El acercamiento al tema portugués en el joven 'garcilasista' Pedro de Lorenzo será bien distinto. El ya reconocido en los círculos literarios y periodísticos madrileños «mozo extremeño», como lo presenta Laín Entralgo en su prólogo a este mismo ensayo (De Lorenzo, 1973: 11), publica un libro entre lírico, ensayístico y de viajes titulado *...Y al oeste, Portugal* (Madrid, Editora Nacional, 1946).⁵⁹⁹ En su caso, la aproximación a Portugal se afronta desde la naturaleza 'extremeñísima' del autor, como un día se definiera.⁶⁰⁰ «Mi vida moza ha discurrido en Extremadura, de Tajo a Guadiana, mirando a Portugal» (De Lorenzo, 1973: 23), comienza el volumen de la segunda edición. No ignoraba el autor de *La quinta soledad*, sin embargo, el abolengo intelectual del asunto tratado, tal y como resume en las palabras añadidas a la reedición dos décadas después.

Tomo tiempo nuestro y veo a Unamuno viajero de Portugal, caviloso leyendo a Oliveira Martins. Traduciendo a Eça de Queiroz, Valle-Inclán. Maeztu es prólogo de los cantos de integración hispánica de Antonio Sardinha... Noventa y ocho adelante, otro grande, Eugenio d'Ors, glosa las bellas artes portuguesas, brinda en Lisboa, aconseja para conocer a España en sólo quince días la visita de Portugal, teoriza y, puesto a elegir en la cultura de Occidente, se queda con —lo clásico, lo barroco— estos dos focos de la elipse: Grecia, Portugal.

Unamuno, Eugenio d'Ors... ¿Y de la generación del veintisiete? Ramón Gómez de la Serna; Giménez Caballero, del brazo de su *Amor a Portugal*; Eugenio Montes, intérprete el más sentido... De Góngora a Garcilaso, de la promoción del veintisiete a la promoción del cuarenta y tres, para señalar nuestra presencia, mínima y atenta, y personalizarla, en verso, con Rafael Morales; en prosa... ¡Ay, no morirme sin *mi Libro de Portugal!* (Pedro de

⁵⁹⁸ Así por ejemplo las «Glosas portuguesas» de 1944 dedicadas a la actualidad musical, teatral, novelística —Manuel da Fonseca— o pictórica —Almada Negreiros— del país vecino (D'Ors, 1946: 153-167).

⁵⁹⁹ Citamos por la segunda edición de Ediciones Cultura Hispánica de 1973.

⁶⁰⁰ Véase de Santiago Castelo, *Pedro de Lorenzo* (Madrid, Epea, 1973), p. 12.

Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, p. 24).

De «libro de meditaciones dispersas» y de «libro de sensaciones, de las memorias de un muchacho» lo califica el propio De Lorenzo (1973: 26). Ciertamente, es «la Extremadura central, entre Tajo y Guadiana» (De Lorenzo, 1973:26) el lugar de enfoque de este libro personalísimo, orientado siempre hacia el oeste. No se trató, por lo tanto, de un ensayo político o un guiño diplomático: «Nunca nuestras relaciones fueron oficiales, ni sociales, sino de voluntario: físicamente pegado a Portugal, atraído literariamente» (De Lorenzo, 1973: 28). En aquel inusual homenaje de 1946 –según el propio volumen, escrito en 1944– el escritor cacereño compone un ‘retablo’ –tomamos su propia expresión– que bien podría entenderse como díptico. A una parte de la Raya, Extremadura; a la otra, Portugal. La técnica de la pincelada, por su parte, podría considerarse impresionista. El paisaje y la soledad cumplen, en muchas de sus páginas, el correlato elegido para sus reflexiones.

En lo que al mito ibérico se refiere, De Lorenzo acude a la tradición antedicha –Unamuno, D’Ors, Maeztu, Sardinha, Oliveira Martins o Maragall–, en ocasiones para glosarla fielmente. La nostalgia imperial, inevitablemente, impregna por momentos su discurso.

Alguna vez he recordado esta hora de España: Yuste. Aquellos dos niños..., y cómo llenaron el pensamiento de Carlos, viudo, saudadoso de la Emperatriz, la guapísima, la portuguesa. Hijo del Emperador, el rey Prudente cuidaría, sí, de los dos niños: a uno lo manda a Lepanto; accede a que dé, el otro, la batalla de Alcazarquivir.

Ni a don Juan de Austria, que es uno de los niños, ni al rey don Sebastián, que es el otro, le faltarían las asistencias poéticas: la acción de los dos grandes del Iberismo. Tiritando de tercianas, Miguel, que es uno de los grandes, pierde una mano, a la mayor honra de don Juan. Y Luis –Luis Vaz de Camões–, el otro grande, pierde un ojo, pero mide en octavas reales *Os Lusíadas* para ejercicio de la ruta heroica donde moriría su rey doncel. Un mismo cantor, Fernando de Herrera, inmortaliza la hazaña de aquellos dos niños.

Política de *Hespanha maior*, de Lusitanidad, de Hispanidad, preside esos abrazos: el abrazo propuesto por Camões, soñado por Herrera; el abrazo que Cervantes vivió (Pedro de Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, p. 106).

Ernesto Giménez Caballero, por su parte, reunió en *Amor a Portugal* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949) el más completo y sistemático trabajo sobre el mito ibérico de toda la década. También el más ponderadamente inserto en su tiempo político. El otrora director de *La Gaceta Literaria* se propone elaborar,

encomendándose a Camões, una obra dedicada a Portugal que sea «no sólo *poemática*, sino también histórica y *política*» (Giménez Caballero, 1949: 7).

O sea: decisiva para el destino peninsular de nuestros dos pueblos.

Todo este libro mío va encaminado a mostrar que sólo los poetas son capaces de visión política. El poeta es el macho de la Historia: el verdadero engendrador de Pueblos (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, p. 8).

Divide para ello su ensayo en tres partes desiguales. La primera de ellas, la más circunstancial, se rotula «Portugal, en visión política» (Giménez Caballero, 1949: 13-45) y tendría «como motivo, un viaje trascendental que el Jefe de mi Estado realizara en octubre de 1949» (Giménez Caballero, 1949: 8-9). El cuerpo central y «doctrinal» del ensayo lo ocupa «Portugal, en visión histórica» (Giménez Caballero, 1949: 49-146) y en él se encarga de repasar, como hiciera Pedro de Lorenzo, los mitos de lo ibérico: desde Viriato a Amadís, pasando por la inevitable nostalgia del Imperio y Camões. En esa misma línea casi mitológica, repasa también *Gecé* las principales voces de la cuestión ibérica a este lado de la frontera: Ganivet, Valera, Unamuno, Menéndez Pelayo, Maeztu, D'Ors, Gómez de la Serna, Menéndez Pidal, Marañón y, finalmente, Eugenio Montes. Cierra el conjunto —más un epílogo— la tercera parte, la más personal, titulada «Portugal, en visión poética» (Giménez Caballero, 1949: 149-248).

Arranca así este tríptico *Amor a Portugal* remedando las viejas crónicas de viajes triunfales del barroco —aquella visita de Felipe III a Lisboa en 1619 como difuso recuerdo—, aunque con la actualidad política de aquel año bien presente.

Al llegar Franco a Lisboa, por el Atlántico, a prima tarde, Portugal se gastó todo ese patrimonio divino. Hubo sol. Hubo luz. Lágrimas de emoción. Y lirismo. Al día siguiente llovería un poco. Pero agua pasada no mueve molino (de la Historia). Y la Historia de España se movió con aspas de siglos el sábado 22 de octubre, 1949, en Lisboa. (...)

Mientras los buques acorazados sonaban salvas y Franco salvaba la última distancia entre el Océano y el Continente —la escalinata del puerto— que le separaba del abrazo a Portugal, estrechando al Mariscal Carmona y a Salazar, el Presidente, yo hacía este cliché histórico: “Los Occidentales supieron ganar la Guerra. Alemania está sabiendo ganar la Paz. Franco ha sabido ganar la Guerra y la Paz”. Porque si fué ya un milagro ganar la guerra al Comunismo, resulta aún más milagroso haber sabido ganar, en paz, el corazón portugués. La más difícil proeza de todas las españolas. Y llevábamos siglos intentándola (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, pp. 13-14).

Giménez Caballero afronta la ‘dualidad’ ibérica, en su presente histórico, de una manera particular. No se resiste a señalar al régimen franquista, por más personalista, como el más perfecto de los dos.

Franco abrazó al Presidente de la República, Mariscal Carmona. Después abrazó al Presidente del Gobierno, Dr. Oliveira Salazar. A su vez el Mariscal Carmona abrazaba al Jefe del Estado español. Y el Dr. Salazar al Presidente de nuestro Gobierno. Esa dualidad de abrazos sobre *una sola persona con dos personalidades* —Franco— señaló la semejanza entre Portugal y España, pero también sus variantes. El Poder en Portugal divergía en dos personas. En España, lo integraba una. Obligada a ejercitar la función de aquellas dos: Jefe del Estado y Presidente de Gobierno. Pero existía aún otra variante más: la del *Pueblo*. En España, el *Pueblo* era una *presencia histórica*, compartida con un *Caudillo* que le llevó a victoria guerrera.

En cambio, el *Pueblo*, en Portugal, tenía otra modalidad menos destacada, más electoral, más *política*. De gama más gris. Desarrollar estas instantáneas constitucionales, en ampliaciones retocadas, lo dejó —por ahora—, a los profesionales del retoque. A los Tratadistas de Derecho (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, pp. 14-15).

Más allá de sus nostalgias fascistas, Giménez Caballero concede la estrechísima cercanía entre los dos rectores políticos de la Península —los *duces* ibéricos—, y con ella la de sus dos pueblos.

Mientras Salazar y Franco se abrazaban yo disparaba otra cuestión: “¿Quién es Quién?”.

¿Cuál el Portugués y cuál el Español? Por sus rasgos enérgicos y su apellido vasco, el español parecía Salazar. Por la suave y lírica bondad de su rostro y su apellido portuguesísimo, parecía Franco el lusitano. (El mejor escultor del presente Portugal se llama Francisco Franco, y Juan Franco se llamó un Caudillo precursor del gran Portugal). Quizá esa confusión explicaría esta fusión (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, p. 16).

La fabulación fascistoide de *Gecé*, a parte de «santificar» a su Caudillo, parece querer negar, como si sus palabras fueran hechos, los nuevos tiempos democráticos fuera de la Península, los nuevos tiempos de la Alianza Atlántica a la que Portugal pertenecía y en la que España se veía excluida, los nuevos tiempos de la construcción europeísta en la que España volvía a quedar al margen.

Si Franco llegó por el Atlántico y el Gobierno portugués le recibió cara al Atlántico, en seguida todos volvimos las espaldas al Atlántico, como si ya no nos importara. Para ver aquello que más nos importaba a los que vivimos cara al Continente europeo: desfiles militares. Tropas que, pasando ante nosotros,

giraron todo el Terreiro do Pazo y, bajo el Arco Triunfal, se internaron Ciudad adentro, Península adentro, Europa adentro. Porque Europa empieza aquí. Y aquí termina el Atlántico. Al Atlántico, pues, ¡las espaldas! A Europa, ¡la cara! La hemos dado la cara sin tanta Federación de Estrasburgo ni tanta monserga federal. El Pacto se demuestra andando. Y Pacto, ¿qué es sino Ayuda? (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, pp. 18-19).

Una vez más, el nunca prudente Ernesto Giménez Caballero se aleja de las veleidades, prudencias y mimos dispensados en un Eugenio Montes, un D'Ors o en los propios hermanos Franco, para desplegar su propio discurso, directo y beligerante, de regusto futurista y sabor a vanguardia programática, más propios de las primeras décadas del siglo. Es su prosa combativa un canto a Iberia como reserva de un modelo político, el fascista, irremisiblemente derrotado ante la historia.

Más allá de la compleja situación diplomática, *Gecé* se sumerge también en las consabidas teorizaciones sobre el alma peninsular, donde una vez más la nostalgia imperial y la confusión de ambas naciones en una misma idiosincrasia marca el camino.

Sostiene Eugenio d'Ors, en su teoría de Portugal, que ese país es un trasunto de España. Una a modo de síntesis. Yo me permitiría corregir esa visión del Maestro don Eugenio precisando que Portugal es un trasunto de España, pero de la España *que fué*: de la imperial, de la caballerescas, de la España cortesana. Incluso de la España medieval. Una España *arcaizante* (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, pp. 23-24).

En su *Amor a Portugal*, en su repaso por el 'triumfal' viaje de Francisco Franco por el país luso, en cuya comitiva iría el propio Giménez Caballero, el rimbombante cronista madrileño no pudo dejar de consignar la grandilocuente investidura *honoris causa* de su 'Caudillo'.

Cuando se me dijo que el Caudillo español Franco —como en otros tiempos el Cid— iba a ser nombrado Caballero de la Razón —de Justicia y de Derecho— en la terrible Universidad del "Distingo" y del esotérico rito pombaliano, confieso que me estremecí. Y, sin embargo, Franco fué armado Doctor en Coimbra el 25 de octubre de 1949, a media tarde. Investido de toga y muceta partió de la áurea Biblioteca, en académico cortejo por todo el patio, hasta la Sala de los Capelos: la Sala de la Razón.

(...)¿Qué había sucedido en Coimbra para que la Sinrazón de siglos pasados desapareciera como por milagro de amor ante Franco, volviéndose a los tiempos de Suárez, de Molina, de Granada, del Brocense, de la Reina Isabel, de Doña Mencía, de Doña Inés, del Cid y de Alfonso I el Leonés? ¿Qué había sucedido para poder todos recobrar la Razón perdida?

Pues había sucedido que, hacía veinticinco años, cerca de Coimbra, en la Quinto do Bispo, de Elvas, la Razón —de amor, de poesía, de Alianza—, descendiera como paloma nunciativa sobre el alma de un poeta: Sardinha (¡En el Principio de toda Revolución fué el Verbo!) Y llevada por ese alma genial, tal Razón verdadera comenzó a insinuarse sobre otras almas predestinadas en la doctoral Coimbra: las que formarían la llamada Escuela integralista: la Escuela de la Peninsular Alianza. Soñadores que encontraron, al fin, un realizador de ese sueño: otro profesor de Coimbra llamado Dr. Antonio de Oliveira Salazar.

Ahora, 1949, aquel augurio lejano del poeta se había, decisivamente, convertido en realidad. Haciendo posible que un nuevo Caudillo español fuese aclamado por Juventudes universitarias, por profesores, por todo el pueblo portugués (Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, pp. 39-40).

Las delirantes palabras de Giménez Caballero dan, sin embargo, en el clavo al señalar a la Universidad de Coímbra como verdadera alma máter del salazarismo. La investidura del ‘Generalísimo’ trascendía así de lo meramente diplomático a lo puramente simbólico. Había sido aquel nombramiento la puesta en escena definitiva de la comunión ideológica —más allá de vaivenes diplomáticos— entre ambas dictaduras. La prensa española no dudó en propalar la alta dignidad del acontecimiento con grandes fotografías (*ABC*, 27 de octubre de 1949, pp. 1 y 5) y titulares exuberantes —«Franco es armado caballero de las letras»⁶⁰¹ (*La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 3)—. El doctorado ‘Caudillo’ es presentado, así, como auténtico redentor de las letras y la cultura occidentales, lo que justificaría sobradamente su universitario nombramiento.

¿quién discutirá a la espada de Franco la pericia, sin la cual la cultura española se hubiera hundido en la miseria y en la abyección mesocrática?

(...) Cuando el Caudillo ha pasado junto a mí sin su habitual atuendo militar, sin siquiera su traje de paisano de las corridas de toros o de las carreras de caballos, sino extraña y raramente, por vez primera, revestido con los amplios pliegues de la toga latina, yo he reconocido en su perfil serio y casi hierático el ascetismo de su vida, mitad militar y mitad monje. Porque debajo de la túnica laticlavia iba, en verdad, el soldado. Y no era máscara en él la toga, pues, ¿quién salvó, entre tantas otras cosas espirituales del mundo occidental, a las letras, sino su espada, esta tarde en descanso, mientras en el ámbito universitario sólo se hablaban lenguajes sublimes de paz?

⁶⁰¹ «Ayer fué el fajín de general del Ejército portugués. Hoy ha sido el birrete de Doctor de la Universidad de Coimbra. Las letras en pos de las armas, o las armas en pos de las letras, que de ambos modos es la génesis, en circunstancias biológicas normales, de un pueblo», relata en su crónica Luis de Galinsoga (*La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 3).

(...) Y si la leyenda dice que aquí, en esta Coimbra inmortal, fué armado caballero Rodrigo Díaz de Vivar, la realidad ha escrito hoy para siempre en la Historia, que un Cid contemporáneo, de la raza ibérica, ha sido investido en nombre de la cultura, a la que salvó, y en la sede más gloriosa de ella en Europa, de Doctor por derecho propio (Luis de Galinsoga, «Franco es armado caballero de las letras», en *La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 3).

Este ideario pseudocervantino de las armas y las letras compondrá el relato oficial y más común de las crónicas afectas al régimen a propósito de tan reputado nombramiento *honoris causa*.

Ahora, con ocasión de la visita del Generalísimo español, el viejo centro, depositario de la mejor tradición cultural portuguesa, ha puesto su máximo amor en la ceremonia y en la trascendencia del acto de recepción de nuestro Caudillo. Era una corporación del espíritu recibiendo a un hombre de armas. La vieja hermandad de las armas y las letras afirmaba su eterna presencia (*Revista nacional de educación*, n° 90, 1949, p. 46).

En el discurso pronunciado para aquella solemne sesión de investidura a cargo de Guillermo Braga da Cruz, en calidad de catedrático de derecho de la docta institución, se hacen explícitas las intenciones de tan universitaria ceremonia, destacada como

la más rica de simbolismos, porque con ella se representa la significación de un hombre que mereció por su vida y por su obra la corona preclara de la ciencia, y más que esto, representa también la exaltación de la cultura de un pueblo, por la entrega de la borla doctoral al más auténtico y más ilustre de sus representantes. En la persona de Francisco Franco es la cultura milenaria y cristiana de la vecina España lo que Portugal en este momento pretende exaltar a través de la más vetusta y más famosa de sus instituciones culturales, esta vieja y siempre joven Universidad de Coimbra (Guillermo Braga da Cruz, discurso a la investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Coímbra a Francisco Franco, 1949).⁶⁰²

No por capricho, el catedrático subraya la pretendida trascendencia espiritual del acto con la intención nada inocente de situar en la persona de Francisco Franco el último eslabón en la cadena de ‘doctos’ guardianes de la amistad peninsular.

Reparad bien, señores, en el significado de este acto que presenciamos: Francisco Franco, Jefe del Estado español, será, dentro de poco, un doctor en Coimbra; recibirá del rector y de cada uno de los doctores coimbricenses el simbólico abrazo de la paz; ocupará el lugar que le está destinado en el seno del Claustro universitario. En este nuevo lazo de fraternidad espiritual que así

⁶⁰² Tomamos la transcripción en español del discurso de la edición impresa de *La Vanguardia* del 26 de octubre de 1949, p. 3.

se establece entre la Universidad portuguesa y el Jefe de la nación hermana, va implícita la afirmación plena de que la amistad luso-española es algo más puro, más alto, más profundamente enraizado que un simple arreglo de cancillería, dictado por consideraciones de oportunismo histórico; va la afirmación plena de que la amistad peninsular se sitúa íntegramente en el campo del espíritu, siendo una comunión de ideales y sentimientos y de creencia dictada por el paralelismo y civilización y cultura de los dos pueblos, y por la identidad de sus destinos históricos (Guillermo Braga da Cruz, discurso a la investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Coímbra a Francisco Franco, 1949).⁶⁰³

La ceremonia continuó con el discurso del profesor Henriques da Silva, un panegírico en honor de quien actuaba como padrino del doctorando. Se trataba nada menos que de la cabeza visible de la Iglesia salazarista, el cardenal Manuel Gonçalves Cerejeira, a la sazón también catedrático por Coímbra. Terminados los discursos, el rector Maximino Correia y el decano de la facultad Elesa dos Santos impusieron al doctorando la dignidad simbolizada en la borla, el anillo y el libro (*La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 4). Por su parte, el dictador gallego ofreció su discurso a los postres de la correspondiente cena de gala, una vez presentado por el rector conimbriguense como «baluarte de la civilización occidental» (*La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 4). Las palabras del nuevo y flamante doctor subrayaron el consabido significado político de la velada.

Habéis querido, sin duda, honrar y enaltecer en el símbolo de mi persona a cuantos españoles sostienen hoy la batalla defensiva de una cultura que nos ha unido tan fraternalmente en tantos siglos de historia paralela. Habéis deseado hacer presente esta amistad, manifestada sin equívocos en todas nuestras horas históricas contemporáneas y de manera singular en el instante presente del mundo, que con este abrazo de nuestros espíritus expresáis que la cultura hispana y la lusa, hija de dos pueblos independientes y libres, se alian y se unen para la cruzada común de defender, en los riscos de Europa, el prestigio de la civilización cristiana de Occidente (Francisco Franco, discurso en su investidura como doctor *honoris causa* en la Universidad de Coímbra, 1949).⁶⁰⁴

Se quiso hacer ver el nombramiento de Francisco Franco como doctor *honoris causa* en derecho por la Universidad de Coímbra, en suma, como el más alto símbolo de la unión espiritual de ambos regímenes, y con ella de toda la Península.

El viaje reciente de Su Excelencia el Generalísimo Franco por tierras de Portugal ha sido pródigo en motivos de comentario y de fervor. La amistad luso-española, uno de los hechos más trascendentes de la moderna historia del

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ Tomado de *La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 4.

mundo, tuvo ocasión de mostrarse expresivamente. En la cadena de jornadas triunfales vividas por el Jefe del Estado español en Portugal hay una que, en el ámbito de la cultura y del espíritu, tiene una poderosa trascendencia: la del nombramiento de doctor «honoris causa» por la Universidad de Coimbra a favor de Franco. Tuvo aquel acto una solemne emoción, una línea hidalga y tradicional de la mejor estirpe. Toda la vieja magnificencia de los antiguos ritos universitarios refulgía en honor del Caudillo. Era, en nuestra vida apresurada y mecanizada de hoy, un latido de otro tiempo, un hecho de la más profunda significación espiritual (*Revista nacional de educación*, nº 90, 1949, p. 45).

Lejos de la imagen de una dictadura asesina de poetas y dilapidadora de cultura propalada en el exilio, la intelectualidad más afectada al franquismo se empeñaba en ofrecer la estampa de un ‘Caudillo’ redentor de civilizaciones y protector de las artes. En esta clave de prestigio internacional fue interpretada entre la intelectualidad franquista la concesión del birrete conimbriguense a su Jefe del Estado. La más rimbombante y trascendental puesta en escena de la imagen cultural que el franquismo tenía de sí misma fue, sin lugar a dudas, celebrada en la Sala dos Capelos de aquella ciudad portuguesa. En las siempre intencionadas palabras de un D’Ors que no procesionó en la comitiva triunfal —y que sí presenció Giménez Caballero—, un D’Ors que había recibido más de diez años atrás —en plena guerra— aquella misma distinción doctoral, leemos la correspondiente ‘glosa’ para la ocasión, publicada junto al discurso del ‘Generalísimo’ en *La Vanguardia* de aquel día:

No puedo siquiera imaginar cómo han sido en pompa, esplendor, fasto, protocolo y etiqueta las ceremonias con que Coimbra efectuó y celebró el Doctorado del Jefe del Estado español. Si ya, para un pobre filósofo vagabundo, a pique de asemejarse a un Diógenes, fue la fiesta tal y tanta, como la conoció mi estupefacción y como la recuerda mi gratitud, ¿qué no será ahora? Tal vez los ausentes no la lleguemos a conocer nunca. Porque, en ocasiones de esta índole, lo común es que el cronista literario se quede en la imprecisión; el cronista noticiero, en la sequedad. Y los unos y los otros, de no estar asistidos por el espíritu universitario en sus relentes más secretos, en una experiencia emotiva muy incompleta. ¿Cómo penetrará, por ejemplo, en el sentido religioso de ciertos detalles quien no sienta, hasta nivel de una devoción transida, la condición soberana de una Alma Mater, la de su inerte fuero?

(...) ¡Gloria a las grandes revoluciones que se inscriben en el cuadro de los ritos inmutables! ¡Gloria a la fortaleza, que conoce la santidad de los delineables límites! La liturgia es belleza; el fuero, unidad; libertad, el protocolo. También Portugal es una de las creaciones humanas —como el siglo XVIII— más lejana a la Prehistoria... Maestra, Lusitania, en aquel alto resorte de la civilización, que consiste en la reverencia hacia las magistraturas inermes

(Eugenio d'Ors, «Doctorado en Coimbra», en *La Vanguardia*, 26 de octubre de 1949, p. 4).

Fuera su aliento lo inmutable, lo inerme o lo revolucionario, en palabras de D'Ors, aquella ceremonia fue, desde luego, tan prolija en crónicas como inequívoca y precisa en significados. Una vez más, el mito de lo ibérico, de rancio abolengo, quedaba supeditado al presente político —la conformación de una guerra fría de escala mundial— de dos dictaduras tan pretendidamente 'heroicas' como pragmáticas.

III.4. CONFLUENCIAS Y RETICENCIAS EN UNA DÉCADA AMBIGUA

En nuestro anterior repaso de las relaciones literarias desarrolladas entre España y Portugal nos hemos remontado a los albores del siglo XX, planteando con ello un modelo de trabajo basado en la convivencia y superposición de diferentes estadios intergeneracionales. No en vano, el periodo de convivencia en cualquier instantánea que tomemos de la actividad cultural de un país suele abarcar, en su mayor amplitud, al menos los cuatro estadios generacionales. Asumimos así – cercanos a ciertos postulados de Marías pero trascendiendo siempre el mero mecanicismo generacional– que en el corte sincrónico de la vida literaria de una década cualquiera se registran básicamente cuatro promociones simultáneas: una juventud incipiente tentada a veces por el prurito rupturista o novedoso, los menores de treinta y cinco años; una generación en vías de maduración y reconocimiento, entre los treinta y cinco y los cincuenta años; los escritores maduros, gestores del propio canon junto con parte de los anteriores, de los cincuenta a los sesenta y cinco; y los creadores mayores de esa edad, relegados al marbete de su senectud por sus inmediatos sucesores. Tomada así la década de los Cuarenta, no nos faltarán representantes de aquellos tiempos de modernismos, simbolismos y esencias nacionales de los primeros campases del siglo. Nacido en 1881, Eugenio d’Ors será una de las voces más autorizadas en el diálogo intelectual entre el salazarismo y el franquismo durante toda la década. Nacido doce años antes, en 1869, y fallecido en 1944, el simbolista luso por antonomasia, Eugénio de Castro, le da la réplica al novecentista catalán. Escritores ya maduros, otrora entusiastas e irreverentes vanguardistas de primera hora, menudean en el diálogo peninsular los nombres de autores como António Ferro o Adriano del Valle –ambos nacidos en 1895–, fagocitados tiempo atrás por el discurso antidemocrático de sus dictaduras. Finalmente, la diáspora de las ya desaparecidas *Presença* y *La Gaceta Literaria* – ‘presencistas’ y Veintisiete, en sentido muy lato– marca el son de la vida literaria de ambos países durante la década. Una década, la de los años Cuarenta, que verá surgir

nuevos discursos poéticos para nuevas generaciones, muchas de ellas en germinación latente desde los convulsos años Treinta.

Los años Cuarenta son, en suma, el momento de preeminencia en la actualidad literaria portuguesa de los otrora ‘presencistas’ José Régio, Vitorino Nemésio –nacidos ambos en 1901–, João Gaspar Simões –de 1903–, Branquinho da Fonseca –nacido en 1905–, Alberto de Serpa –de 1906–, Miguel Torga –un año menor– y Adolfo Casais Monteiro –nacido en 1908–. Todos ellos, por lo tanto, rondan y cumplen las cuatro décadas de vida. Es también el momento, sin embargo, en el que una nueva promoción de escritores pugna por imponer su propia estética, englobada bajo la égida y consigna del neorrealismo y la rehumanización. Una convivencia intergeneracional que fue puntualmente retratada en el proyecto poético de *Cadernos de poesia*.⁶⁰⁵ Esta publicación lisboeta, en su primera época de vida, conoció cinco números editados entre 1940 y 1942 bajo el lema «A poesia é só uma!». Tan ‘neutral’ cabecera trató de reunir todo el panorama poético del país, más allá de estéticas y grupos supuestamente antagónicos, entre sus páginas. En aquella primera serie encontramos, efectivamente, firmas de poetas mayores como Afonso Lopes Vieira (nº 5, p. 81); orphistas como Luis de Montalvor (nº 1, p. 1), Almada Negreiros (nº 5, p. 82), el difunto Fernando Pessoa (nº 3, p. 41), y otros poetas de los tiempos de las primeras vanguardias como Afonso Duarte (nº 4, p. 61) y João de Castro Osório (nº 1, p. 4); presencistas como Carlos Queiroz (nº 1, p. 5; nº 5, p. 96), Adolfo Casais Monteiro (nº 1, p. 6; nº 4, p. 78), João Gaspar Simões (nº 1, p. 11), Alberto de Serpa (nº 2, p. 24), José Régio (nº 2, p. 24), José Gomes Ferreira (nº 4, p. 63), Miguel Torga (nº 4, p. 69), Edmundo de Bettencourt (nº 5, p. 82), Pedro Homem de Melo (nº 5, p. 92) y otros poetas de aquella promoción como Vitorino Nemésio (nº 4, p. 68); jóvenes autores en progresión como Tomaz Kim (nº 1, p. 7), José Blanc de Portugal (nº 1, p. 9; nº 2, p. 35) y Ruy Cinatti (nº 1, p. 10), a la sazón los tres fundadores de la revista; y jovencísimos autores de entonces como Sophia de Mello Breyner (nº 1, p. 10), Jorge de Sena (nº 4, p. 74), Sidónio Muralha (nº 5, p. 89) o Eugénio de Andrade (nº 5, p. 95). En la nómina de autores de aquella primera serie de *Cadernos de poesia* no faltó tampoco el grupo de poetas jóvenes más definido del momento, los llamados ‘neorrealistas’. De esta manera, encontramos en sus páginas textos de João José Cochofel (nº 2, p. 28), Fernando Namora (nº 2, p. 29), Álvaro Feijó (nº 2, p. 34), Mário Dionísio (nº 5, p. 85) y Manuel da Fonseca (nº 5, p. 86).

⁶⁰⁵ La revista conoció tres series, cubriendo la primera cinco números de 1940 a 1942, la segunda siete entregas a lo largo de 1951, y la tercera tres números de 1952 a 1953. Recientemente *Cadernos de poesia* ha sido editada facsimilarmente por Luís Adriano Carlos y Joana Matos Frias (Oporto, Campo das letras, 2004).

Por su parte, el parnaso español se encontraba por aquellos mismos años – huérfano, *in praesentia*, de tantos exiliados– presidido, más allá de algunos nombres del Noventayocho como Azorín o Baroja reducidos a sus ciclos de senectud, por la incuestionable ascendencia sobre tantos poetas aspirantes de Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso como maestros presentes del Veintisiete. El masivo destierro político de tantos nombres de primera línea – Gómez de la Serna, Juan Ramón, Salinas, Guillén, Cernuda, Prados, Alberti y un largo etcétera– favoreció la promoción fronteras adentro de una generación, la del Treintayséis, en puja desde poco antes de la guerra. Favoreció también, irremisiblemente, el entendimiento y protección de aquella tríada deslumbrante –Diego, Aleixandre y Alonso– hacia la promoción en liza. Un entendimiento que se tradujo en colaboración directa y constante en las revistas ‘generacionales’ de las nuevas promociones como *Escorial*, *Garcilaso* y *Espadaña*. Un diálogo intergeneracional, impuesto tras la diáspora del exilio y el difuso emborronamiento bélico de la marca generacional del Treintayséis, que reforzó la cooperación entre los escritores en vías de su madurez creativa y los jóvenes poetas en vías de su propia afirmación estética en aras de la conformación de un nuevo canon para la posguerra.

III.4.1. Cuarto movimiento. Posguerras y rehumanizaciones

Con escasos años de diferencia, y concediendo casi siempre la primicia a los creadores lusos, se aprecia sin dificultad un desarrollo paralelo –y autónomo– en los debates estéticos a uno y otro lado de la Raya de la pasada centuria. Si en los primeros años del siglo se pivotaba entre el cosmopolismo simbolista y el esencialismo nacional del ‘Saudosismo’ o el Noventayocho; si con la Gran Guerra el impulso vanguardista de Europa sacudía sus juventudes literarias; y si a finales de los años Veinte emerge una nueva hornada de escritores nacidos con el cambio de siglo que incorpora el hallazgo vanguardista a la tradición literaria; el devenir de los años Treinta solapará con la década de los Cuarenta una reformulación, paralela en ambos países, hacia el paradigma de la rehumanización.

El estado de cosas de los años Cuarenta, en ambas naciones, fue consecuencia directa del intenso debate estético sufrido en la década anterior. Pocas veces como en los años Treinta estética y política han estado tan próximas. En España destacan dos casos tan paradigmáticos como los de Ernesto Giménez Caballero y Rafael Alberti. Ambos, con la llegada de los Treinta y su convulsión política generalizada, emigran del vanguardismo y el ejercicio estético más absoluto –*Yo, inspector de alcantarillas* y *Sobre los ángeles*, respectivamente– a la misión eminentemente

doctrinal de su literatura —fascista y comunista, *Circuito imperial* y *Un fantasma recorre Europa*, respectivamente—, aunque entre ambos medien méritos artísticos tan dispares. En Portugal ilustra tal mutación António Ferro, uno de los responsables de *Orpheu* reconvertido más tarde en ideólogo principal del salazarismo. Pero más allá de ejemplos tan radicales, lo cierto es que la síntesis entre tradición y vanguardia practicada por el ‘presencismo’ portugués y nuestro Veintisiete —que tenía en la libertad intelectual del artista su principal motivación— se encontrará cuestionada a lo largo de toda la década de los Treinta por la imperiosa necesidad de ‘rehumanizar’ el arte.

El debate trascurre, a nuestro juicio, con gran semejanza en ambos países. En ambos, una generación emergente abogará por el abandono del ‘arte por el arte’ o el ‘arte puro’ en favor de un paradigma más ‘humano’. Ambas generaciones —una emocional, la otra vitalmente— se verán sacudidas hasta los cimientos por la Guerra Civil española. La generación precedente, caracterizada precisamente por su amplitud de miras, no permanecerá impermeable al nuevo paradigma, paradigma que el devenir histórico de una guerra en España y una guerra mundial en Europa parecía imponer. Una evolución que será temprana en autores como Miguel Torga y que madurará a fuego lento en otros, como Dámaso Alonso o Vicente Aleixandre, por citar algunos casos paradigmáticos.

La ‘truncada’ generación española del Treintayséis aspiraba, hacia 1935 —la efervescencia política de la República como trasfondo—, al asalto del parnaso español precisamente desde la ‘rehumanización’ de su estética. Los poetas maduros no perdieron el paso. No es otro el sentido de la dicotomía dieguina entre ‘Poesía’ y ‘Literatura’, no es otro el aliento de la ‘poesía impura’ propugnada por Neruda y su círculo en *Caballo verde para la poesía*, y no será otro el afán y el aliento de proyectos supuestamente contrarios entre sí como *Garcilaso* y *Espadaña*, ya en el siguiente decenio. En Portugal, a su vez, durante la segunda mitad de los años Treinta —como trasfondo el plebiscito de 1933 y la configuración definitiva del *Estado Novo* salazarista— se desarrolla entre los miembros del núcleo duro del presencismo —Régio y Gaspar Simões, fundamentalmente— y una terna de jóvenes autores ‘neorrealistas’ una incipiente confrontación. En la palestra, las opciones presuntamente antagónicas de una ‘poesía pura’ frente a una ‘poesía social’. La libertad individual frente a la libertad social.

Tal y como la historiografía de la literatura portuguesa acostumbra a subrayar, *Presença* había nacido en 1927 con la intención de soltar lastres ideológicos al vuelo poético. El resultado, por contraste, sería la puesta en valor del intimismo lírico.

O movimento da *Presença* alheou a poesia de toda a acção exterior sobretudo política (ao contrario do «Nacionalismo», da «Renascença

Portuguesa», da *Seara Nova* e do «Integralismo Lusitano») e fê-la convergir para o interior do homem, levando-a a perscrutar em análises introspectivas toda a sua riqueza íntima, todos os movimentos dramáticos da alma, para em seguida os projectar no mundo com verdade, sem fingimentos, sem retórica. O psicologismo é o recorte mais nítido da literatura da *Presença* (António José Barreiros, *História da Literatura Portuguesa*, 12ª ed. Revista e actualizada, Braga, Editora Pax, 1989, vol. II, pp. 464-465).

Sobre este esquema de partida, sin embargo, encontraremos una amplia gama de matices entre todos los autores que, por su activa participación en aquella revista, son tildados hoy como ‘presencistas’. Sobre este presunto arte al margen del presente histórico del poeta, sobre el psicologismo introspectivo que los jóvenes neorrealistas reducirán a la acusatoria fórmula del ‘arte por el arte’, latía sin embargo el ideal de la libertad creadora como estrategia para situar al hombre, a lo humano, en el epicentro de su estética.

Parece que os presencistas não quiseram defender tanto a «arte pela arte», como a negação de limitações à inspiração e actividade do artista. Fundamentalmente tinham mas é em vista a «arte pelo homem», ou por outras palavras, a valorização do humano através da arte (António José Barreiros, *História da Literatura Portuguesa*, 12ª ed. Revista e actualizada, Braga, Editora Pax, 1989, vol. II, pp. 465).

Da la impresión de que *Presença* no quería renunciar a nada. Tampoco dejarse limitar por nada. Una apertura ética y estética que tenía su correlato en nuestro Veintisiete, ciertamente. Tanto es así, por otra parte, que *Presença*, lejos de conformar el órgano de expresión de un grupo poético cerrado y definido fue ágora para la publicación de poetas de muy distintos matices, incluidos algunos de los propios neorrealistas.⁶⁰⁶ No obstante, aquel afán de anteponer la libertad intelectual, la libertad individual –compromiso, ante todo, del creador con su obra–, chocaba de lleno con la puesta en valor del ‘Compromiso’ con mayúsculas –ético o político, según los casos–, con la lucha por una libertad social que la actualidad histórica, según entendían otros tantos autores, imponía. Por compromiso ético, Miguel Torga o Branquinho da Fonseca se desvincularon de *Presença* apenas iniciados los años Treinta. Por compromiso político, una nueva terna de poetas en estado de germinación atacará el individualismo creador propugnado por Régio o Gaspar Simões como sinónimo de poesía estéril e inútil. El debate alcanzó una intensidad

⁶⁰⁶ Joaquim Namorado publica en *Presença* el poema «Navegação à vela» (nº 51, marzo de 1938, p. 12); Fernando Namora presenta tres poemas en la siguiente entrega (nº 52, julio de 1938, p. 10); João José Cochofel otros tres en ese mismo número (nº 52, julio de 1938, p. 11) –ambos reciben una elogiosa crítica a sus primeros libros de parte de Guilherme de Castilho en ese mismo número (pp. 11-12)–; finalmente, Mário Dionísio publica el poema «Depois de mim» (nº 53-54, noviembre de 1938, p. 8).

manifiesta. En 1935, José Régio publicaba en *Presença* una especie de editorial personal, titulado significativamente «li te ra tu ra» (nº 45, junio de 1935, pp. 16-17), en el que rechazaba la acusación de practicar una estética ‘deshumanizada’.

De-certo, muitas definições se tem dado da arte. Não vou agora rebuscá-las e copiá-las. Julgo não escandalizar ninguém pela novidade, dizendo que a arte é expressão, sugestão, ou representação do mundo (interior e exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, duma alma individualizada. É claro que esta palavra *mundo* é aqui tida por sem limites, e o mundo de cada artista é limitado. Mas não compliquemos, por não perturbarmos o acôrdo em que me parece possível estarmos. Por mais *próprio*, porém, que seja o seu temperamento; ou mais *pessoal* o seu conhecimento; ou mais *individualizada* a sua alma (escolham os senhores outras expressões, se estas lhes não agradarem), o artista é homem; e a sua expressão, sugestão ou representação do mundo humana. Eis um primeiro elemento da moralidade intrínseca da obra de arte: a sua humanidade (José Régio, «li te ra tu ra», en *Presença*, nº 45, junio de 1935, p. 16).

En realidad, a la altura de aquellos días de 1935, José Régio no se preocupa tanto por contestar a unos poetas que se llamarían solo años más tarde ‘neorrealistas’, por entonces demasiado jóvenes y en la mayoría de los casos desconocidos —el núcleo de ellos se dará a conocer, en buena medida, publicando precisamente en *Presença* tres años más tarde—; sino a los ataques, generalmente indirectos, recibidos desde publicaciones de signo izquierdista como *O Diabo* y *Seara nova*.⁶⁰⁷ En otra de ellas, *Sol nascete* —donde el propio Régio, Casais Monteiro, Gaspar Simões o De Serpa también colaboraron— Mando Martins publica un texto como «Literatura humana» donde encontramos una formulación exacta de los postulados neorrealistas.

Hoje a literatura tem que ser mais que tudo Humana. A mais valiosa é a que encerra maior quantidade de Homem.

O dogma, ócio de aristocratas, de a arte pela arte, foi que pariu essa aluvião de lirismos castrados que em verso e prosa abarrotam três séculos de produção literária.

(...) Esta propaganda da compreensão do Homem tem que ser escrita numa linguagem trasparente de palavras simples que comunique o seu calor à Humanidade de cada um.

O analfabetismo e a pretensão de escrever difícil roubam a muita gente os gosos da cultura.

A maior parte dos homens vive isolada, abaixo dêsse cachoar fértil do mundo das ideas, aproveitadas apenas por um pequeno número de privilegiados.

⁶⁰⁷ Véase, por ejemplo, «A estética da bondade» (*O Diabo*, nº 38, 17 de marzo de 1935, p. 1).

O escritor é um produtor social de Beleza útil ao serviço da multidão.

A Ideia vale mais que por ser bela, por ser útil, e será tanto mais útil quanto maior o número de indivíduos a quem foi distribuída.

É preciso que a literatura, dando-nos um banho de vida nas cachoeiras da tragédia do Homem, nos torne mais sociais, queira dizer mais humanos (Mando Martins, «Literatura humana» em *Sol nascente*, nº 4, 15 de marzo de 1937, p. 11).

Por si quedara alguna duda, el propio Martins señala meses más tarde a Régio y los presencistas como las antípodas de la poesía que, en su opinión, ‘debía’ practicarse. Salva, con matices, a un Casais Monteiro a quien sí considera como un poeta ‘útil’.

Os dois mais originais poetas da nossa literatura actual. Com o valor grande de estarem em idade de realizar criações novas e de arderem em inquietações na ânsia de produzir a obra prima, definitiva, que ainda não veio. Fora dos caminhos taipados das escolas oficiais, Régio e Casais estão acima dos outros (...).

Régio é o poeta de si. Quási todos os seus versos cantam as baixeiras e heroísmos banais do seu eu enorme. (...) Esta personalidade, deformada em ampliação, enche livros inteiros, vasada em primorosos versos de sabor estranho (...).

A poesia de Régio é uma casa fechada sem janelas para a rua (...). Esta submissão do mundo ao eu do autor e a constante obsecção de si, dão às produções bem trabalhadas de Régio, numa arquitectura inútil (...).

Ora os versos de Régio com os seus delírios de espectáculo, os histerismos malucos que jorram em sinceridade impetuosa do fundo da sua tortura egoísta, do seu obsecado de si, não comovem o leitor, nem lhe transmitem humanamente a dor que os produziu (...).

É pena que um poeta de tanto talento não construa numa ânsia mais universal, vibrando nos seus versos a inquietação do que é colectivo dentro de si, a angústia do Homem que quere atirar aos outros o seu abraço social (...).

Menos perfeito na forma, Casais Monteiro. O poeta mais Homem da nossa literatura. Os seus versos de domínio e de certeza são gritos dum animal que ama brutalmente a vida.

A sua inquietação humana, embora se descreva em frases de cunho individual e miúdos pormenores interiores, no fim da poesia vem abrir-se sempre numa risada saudável (...).

A direcção desta poesia é útil, a vida soberba e àspera, o trabalho, o domínio e têmpera boa na luta; e, ainda, a marcha para adecisão social, a vibração do colectivo no homem que quere realizar-se em afirmação certa.

É pena que o poeta, mesmo no último livro, se mantenha homem individual em muito maior quantidade que homem colectivo. O defeito dessa poesia, o defeito de quási todos os escritores de *Presença* (Régio é o mais claro),

é a confusão de descrição das ideias, o estilo escuro, só compreensível depois da segunda ou terceira leituras cuidadas (Mando Martins, «José Régio-Casais Monteiro», en *Sol nascente*, n.º 20, 1 de diciembre de 1937, p. 13).

En la discusión estética, indudablemente, quedaba larvada la discusión ideológica. No obstante, contraponer *Presença* —o al propio Régio— frente a estas publicaciones como trasunto de connivencia con el salazarismo y oposición a este sería un error de bulto. Ni Régio ni mucho menos *Presença* se erigen en defensores del *statu quo* político en Portugal. Identificar la ‘rehumanización’ de la estética exclusivamente con el neorrealismo, por su parte, se nos presenta como una metonimia demasiado simplista. La mejor prueba de ello nos la ofrece Adolfo Casais Monteiro, colaborador ineludible de *Presença*, *Sol nascente* y *O Diabo* al mismo tiempo. En junio de 1935 escribía para la tercera cabecera un amplio artículo titulado «Sôbre o que a arte é, e sôbre algumas coisas que não poderá ser» (*O Diabo*, n.º 51, 16 de junio de 1935, p. 8). Su actitud siempre conciliadora no podría estar, sin embargo, más de acuerdo con el ideario presenciista de su compañero Régio.

Como artista, o homem não é um ser de afirmação ou de negação; é, sim, um ser de expressão. O que tem a exprimir está nele a uma profundidade demasiado grande para que quaisquer tentativas de o orientar, dando-lhe outro sentido além daquêle que implicitamente contenha, o possam modificar. Ignorar que o artista não afirma nem tampouco nega está na base do equívoco que cónsiste em esperar dêle a justificação de uma ideia, a defesa de uma causa. Dizer aos artistas (e são sempre os que quiseram sê-lo e falharam quem o dis): a vossa arte está errada: tendes muito talento, mas andais a malbaratá-lo; a arte de hoje *deve* ser assim, *tem* de ser assim; deveis seguir as directrizes que nós traçamos, confirmar, pela arte, as nossas ideias sôbre as coisas, sôbre o homem, sôbre Deus (Adolfo Casais Monteiro, «Sôbre o que a arte é, e sôbre algumas coisas que não poderá ser», en *O Diabo*, n.º 51, 16 de junio de 1935, p. 8).

Contra lo que Régio y Casais Monteiro se revuelven no es otra cosa que la ingerencia de la política en la literatura. Una actitud que en Casais Monteiro —preso en varias ocasiones por su oposición al *Estado Novo*— será vista con mejores ojos que en Régio. El punto álgido de la polémica se desató en 1939, entre el entonces presidente de las clandestinas juventudes comunistas Álvaro Cunhal⁶⁰⁸ y el cofundador de *Presença*. La disputa entre Cunhal y Régio se desarrolló entre abril y mayo de 1939, coincidiendo con la derrota definitiva de la República en España, en

⁶⁰⁸ Cunhal, símbolo y referencia del comunismo portugués prácticamente desde la fundación del partido y hasta su muerte, estuvo en la España republicana durante la guerra en misión política. Sus experiencias en la guerra española conforma la materia prima de su novela *A Casa de Eulália*, publicada bajo el seudónimo de Manuel Tiago (Marques Fernandes, 2007).

un intenso intercambio de cartas abiertas (*Seara nova*, nº 608, 609, 611, 615 y 619)⁶⁰⁹ en las que «Cunhal acusava severamente o escritor vilacondense de permanecer limitado à “literatura do umbigo”, aconselhando-o a seguir o exemplo de autores que tomavam inspiração nas questões de sociedade» (Lacerda, 2006: 37).

En cualquier caso, será este ambiente de polémica revisteril y de intenso debate estético, sostenido desde mediados de los años Treinta, el caldo de cultivo en el que una promoción emergente de poetas se postula como contrapunto y sucesión del presencismo ante la historiografía por venir. Enarbolando la bandera de un ‘*novo humanismo*’, muchos de ellos ligados en mayor o menor medida al *Partido Comunista Português*, y congregándose en torno a revistas y proyectos editoriales como *Novo Cancioneiro*, entran de lleno en la primera línea del parnaso portugués de los años Cuarenta las firmas de Fernando Namora, Mário Dionísio, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira o Sidónio Muralha, entre otros. Sus fechas de nacimiento se comprenden entre los años de 1916 y 1921, siendo ligeramente mayores Namorado –nacido en 1914– y Manuel da Fonseca –en 1911–. La crítica suele coincidir en elegir la publicación en diciembre de 1939 de la primera novela de Alves Redol, *Gaibéus* (Lisboa, Portugal), como hito inaugural del neorrealismo literario portugués. La poesía de este nuevo signo tendrá en la década de los Cuarenta, por lo tanto, su principal etapa de proyección.⁶¹⁰ Ciertamente, la plataforma editorial conimbriguense del *Novo Cancioneiro* –colección de diez poemarios para diez poetas prácticamente debutantes– dio la trascendencia que solo el libro impreso puede otorgar a sus autores. Escritos en aquella agitación internacional e intelectual de los últimos años Treinta muchos de ellos, entre 1941 y 1944 salieron a la calle sucesivamente *Terra* de Fernando Namora, los *Poemas* de Mário Dionísio, *Sol de Agosto* de João José Cochofel, *Aviso à Navegação* de Joaquim Namorado, *Os poemas de Álvaro Feijó* reunidos póstumamente, *Planície* de Manuel da Fonseca –todos ellos en 1941–, *Turismo* de Carlos de Oliveira, *Passagem de Nível* de Sidónio Muralha, *Ilha de Santo Nome* de Francisco José Tenreiro –en 1942–, y *A Voz que escuta* de Políbio Gomes dos Santos –en 1944–. La lírica neorrealista se consolidó con la década, merced a la publicación de poemarios como *Mãe pobre* (Coímbra, 1945), *Colheita perdida* (Coímbra, Casa

⁶⁰⁹ Véase también el artículo de Cunhal «Um certo tipo de intelectuais» en *O Diabo* del 7 de enero de 1939 (nº 224, p. 3).

⁶¹⁰ Para un acercamiento actualizado y riguroso al neorrealismo portugués véase Vanessa C. Fitzgibbon, «Estado e resistência cultural: o caso do Neorrealismo português», en *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, vol. 9, nº 1 (enero-junio de 2013). Para un estudio más profundo véase la tesis doctoral de João Laranjeira Henriques, *A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”* (Universidad de Lisboa, 2010). Imprescindible es el ya clásico trabajo de Alexandre Pinheiro Torres *O Neo-Realismo literário português* (Lisboa, Moraes Editores, 1976); así como su capítulo «Neo-Realismo (1935-1950)» en *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*, Oscar Lopes y Maria de Fátima Marinho (dir.) (Lisboa, Alfa, 2002), pp. 183-234.

Minerva, 1948) y *Terra de harmonia* (Lisboa, Cancioneiro Geral, 1950), todos ellos de Carlos de Oliveira; *As solicitações e as emboscadas* (Coímbra, Atlântida, 1945) y *O riso dissonante* (Lisboa, Cancioneiro Geral, 1950) de Mário Dionísio; *Os Dias íntimos* (Coímbra, 1950) de João José Cochofel; o *Incomodidade* (Coímbra, Atlântida, 1945) de Joaquim Namorado.

Sin embargo, el panorama poético concurrente en Portugal entre 1940 y 1950, más allá de la lucha por el control del canon entre presencismo y neorrealismo, ofrece —como sucedía en España— el testimonio de otras muchas voces, también jóvenes, que rompen con la unidireccionalidad del discurso crítico. Citábamos antes *Cadernos de poesia* como dispar ágora de encuentro para todas las tendencias del momento. Tal vez por ello, parte de la historiografía posterior ha recurrido a la cabecera de esta revista para ‘agrupar’ aquellas nuevas voces que se mantuvieron al margen de la ortodoxia neorrealista al tiempo que abrían caminos diferentes al trazado por el ‘Segundo Modernismo’ de *Presença*. Algunas de estas voces serán capitales para la poesía portuguesa del siglo, tales como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen —ambos nacidos en 1919— y Eugénio de Andrade —cuatro años menor—. Venían a superar, también, un círculo vicioso de discusión retroalimentado por revistas que morían con la nueva década.

É neste contexto que adquire um sentido muito especial o aparecimento dos *Cadernos* no conturbado ano de 1940 —quando se extinguíam *Presença*, *Revista de Portugal*, *Mensagem*, *Pensamento*, *O Diabo* e *Sol Nascente*—, com uma linha editorial presidida por um critério antológico susceptível de congregar as diversas vozes na mesma plataforma, como que recordando aos próprios poetas que a poesia fala todas as línguas de Babel e que essa é a condição das suas possibilidades criadoras num mundo dominado por todo o tipo de totalitarismos. O lema «A Poesia é só uma!», inscrito no limiar da revista, trazia consigo o paradoxo e a sua resolução, ao representar não uma diversidade reduzida à unidade mas justamente uma unidade expandida e enriquecida na diversidade de Babel. Por outras palavras, enquanto vinham propor uma *ética da comunicação estética* capaz de reconhecer, sob as diferenças convencionais de superfície, a natureza da poesia e a poesia como natureza humana —ou, numa fórmula de Jorge de Sena, como «expressão de variedade humana» (Luís Adriano Carlos y Joana Matos Frias, *Cadernos de poesia. Reprodução fac-similada*, Oporto, Campo das letras, 2004, pp. IX-X).

Lejos pues de constituirse como ‘grupo’ poético coherente y dirigido —a la manera de los neorrealistas del *Novo Cancioneiro*—, cada uno de estos autores presenta sus propias particularidades, repartiéndose entre diversas influencias extranjeras o nacionales, pivotando también entre los polos de la libertad creadora y el compromiso social. La crítica ha señalado un área de interés más metafísico en la poesía de Tomaz Kim, Ruy Cinatti, Blanc de Portugal o Sophia de Mello Breyner

Andresen.⁶¹¹ Por su parte, otras voces surgidas al calor de *Cadernos de poesia* como Jorge de Sena o José-Augusto França –incorporados a la dirección de la revista en su segunda serie– «afastam a poesia do pendor metafísico que adquira e vão comprometé-la com o mundo, sem contudo a alistarem em qualquer corrente político-social» (Barreiros, 1989: 583). Completaría esta primera línea de colaboradores destacados en aquella revista el excepcional poeta Eugénio de Andrade, autor inclasificable para la crítica e independiente de cualquier alineamiento estético dirigido.⁶¹²

Entre los muchos puntos de interés de la poesía de De Andrade destaca su aliento surrealista. El caso del surrealismo portugués, por su parte, resulta altamente curioso por lo tardío de su conformación. La crítica señala 1947 como el año en el que el movimiento surrealista –ligado ya, por esas fechas, al compromiso bretoniano de izquierdas– toma plaza en Portugal. El hito fundacional fue la articulación de un Grupo Surrealista de Lisboa. Procedentes algunos de ellos de la órbita neorrealista –de la que ahora renegaban– y alineados con la oposición al salazarismo más activa, encontramos en el ámbito de la lírica surrealista voces como José-Augusto França, Mário Cesariny de Vasconcelos y Alexandre O’Neill, fundamentalmente (Barreiros, 1989: 588).⁶¹³ Un repunte surrealista que tenía su correlato en España en propuestas como el postismo de Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro –alumbrado en tres manifiestos entre 1945 y 1947–, el Miguel Labordeta de *Sumido 25*, el grupo catalán de Juan Eduardo Cirlot y, sobre todo, en la poesía de un buen conocido y conocedor de Portugal llamado Ángel Crespo.

Todavía cabría añadir otra corriente poética presente en Portugal y formulada en oposición al neorrealismo en la propia Coímbra. Gestada por poetas ligeramente más jóvenes en la misma década de los Cuarenta, esta nueva propuesta se encuadrará bajo el marbete y cabecera de la *Poesia Nova*. Formarían parte de ella poetas como Amândio César, Fernando de Paços, Miguel Trigueiros y Duarte de Montalegre. Su preocupación formal por el metro y el cultivo de la estrofa clásica, así como su posición ideológica más próxima a los presupuestos del salazarismo que sus colegas

⁶¹¹ «Influenciados por Eliot e Rainer Maria Rilke, entusiasmaram-se por um conteúdo poético todo voltado para a metafísica, desenraizado do fenómeno circunstancial, material e positivista» (Barreiros, 1989: 580).

⁶¹² «Há nesses poemas uma variedade formal e semântica sempre em progresso: esteticismo modernista, neobarroquismo, neo-realismo, surrealismo e outras tendencias estilísticas contemporâneas» (Barreiros, 1989: 586).

⁶¹³ Estos tres poetas, eje del primer surrealismo poético portugués, nacieron respectivamente en 1922, 1923 y 1924. A finales de los Cincuenta emergerá una segunda promoción surrealista representada por poetas como António Barahona da Fonseca, Herberto Helder, Manuel de Castro o António José Fortes. Véase en Izabela Leal, «Algumas notas sobre o surrealismo português», en *ZUNÁI. Revista de poesia & debates*, n° XIX (diciembre de 2009).

de parnaso, les ha reservado un lugar secundario en la historiografía actual.⁶¹⁴ En lo que a nuestra tesis importa, conviene destacar cómo su estecismo clasicista fue relacionado, nada menos que en las páginas de *España* y bajo la firma de Victoriano Crémer (nº 1, mayo 1944, p. 10), con la ‘Juventud Creadora’ y su particular lectura del garcilasismo.

La década de los Cuarenta es así, a nuestro juicio, un hervidero de propuestas y contrapropuestas poéticas tanto en Portugal como en España digno de ser reivindicado. Un panorama que está muy lejos de ser monolítico y uniformado, frustrando en cierta medida el afán totalitario de sus regímenes políticos. Las sinergias que mueven sus respectivos ambientes literarios no son idénticas pero presentan, nuevamente a nuestro juicio, reveladoras semejanzas.

III.4.2. La guerra de España en el imaginario poético portugués

Pocos escritores en Portugal se mantuvieron impermeables al conflicto español.⁶¹⁵ En algunos de ellos, sin embargo, la Guerra Civil española llegará a constituirse en mito –incluso fundacional– de su poética. Autores procedentes del presencismo pero marcados por un irrenunciable compromiso ético como Miguel Torga, Alberto de Serpa o Adolfo Casais Monteiro no podrán sustraerse al drama desatado en el país vecino. Son sin embargo los jóvenes vates de la terna neorrealista quienes tendrán en la ‘guerra de Espanha’ su bautismo poético y político –en ningún

⁶¹⁴ Cfr. David Mourão-Ferreira, «Para uma Arrumação da Poesia dos Anos Quarenta» en *J.L. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 32, 11 de maio de 1982; y Maria de Lourdes Belchior, «Poesia portuguesa contemporânea: a 'geração de 40'. I Novo Cancioneiro e Poesia Nova», en *Brotéria*, vol. LXXVI, nº 6 (junio de 1963), pp. 649-661.

⁶¹⁵ Sin la repercusión propiamente metapoética que tuvo en la lírica, la ‘guerra de Espanha’ también ha sido tratada en profundidad por la narrativa portuguesa, en especial en novelas tan características como *A curva da Estrada* (Lisboa, Guimarães & Cª, 1950) de Ferreira de Castro, *Terra de Ninguém* (Lisboa, Editex, 1959) de Manuel de Seabra, *Sinais de Fogo* (Lisboa, Edições 70, 1979) de Jorge de Sena, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Lisboa, Caminho, 1984) de José Saramago, *Diário de Link* (Lisboa, Teorema, 1993) de Duarte Mangas o más recientemente *Cenas da Vida de um Minotauro* (Lisboa, Âncora Editores, 2002) y *Já os Galos Pretos Cantam* (Lisboa, Caminho, 2003) de José Viale Moutinho. Cfr. Juan José Fernández Delgado, «La Guerra Civil española (1936-1939) en la novela portuguesa», en *Actas del Congreso Internacional luso-español de la lengua y cultura en la frontera. Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996), vol. 1, pp. 211-218; y Maria João Simões, «Imagotipos de Espanha em Ferreira de Castro, Manuel Seabra e Viale Moutinho», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007), pp. 767-778.

caso vital— de fuego. No en vano, sus primeras tentativas de publicación y la definición irreversible de sus posicionamientos políticos coincidieron con tan cercana contienda. Una contienda que había sido quintaesenciada, en todo el mundo, como la batalla ideológica más trascendental de su tiempo. Se vió en ella, por consiguiente, un hecho generacional para su propia escritura. Resulta inevitable repetir las líneas de Mário Dionísio, escritas de primera mano, a propósito de ello.

A guerra de Espanha, aqui ao lado, vivida dia a dia e hora a hora, com o ouvido colado aos aparelhos de TSF, por causa das interferencias meticulosamente provocadas, por causa dos vizinhos (fossem eles quem fossem), com projectos ansiosos de ir lá ter («Partir./ Partir para a patria instável onde o grito salta das veias», versos meus de 38) e o remorso de ficar. As notícias dos bombardeamentos, dos fuzilamentos, das aldeias destruídas, dos milhares de foragidos, arrastando-se pelas estradas, sem pão, sem armas. E o “no pasarán!”. O não passarão vibrando no nosso desespero muito ainda antes de gritado nas barricadas de Madrid, sentido em silêncio e lágrimas, neste pobre país agrilhado (esvaziado), os nossos amigos perseguidos, presos, torturados, muitos deles mortos, não se sabia onde. Houve um tempo em que nem saber onde estavam se podia.

Tudo isto foi raiz (e corpo) do neo-realismo. O neo-realismo de que participei desde a hora antes do amanecer, com o Joaquim Namorado, o Redol, o Namora, o Fonseca, o Carlos de Oliveira, muitos mais (Mário Dionísio, «Autobiografia», en *Jornal de Letras*, nº 210, 14 de julio de 1986).

La construcción crítica según la cual la Guerra Civil española constituye no solo el germen sino el ‘hecho generacional’ del neorrealismo portugués, desarrollada con plena consciencia como vemos por sus propios protagonistas, ha sido ampliamente recogida por la crítica actual.

Uma geração define-se sempre em função de um acontecimento histórico determinado. Neste caso, teria sido em função do acontecimento trágico da Guerra de Espanha que se definiu a geração neo-realista portuguesa e o carácter da sua intervenção artística nas questões que a provocavam (José Marques Fernandes, «Recepção da Guerra de Espanha pelos intelectuais portugueses. Contexto e divergência», en *Diacrítica. Série filosofia/cultura. Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº 21-2, 2007, p. 140).

De todo ello se ha hablado en nuestro epígrafe sobre la literatura simpatizante con la moribunda República española que, casi por milagro, logró salir al público entre 1936 y 1939 en el Portugal de Oliveira Salazar. Entre dichos textos, los mitos republicanos de la guerra —Guernica, la Pasionaria— y el trascendental asesinato de Federico García Lorca componen ejes temáticos ineludibles. Dejamos sin embargo nuestra línea de razonamiento inconclusa, a propósito, desde la convicción de que — si lo que venimos a estudiar es el ámbito literario y no la evolución de uno o varios

autores individualmente— es la fecha de publicación de un texto, y no la de su composición, el criterio a seguir. Con ello, queremos destacar la publicación de un corpus poético muy bien delimitado, fundamentalmente en la primera mitad de los años Cuarenta, que tenía en el imaginario de la ‘guerra de Espanha’ su razón de ser. Muchos de ellos fueron escritos, sin embargo, en los mismos años de 1936 a 1939, en una especie de íntima sublevación, de doméstico combate frente a la injusticia sufrida por el pueblo hermano.⁶¹⁶ También como campo de pruebas para esa poesía de ‘compromiso’ que los críticos de *O Diabo*, *Seara nova* o *Sol nascente* venían propugnando. En frente, la asfixiante censura, durante aquellos tres años más celosa que nunca, tornaba prácticamente imposible su publicación impresa. El corajudo y noble atrevimiento de Miguel Torga en *A criação do mundo* tuvo como respuesta el internamiento en prisión de su autor. ¿Por qué, entonces, es posible encontrar impresos poemas de abierta y explícita simpatía republicana tan solo un par de años después, sin que los números de las revistas o las tiradas de esos poemarios fueran sistemáticamente retirados? Bien es cierto que decir que tan combativos textos no trajeron consecuencias políticas y personales a sus autores es inexacto. La censura y la policía política salazaristas operaban con la impunidad acostumbrada. Sin embargo, las consecuencias directas ya no eran tan drásticas como las padecidas por Torga y el clima de coerción se relajó un tanto, aunque fuera muy ligeramente. Dilucidar sobre los mecanismos internos de una dictadura totalitaria que tenía en la ambigüedad diplomática una de sus armas más efectivas es algo, sin embargo, que nos supera. Una vez más, la coyuntura internacional podría darnos siquiera algunas pistas. El juego de neutralidades desempeñado por Oliveira Salazar entre 1940 y 1945, mientras se resolvía una incierta Segunda Guerra Mundial, tal vez explique esta relativa permisividad intelectual en aquellos años. Por otra parte, el régimen franquista se enseñoreaba de España sin atisbo alguno de resistencia interna y la estabilidad peninsular parecía garantizada. Dicho de otro modo, a la altura de 1937 un poema al bombardeo de Guernica sumaba fuerzas dentro y fuera de Portugal por una causa republicana cuyo triunfo pondría en un grave aprieto al régimen del *Estado Novo*; a la altura de 1941 no pasaba de una anécdota minoritaria que podía incluso ser utilizada ante la opinión extranjera —sobre todo ante un vigilante Reino Unido— como muestra de una modélica —como ficticia— libertad de expresión.

Antes de echar el cierre, en su último número, *Presença* publicaba en sus páginas un amplio conjunto de veintiún poemas de Alberto de Serpa, datado entre septiembre y octubre de 1939, que titula «Drama» (*Presença*, serie 2, n° 2, febrero

⁶¹⁶ Recordemos las palabras de Miguel Torga: «A sentir oscilar o chão peninsular debaixo dos pés, em pânico existencial, as páginas que agora escrevia eram gráficos de febre. Em certas horas, as próprias palavras com que tentava traduzir a angústia me pareciam falsas ou fúteis. Mas não tinha outras armas para combater. E fazia delas pelouros» (*A Criação do Mundo*. O Terceiro Dia, II, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1970).

de 1940, pp. 96-105). Recordemos que De Serpa había publicado ya en la emblemática revista un poema dedicado «à memoria de Frederico Garcia Lorca», aún durante la guerra (*Presença*, n°53-54, noviembre de 1938, p. 14). Pertenecía este a una serie de tres poemas en los que De Serpa pedía a Dios la salvación del mundo, en vano. Ahora, y dialogando con aquella plegaria «Para a salvação do mundo», en este pequeño poemario⁶¹⁷ transido de pesimismo personal, religioso y social —de pesimismo existencial e histórico—, el autor de *Varanda* se pregunta en un verso «Então, terei de dizer adeus à minha poesia provinciana e calma?» (*Presença*, serie 2, n° 2, febrero de 1940, p. 97). En este replanteamiento vital y estético de De Serpa, escrito entre una guerra de España que había terminado con la victoria nacionalista y una guerra mundial que estalla aquel mismo septiembre, un poema como «Notícia» define un aliento estético alejado del materialismo neorrealista pero de irrenunciable compromiso con el presente histórico. De Serpa encarna aquí un debate interno entre intimismo y trascendencia social que la propia poesía portuguesa experimenta por aquellos días. La devastadora ‘noticia’, ya fuera la invasión alemana sobre Polonia, ya la caída de Madrid a manos de las tropas franquistas, tiene en la voz de los poetas y su legado —el mito lorquiano al fondo— su único anhelo de justicia futura. Una idea que varios poetas neorrealistas retomarán.

Senhor, a Tua justiça há-de mandar parar o ódio!

Então, os homens que antes da Tua ordem se querem matar
 Laçarão para longe as armas inúteis,
 E avançarão para o inimigo com os braços abertos.
 Os mortos terão orações sôbre as suas sepulturas. (...)

Ainda depois, uma noite, do alto baixará uma luz
 A acender em cada alma uma luz para sempre,
 Luz sôbre que nada poderão os ventos...

E então, todos os corações baterão no mesmo ritmo,
 —O ritmo que as estrêlas mais altas marcerem com seu brilho
 Para os sonhos misteriosos das crianças,
 Para os versos imortais e tristes dos poetas,
 Para a vida breve de todos os homens... Amén...

(*Presença*, serie 2, n° 2, febrero de 1940, pp. 104-105).

El itinerario seguido por De Serpa —último secretario de *Presença*— desde el presencismo de vanguardia al compromiso histórico de su lírica será seguido, al

⁶¹⁷ El conjunto fue también editado exento como *Drama. Poemas da paz e da guerra* (Oporto, Edições Presença, 1940).

mismo tiempo y con idéntica trayectoria, por Adolfo Casais Monteiro —último codirector de *Presença*— hasta desembocar en un extenso y amargo poema directamente influido por los episodios de España como *Canto da nossa agonia* (Lisboa, Edições Signo, 1942) en el que podemos leer:

Ó terra, amarga terra que não vingas os crimes feitos em teu nome,
que não sabes escolher entre o sangue dos hérois
e a lama das veias dos mercenários,
terra que não ouviste ainda o canto da libertação,
terra confundida com todas as mentiras ditas em teu nome,
quando deixarás de viver da morte dos escravos?

(Adolfo Casais Monteiro, *Canto da nossa agonia*, 1942).⁶¹⁸

En esta íntima sacudida experimentada por tantos poetas ante la devastadora realidad bélica que los rodeaba, la ‘guerra de Espanha’, entendida entonces y ahora como triste prefacio de la Segunda Guerra Mundial, ocupó un lugar destacado en el imaginario poético portugués (Becerra Bolaños, 1997). Tal es así que, uno de los protagonistas de aquel momento poético, Joaquim Namorado, editará una antología titulada sencillamente *A Guerra Civil de Espanha na poesia* (Coímbra, Centelha, 1987). Namorado dedica el volumen a la memoria de Federico García Lorca cincuenta años después de su fusilamiento y encabeza su selección con sendas citas de Aragon y Gabriel Celaya. Los poemas recogidos pertenecen a una extensa nómina de autores: Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Feijó, António de Navarro, Armindo Rodrigues, Augusto dos Santos Abranches, Carlos de Oliveira, David Mourão Ferreira, Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, João Rui de Sousa, Joaquim Pessoa, José Ferreira Monte, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio, Miguel Torga, Orlando de Carvalho, Reinaldo Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andersen y el propio Joaquim Namorado. Una nómina tan extensa y tan variada en adscripciones estéticas —desde el presencismo al surrealismo— que no deja atisbo de duda sobre la trascendencia de la ‘*guerra de Espanha*’ como tópico literario en la poesía portuguesa del Mediosiglo.

Particularmente, resulta indudable la fortísima vinculación de la Guerra Civil española con la tónica propia del neorrealismo del *Novo Cancioneiro* y su ámbito de influencia. El mejor ejemplo lo encarna uno de los poetas centrales del neorrealismo portugués, José Gomes Ferreira, quien en 1948 publicaba el primer tomo de su *Poesia* (Lisboa, Portugália).⁶¹⁹ Entre los libros que componen dicho volumen encontramos *A Morte de D. Quixote*, compuesto por ocho poemas escritos entre 1935 y 1936. En este brevísimo poemario, Gomes Leal ataca el idealismo vano del

⁶¹⁸ Tomado de Namorado (1987: 35).

⁶¹⁹ Para la poesía de Gomes Ferreira, véase la tesis de maestría de Virgínia Maria Faria de Sá, *José Gomes Ferreira. A Poética do Canto e do Grito* (Oporto, Universidade do Porto, 2006).

personaje cervantino apostando a cambio por la lucha materialista de las masas pobres personificadas en Sancho Panza.⁶²⁰ Una visión en negativo del mito quijotesco ligada a la euforia frentepopulista de febrero de 1936 y la demanda de sus políticas obreristas. Su tercer poema es el más célebre de todos ellos:

Pobres, gritai comigo:

Abaixo o D. Quixote
com cabeça de nuvens
e espada de papelão!
(E viva o Chicote
no silêncio da nossa Mão!)

Pobres, gritai comigo:

Abaixo o D. Quixote
que só nos emperra
de neblina!
(E viva o Archote
que incendeia a terra,
mas ilumina!)

Pobres, gritai comigo:

Abaixo o cavaleiro
de lança de soluços
e bola de sabão
no elmo de barbeiro!
(E vivam os nossos Pulsos
que, num repelão,
hão-de rasgar o nevoeiro!)

(José Gomes Ferreira, *A Morte de D. Quixote*, 1936).⁶²¹

⁶²⁰ Para el uso del mito quijotesco en la literatura portuguesa —en especial en Gomes Ferreira y Miguel Torga— véase Maria Fernanda de Abreu, «O Quixote na Voz dos Escritores Portugueses», en Maria Augusta da Costa Vieira, *Dom Quixote: A Letra e os Caminhos* (São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006), pp. 297-316. Un tratamiento similar al de Gomes Ferreira sobre Don Quijote y Sancho Panza encontraremos años después en *Os Poemas Possíveis* de José Saramago, en 1966 (*cf.* 3ª edición, Lisboa, Caminho, 1981, p. 100). También semejante será el tratamiento, de sumo interés para nuestro estudio, ofrecido en el poema «A Sancho Panza» del guipuzcoano Gabriel Celaya en *Cantos iberos* (Alicante, Verbo, 1955).

⁶²¹ Tomado de José Gomes Ferreira, *Poeta Militante I*. 4ª edição (Lisboa. Publicações D. Quixote, 1990), pp. 74-75.

Con todo, será otro de los libros que componen la *Poesia* de Gomes Ferreira de 1948 el que tenga en la ‘guerra de Espanha’ su eje central. En *Heroicas* Gomes Ferreira reunía cuarenta poemas escritos entre 1936 y 1939 que, obviamente, no habían podido ver la luz pública durante el conflicto. La presencia del enfrentamiento fratricida desatado en España, entendida aquí como la lucha por la libertad del pueblo frente al yugo fascista, es absoluta. Su identificación con el bando republicano, total. Frente al optimismo combativo visto en *A Morte de D. Quixote*, en *Heroicas* el derrotismo va avanzando –como en la propia guerra– hacia sus últimas páginas. De esta manera, el desenlace de la guerra y el desenlace del poemario coinciden en un clamor de pesimismo y rabia.

-XL-

(*Madrid rendeu-se. Ranjo os dentes.*)

Homens: na noite do desânimo
levanto a minha voz
para pregar o ódio.

Um ódio total e violento
a todos os narcóticos
que adormecem a realidade
com neblinas de música.

Ódio às lágrimas mal choradas diante dos poentes,
à alegria das crianças mortas que teimam em rir nos olhos dos velhos,
às noites de insónia por causa duma mulher,
às flores que iluminam os mortos de alma,
ao álcool da arte-pura-para-esquecer,
aos versos com túneis acesos por dentro das palavras,
aos pássaros a cantarem os perfumes das árvores secas,
às valsas com voos de tule
—e até ao sol
que diminui o mundo
em indiferença de continuar.

(...) Ódio a todas as fugas, a todos os véus,
a todas as aceitações, a todas as morfina,
a todas as mãos ocultas das prostitutas,
a todas as mulheres nuas em coxins de afagos,
para nos obrigarem a esquecer...

Mas eu não quero esquecer, ouviram?
Não quero esquecer!

Quero lembrar-me sempre, sempre e sempre
deste minuto de abismo,
para transmiti-lo de alma em alma,
de treva em treva,
de corvo em corvo,
de escarpa em escarpa,
de esqueleto em esqueleto,
de força em força,
até ao Ranger do Grande Dia
para a Salvação do Mundo
sem anjos
nem demónios
—mas só homens e Terra

(José Gomes Ferreira, *Heroicas*, 1939).⁶²²

Este largo y enardecido poema de Gomes Ferreira testimonia como pocos la captación ejercida por el grupo neorrealista de la ‘guerra de Espanha’ como una tópica que le es propia, en oposición a la poesía de evasión de la que se acusaba a Régio en particular y a todos los presencistas en general.

Ódio às lágrimas mal choradas diante dos poentes,
à alegria das crianças mortas que teimam em rir nos olhos dos velhos,
às noites de insónia por causa duma mulher,
às flores que iluminam os mortos de alma,
ao álcool da arte-pura-para-esquecer

(José Gomes Ferreira, *Heroicas*, 1939).⁶²³

El corpus de *Heroicas* expone como ningún otro conjunto la lectura practicada sobre el tema de España por la poesía neorrealista, una lectura de largo recorrido y de permanente presencia.⁶²⁴ El testimonio de su autobiografía es, igualmente, una de las exposiciones más claras de cuanto significó la ‘guerra de Espanha’ para la joven poesía neorrealista en Portugal.

⁶²² Tomado de José Gomes Ferreira, *Poeta Militante I*. 4ª edição (Lisboa. Publicações D. Quixote, 1990), p. 152.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ «José Gomes Ferreira é, talvez, o poeta que mais radicalmente sentiu, pensou e traduziu essa vinculação, relação ou aliança fundamental da Palavra e dos Intelectuais, Palavra que, tal como o espírito humano, não existe desencarnada, mas irrompe nos acontecimentos históricos. No caso concreto do neo-realismo português, que tão expresivamente cultivou o sortilégio da palavra, o acontecimento genesiaco foi, como vimos mostrando, a Guerra de Espanha» (Marques Fernandes, 2007: 140).

Neste momento estremeço —como nos folhetins— a sentir pesa-rem-me nos bicos da pena três palavras que hesito em traçar no papel... Três palavras suscitadoras de comoções agras, noites insones agarrado à rádio e a amargura da derrota frente a frente ao caminho do Destino frustrado. Três palavras que ainda hoje me magoam como uma lâmina de arrepio no sangue.

Estas: *guerra de Espanha*... que o nosso grupinho viveu em morte semanas, meses, anos (sim, anos!), com as unas enterradas na carne das mãos.

Mas não foi para sofrer em voz alta que as escrevi. Com essa evocação —ó manes de Lorca e de Machado!— pretendi apenas extrair as implicações literárias inherentes. Recordar que críticos varios insistem em considerar a guerra de Espanha como o marco principal da viragem da poesia na Europa, até então sob o domínio francês do surrealismo.

Na verdade a guerra de Espanha entrou em forma de tempestade pelas casas dos poetas dentro, partiu as vidraças das janelas, varreu a inspiração livresca, e a vida-vida tomou conta das palavras. Alguns poetas pegaram até nas espingardas para haver sangue nos versos (José Gomes Ferreira, *A Memória das palavras. Ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugalí Editor, 1965, p. 154).

Y si en *Heroicas* la Guerra Civil de España compone el hilo conductor de todo un poemario, contituyendo el gran monumento neorrealista a la vecina contienda,⁶²⁵ no resutará difícil encontrar testimonios similares entre otros tantos libros de la escuela del *Novo Cancioneiro*.

Tal es así, que no faltarán textos sobre España y su guerra entre los diez poemarios de la celebérrima colección editorial conimbriguense.⁶²⁶ En la segunda de sus entregas, los *Poemas* de Mário Dionísio, se reúne, bajo el título común de *O homem sozinho na beira do cais*, «os poemas feitos de 1936 a 1938, e que, constituindo embora uma fase já ultrapassada, suponho indispensáveis na concretização da longa marcha», en palabras del propio Dionísio (Pinheiro Torres, 1989: 115). Entre sus emocionadas piezas, obviamente también influidas por los sucesos de España, un

⁶²⁵ Los subtítulos de sus poemas no podrían ser más elocuentes: II «A noite de hoje é tão diferente de todas as outras! Começa a jogar-se o Grande Destino Ibérico»; III «Revolução em Espanha»; V «Guerra Civil de Espanha: Sofro por sentir inúteis as armas das palavras»; VI «García Lorca foi fuzilado»; XV «Começou o ataque à Cidade Heróica de Madrid. Há sempre uma cidade heróica na estrada dos tempos»; XVII «Fui visitar o meu irmão Raul, preso pelo Governo Civil por não ter dado dinheiro para uma subscrição a favor dos fascistas espanhóis revoltados contra a 2.ª República»; XX «Revolução dos marinheiros nos navios de guerra portugueses ancorados no Tejo. Foram vencidos e enviados pelos fascistas para o Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Futuro, decora este nome, símbolo de infâmia: Tarrafal»; XXV «Um jovem comunista, recém-saído da cadeia, procurou-me para me dizer: “Vou para Espanha bater-me ao lado dos republicanos”»; XXX «Fomos derrotados. O inimigo não tardará a entrar na Cidade».

⁶²⁶ En 1989 Alexandre Pinheiro Torres reeditó la colección completa, en un solo volumen, en *Novo Cancioneiro* (Lisboa, Caminho, 1989). Citaremos desde dicho volumen a excepción del caso de *Os poemas de Álvaro Feijó*, cuya edición príncipe hemos manejado.

largo poema en cinco partes titulado «A noite é sem estrelas» reproduce el pesimismo de un pueblo derrotado por el ‘fantasma quijotesco’ al que se soñó vencer.⁶²⁷

Ah! a noite!
 Minha noite de amor que é sempre imagen.
 Noite de pesadelos, no leito regelado.
 Noite de fantasmas quixotescos.
 Noite como dedos inimagináveis denunciando: derrota!
 Noite de cão danado, à esquina numa rua de lanterna apagada,
 encolhido, escondido na parede, apedrejado de longe.
 Noite de imensa saudade
 de tudo que se ama e que nunca virá

(Mário Dionísio, *O homem sozinho na beira do cais*, 1938).⁶²⁸

Una nostalgia por una victoria que se sospecha remota y por la que sin embargo aún se piensa en combatir. Con el viejo —y siempre postergado en estos poetas— ideal de sumarse a los milicianos de la República, Dionísio esboza una estampa goyesca de fusilamientos y ‘pasarán’.

Ah! que talvez fosse bom
 desempenhar uma missão difícil
 de que não se regressa.
 Caminhar para a boca dos canhões
 com o peito descoberto e os olhos fechados.
 Ser esse homem de mãos presas e de olhos vendados,
 defrontando o pelotão executor.
 (NÃO.
 Gritam os olhos e a boca.
 Gritam as mãos e os braços.
 Gritam as células todas do meu corpo.)

(Mário Dionísio, *O homem sozinho na beira do cais*, 1938).⁶²⁹

Pero las ansias de lucha son vanas, porque la noche carece ya de estrellas —la simbología soviética es obvia— y no queda más camino que el de la derrota.

E a noite, a noite, a noite.

⁶²⁷ En su prefacio al *Novo Cancioneiro*, Pinheiro Torres comenta a propósito de «A noite sem Estrelas» que «é, deste modo, a expressão de um verdadeiro “derrotado”. Há, a destruí-lo, no que poderia ser a sua verdadeira dimensão, um acumular de circunstancias negativas. Qualquer indício de salvação é sempre falso. Subsiste, porém, no Poeta nocturno, a aposta secreta do amanhecer» (Pinheiro Torres, 1989: 34).

⁶²⁸ Tomado de Pinheiro Torres (1989: 119).

⁶²⁹ Tomado de Pinheiro Torres (1989: 120).

E as cancelas que se fecham à passagem.
E os doidos que nos cruzam no caminho,
fingindo gente ajuizada.
E a impotencia dos braços novamente

(Mário Dionísio, *O homem sozinho na beira do cais*, 1938).⁶³⁰

El pesimismo traspaşa igualmente la sección central, «A guerra e a paz», del cuarto poemario de la colección, el *Aviso à Navegação* de Joaquim Namorado. Los doce poemas de la sección orbitan, indudablemente, en torno al conflicto español. En el poema «Charneca» la alusión se hace explícita:

A terra perde-se longe,
lá onde os olhos se perdem também,
longe...

Lambem o chão ervas rasteiras;
dobram-se humildes, giestas e piornos
sob o vento suão que vem de Espanha
e queima o trigo e os rostos
com o sopro do inferno

(Joaquim Namorado, *Aviso à Navegação*, 1941).⁶³¹

El canto solidario del poeta portugués con el pueblo español se hace patente en el siguiente poema, «Cantar de amigo», en el que el viejo mito de la hermandad ibérica adquiere un sentido mucho más inmediato y trágico.

Eu e tu: milhões!...
Entre nós –perto ou longe–
entre nós, rios e mares,
montanhas e cordilheiras...

Eu e tu, perdidos
nesta distancia sem fim do desconhecido;
eu e tu, unidos
para além das cordilheiras,
por sobre mares de diferença,
na comunhão de nossos destinos confundidos
– a minha e a tua vida
correndo para a confluencia
num mesmo Norte.

⁶³⁰ Tomado de Pinheiro Torres (1989: 121).

⁶³¹ Tomado de Pinheiro Torres (1989: 192-193).

Eu e tu, amassados
nesta angustia que é de nós,
minha e tua,
e mais do que de nós...

Eu e tu,
carne do mesmo corpo,
amor do mesmo amor,
sangue do meso sacrificio!...

Eu e tu,
elos da mesma cadeia,
grãos da mesma seara,
pedras da mesma muralha!...
Eu e tu, que não sei quem és,
que não sabes quem sou:
Eu e tu, Amigo! Milhões!

(Joaquim Namorado, *Aviso à Navegação*, 1941).⁶³²

Namorado reservará asimismo una sección propia en *Aviso à Navegação* para su «Romance de Federico»,⁶³³ sección encabezada con una cita de Antonio Machado – «El crimen fue en Granada: en su Granada»–. El romance se articula en dos partes, la primera de ellas centrada en el fusilamiento del poeta y la segunda en la derrota general del pueblo español, derrota de la que la muerte de Federico es símbolo.

A noite desceu sobre o corpo da Espanha...
A noite das águias carnicieras
desceu sobre o corpo da Espanha...

(...)
Espanha,
em teus braços de Mãe,
em teus braços de terra,
apodrecem os corpos
de teus fillos inocentes...
Espanha,
na sombra que desceu
as feridas dos cadáveres abrem-se
como flores roxas de agonia...

⁶³² Tomado de Pinheiro Torres (1989: 193-194).

⁶³³ «O impacte da Guerra Civil de Espanha, o assassinato de Federico García Lorca pelos fascistas vêm ao de cima nestes poemas de Namorado, em que súbitamente ele se despede do tom à Walt Whitman, para adoptar, por vezes, o do próprio poeta espanhol» (Pinheiro Torres, 1989: 49).

(...)
 Espanha,
Carmen, cigana,
 corpo de bronze, olhos de lume,
 não mais amante...
 Espanha,
 na noite das catedrais,
 correm lágrimas de marfim
 pelas faces dos crucificados
 –na tua face
 são de sangue, Espanha!
 Espanha,
 no silêncio das catedrais
 sorrisos seráficos da Virgem
 –na tua boca
 sangue e fel, Espanha!

(Joaquim Namorado, *Aviso à Navegação*, 1941).⁶³⁴

La dureza de los versos de Namorado, publicados –recordemos– en 1941, rompe sin medias tintas con el triunfalismo oficial que presidía las relaciones entre el salazarismo y el franquismo gobernantes. En esta línea, también en la colección *Novo Cancioneiro*, se pueden leer en *Os poemas de Álvaro Feijó*, editados póstumamente, varias piezas que hubieran sido impublicables un par de años antes. Así sucede con el poema «Salud!» dedicado al escritor y corresponsal de la prensa soviética en España Ilya Ehrenburg. Escritos en agosto de 1938, en estos versos de Feijó aún late el pulso combativo de la causa obrera, a pesar de que la victoria nacionalista parecía ya tornarse, por aquellos días, irreversible.

Fora pastor,
 talvez,
 na Andaluzia.
 Sentira a fome e a dor,
 mas
 hoje
 só sentía
 a fome da Justiça...

 –É aqui que se batem, que se more
 pela Justiça?
 E tinha o olhar imerso

⁶³⁴ Tomado de Pinheiro Torres (1989: 208-209).

nos longes do horizonte. Ele sorriu,
ao dizerem-lhe:

—Além. É mais além,
num canto do Universo
e no Universo todo...

E ele seguiu
Além...

Caiu —
a sua história é sem história —
no fragor da batalha que o envolvia.
Quis ver, não viu; sentir, já não sentia...
Chegara no minuto da Vitória!

(Álvaro Feijó, *Os poemas de Álvaro Feijó*, 1941).⁶³⁵

El camino a la Victoria era sin duda más que largo en agosto de 1938, siendo la derrota el desenlace inevitable de aquella guerra. El pesimismo, el derrotismo, preside así la mayor parte de este corpus temático tan ligado al discurso neorrealista de los Cuarenta. La victoria queda emplazada, en cambio, para un futuro por venir. Señala Pinheiro Torres, en su introducción al *Novo Cancioneiro*, a propósito del «minuto da Vitória» con que se cierra este poema de Feijó que

em 1938 o conflito do país vizinho ainda não se encontra resolvido, pendía para uma resolução a favor dos fascistas, e esta vitória maisculada soa a demasiado optimismo a não ser que a vejamos atribuída à Vitória que virá no fim de todas as derrotas provisórias (Alexandre Pinheiro Torres, *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 54).

Esa victoria por venir, tras todas las «derrotas provisórias» asoma en otros tantos poemas del neorrealismo portugués como único contrapunto al pesimismo general,alzada en pos de la esperanza por la lucha obrera. Otro poeta fundamental en el neorrealismo portugués, fuera ya de la colección del *Novo Cancioneiro*, será José Ferreira Monte. Seis años después de la victoria definitiva del franquismo en España, Ferreira Monte publica en *Seara nova* (nº 940, 18 de agosto de 1945) tres sonetos en los que la Guerra Civil española, y todo su imaginario, conforman un nuevo grito en aras del resurgir de un pueblo cautivo.

Funda, a dor que te rasga o coração;
funda, a fé que te florirá de novo.
—Sei na luta a alma do teu povo,
no sangue vertido heroísmo e razão.

⁶³⁵ Tomado de Pinheiro Torres (1989: 237).

Minhas tuas máguas e lágrimas são,
minhas as ânsias no peito do teu povo
—Eia! Ao combate! Hoje de novo
sangue vertido, que nunca o foie em vão.

Eterna em teus olhos a chama de Guernica,
em seus escombros a pobre carne a ferir-te,
mas a gerar força —no que fôrça significa!

A ser guião nos teus braços lutadores,
a ser clarim para reunir-te
à coragem dos grandes vencedores

(*Seara nova*, nº 940, 18 de agosto de 1945, p. 265).

Para los poetas del neorrelismo portugués hablar de la lucha de España por su libertad era hablar también —¿qué duda cabe?— de la propia liberación portuguesa ante la opresión salazarista. El ‘gran destino ibérico’ —expresión de Gomes Ferreira— en la hermandad de dos pueblos ‘amigos’ —en palabras de Namorado— unía inevitablemente la libertad o la opresión de toda la Península. Luchar por la democracia o por el obrerismo en España equivalía a hacerlo en Portugal. Los paralelismos —esta vez bajo el signo de la libertad— volverían a confirmarse, efectivamente, tres décadas más tarde. La poesía del neorrealismo portugués —bien que por los años Cuarenta mirando hacia el modelo nada democrático del estalinismo— lo supo desde el principio.

Volviendo a la célebre antología de Namorado de 1987, en su ordenación temática de los poemas seleccionados tomamos con él consciencia de la articulación de esta particular ‘tópica de Espanha’ en torno a hitos y mitos muy concretos: la larga sombra de Unamuno, el ‘No pasarán’ de Ibárruri, el bombardeo de Guernica, la triste muerte de Antonio Machado o el fusilamiento de Federico García Lorca serán los temas predilectos para los poetas lusos. Namorado se ocupa también de hacer patente que, más allá de la escuela neorrealista a la que perteneció, el tratamiento del tema de España importó a otros tantos poetas de su tiempo. No en vano, la enorme fuerza de determinados lugares comunes ha sido rápidamente percibida por la crítica que se ha acercado a este corpus poético.

A Guerra de Espanha, com a sua inquietante proximidade, trouxera aos jovens intelectuais todo um conjunto de fortes referências, de actos, de gestos, de palavras, emocionalmente perturbantes no plano político, mas também no plano ético e estético. O assassinato de Lorca, o “No pasarán” da Pasionaria, o massacre de Guernica, a voz de António Machado, o gesto de desafio de Unamuno diante de Milan Astray tocaram fundo estes jovens.

Deram-lhes, primeiro, a esperança no valor da resistência e da coragem e, depois, o sabor da tragedia e da perda da esperança (José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal. Uma biografia política. 'Daniel', o joven Revolucionário*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, p. 345).

En el prólogo a su antología de 1987, Joaquim Namorado se sirve de estos grandes ejes temáticos para articular su prefacio. En sucesivos y breves epígrafes, Namorado evoca el «Drama e agonía de Miguel de Unamuno» (p. 15), recuerda «Que fue en Granada el crimen» (p. 19), convoca de nuevo el «Não passarão!» (p. 22), no elude la «Descrição da Guerra em Guernica» (p. 24) y encuentra en Antonio Machado «A voz que escuta» (p. 27), además de consignar la clandestina labor del comunismo por la causa republicana en Portugal como «A fronteira da liberdade» (p. 25).

En este repertorio tan constante y reconocible —lo que nos habla también de la fuerte ‘literaturización’ de dichos episodios dentro de la lírica lusa de aquellos años—, los últimos meses de vida del gran lusófilo del siglo, Miguel de Unamuno, ocupan un lugar destacado. Lo era por su altura intelectual, sin lugar a dudas, pero la profunda admiración profesada en Portugal al escritor vasco implicaba también, inevitablemente, aspectos puramente sentimentales.

As circunstâncias da morte de Unamuno foram vividas com verdadeira angústia no nosso meio intelectual, onde o autor de «Por terras de Portugal e de Espanha» tinha relações pessoais e gozava de imenso prestígio, mas também com orgulho de tê-lo sabido igual a si próprio em tão dramática situação (Joaquim Namorado, *A Guerra Civil de Espanha na poesia portuguesa*, Coimbra, Centehla, 1987, p. 16).

El corpus poético sobre el otrora rector de Salamanca, sin embargo, no es tan extenso como el dedicado a Federico García Lorca o al bombardeo de Guernica. No podía faltar, con todo, entre los *Poemas ibéricos* de su rendido admirador Miguel Torga, en un poema recogido por Namorado en su antología con la intención de subrayar la intimidad, en el imaginario de aquellos poetas, de su memoria con la ‘guerra de Espanha’ en la que falleció.

D. Miguel...
 Fazia pombas brancas de papel
 Que voavam da Ibéria ao fim do mundo...
 Unamuno Terceiro!
 (Foi o Cid o primeiro,
 D. Quixote o segundo).

Amante duma outra Dulcinea,
 Ilusória, também

(Pátria, mãe,
Ideia
E namorada),
Era o seu defensor quando ninguém
Lhe defendia a honra ameaçada!

(...) E falava com Deus em castelhano.
Contava-lhe a patética agonia
Dum espírito católico, romano,
Dentro dum corpo quente de heresia.

Até que a madrugada o acordava
Da noite tumular.
E lá ia de novo o cavaleiro andante
Desafiar
Cada torvo gigante
Que impedia o delirio de passar.

Unamuno Terceiro!
Morreu louco.
O seu amor, por ser demais, foi pouco
Para rasgar o ventra da Donzela.
D. Miguel...
Fazia pombas brancas de papel
E guardava a mais pura na lapela.

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).

Ya hemos visto cómo otro mito, Dolores Ibárruri, tomaba por asalto y encantamiento los versos del propio Torga en aquellas mismas fechas.⁶³⁶ No volveremos pues a ello. Sin embargo, conviene aquí señalar que el propio Namorado, en el prefacio de su antología, evoca el poema de Torga a 'Pasionaria' y el de Mário Dionísio a la «Mulher Nova» como ejemplos de aquella figura. En este sentido, nos interesa sobremanera la identificación de España cual madre herida por la muerte de sus hijos—el discurso de Ibárruri a todas las madres del mundo al fondo—como imagen simbolizada en la propia 'Pasionaria'. Lo hace explícito Torga —«Não desespere, Mãe»—, pero no faltarán otros poemas en los que España padece como sufridora madre de un pueblo cautivo. Tal es la imagen central del noveno poema de «Olhos no mundo» del poeta y gran editor del neorrealismo luso Augusto dos Santos Abranches, inserto en sus *Poemas de hoje* (Coímbra, Portugalía, 1942).

⁶³⁶ Recuérdese el citado fragmento de *A Criação do Mundo. O Terceiro Dia*, II (Coímbra, Gráfica de Coímbra, 1970), pp. 173-174.

Mortas ou não mortas,
as raízes da tua terra hão-de encher as veias com nova seiva
para de novo florirem!

Ceifados ou não ceifados,
os toiros de morte não mais avermelharão
qualquer arena!

E colhidos ou não colhidos,
os loiros da vitória hão-de secar de ridículo, ao serem coroadas
as fronteiras mercenárias

Madre Espanha!
...Pois que o grito do teu povo não deixa de vincar a esperança
do rumo que seguirá!

(Augusto dos Santos Abranches, *Poemas de hoje*, 1942).⁶³⁷

El bombardeo por parte de aviones alemanes sobre la localidad vasca de Guernica fue, sin duda, uno de los episodios de la guerra de España con más eco internacional y el que puso en mayor aprieto al desacreditado Comité de No Intervención. Tal fue su resonancia que, en la exposición universal de París, el pabellón de la República Española optó por rebautizar el celeberrimo cuadro de Pablo Picasso. Tal fue su resonancia que, entre todo el imaginario de aquella guerra en la poesía portuguesa de los años Cuarenta, el bombardeo sobre Guernica se erigió, por metonimia, en símbolo de toda la barbarie desatada por el llamado ‘Alzamiento Nacional’ sobre los pueblos de España.⁶³⁸ Escrito también desde la inmediatez de los sucesos y editado dentro de la colección *Novo Cancioneiro*, el poema «O cedro de Guernica» de Álvaro Feijó representa uno de sus mejores ejemplos.

No fragor da batalha
—que era como um troar de tempestade—
a árvore tombou
ceifada da metralha.
.....
Todo o Euzcádi chorou
no cedro assassinado a morta liberdade.
.....

⁶³⁷ Tomado de Namorado (1987: 57).

⁶³⁸ En 1987 Namorado escribe: «Não é só a aldeia de Guernica que as bombas da Legião Condor, mandada por Goering, destroem, é alguma coisa no mais fundo da consciencia dos homens que e arde num fogo inconsumível de inútil tragédia. Diante da sua crua imagen, o homem é horror do homem, o punho da brutalidade sem sentido que se abate sobre a inocência sem defesa» (Namorado, 1987: 24).

Mas que importa perder o cedro de Guernica,
 por momentos não ter ao sol o seu lugar,
 se a luta que travais, gentes de Euzcádi, implica
 que cada “pueblo” tenha um cedro de Guernica
 para não mais tomar?!

(Álvaro Feijó, *Os poemas de Álvaro Feijó*, 1941).

Con todo, donde el mito de Guernica toma mayor peso para el neorrealismo poético portugués será en el largo conjunto de diez poemas «Descrição da guerra em Guernica» firmado por Carlos de Oliveira dentro de su poemario *Entre duas Memórias* (Lisboa, Don Quixote, 1971).⁶³⁹ Publicado, por lo tanto, lejos de nuestro ámbito de estudio,⁶⁴⁰ y más influido por el celeberrimo lienzo picassiano que por la inmediatez del bombardeo, su valor y trascendencia no hacen sino subrayar el peso del mito de Guernica en la poética neorrealista del país vecino. En esta ocasión desde la pura descripción pictórica, Carlos de Oliveira consigue reflejar una escena de destrucción absoluta.

Casas desidratadas
 no alto forno; e olhando-as,
 momentos antes de ruírem,
 o anjo desolado
 pensa: entre detritos
 sem nenhum cerne ou água,
 como anunciar
 outra vez o milagre das salas;
 dos quartos; crescendo cisco
 a cisco, filho a filho?
 as máquinas estranhas,
 os motores com sede, nem sequer
 beberam o espírito das minhas casas;
 evaporaram-no apenas

(Carlos de Oliveira, *Entre duas Memórias*, 1971).⁶⁴¹

Sin embargo, no hubo nada comparable al asesinato de Federico García Lorca, a la luz de los textos escritos, en el imaginario poético portugués de mediados de siglo. En este sentido y más allá de la Península, las elegías a Federico son realmente

⁶³⁹ En ese mismo poemario, Carlos de Oliveira publica otra pieza influida por el imaginario de la ‘guerra de Espanha’, su «Cristal em Sória. Nas colinas de António Machado». El libro ha sido traducido y editado recientemente por Ángel Campos Pámpano en español (Calambur, 2009).

⁶⁴⁰ Sobre Guernica y su bombardeo versarán también poemas como «Guernica» de João Rui de Sousa en *Circulação* (Lisboa, Moraes, 1960) o «Euskadi» de Orlando de Carvalho en *Sobre a noite e a vida* (Coímbra, Centelha, 1985). Poemas en (Namorado, 1987: 87 y 127).

⁶⁴¹ Tomado de Namorado (1987: 69).

innúmeras y aún hoy día continúan escribiéndose, en un fenómeno digno de estudio. En la poesía portuguesa de los años Cuarenta, y en sus ecos posteriores, las elegías al autor de *Bodas de sangre* son moneda común ofreciendo, en algunos casos, piezas de estimable valor lírico. El propio Namorado, que tanto escribirá sobre el poeta andaluz, lo reseña en su antología.

De quantos modos, em quantas línguas do mundo, encontram eco estes versos? Entre nós, o nome de Frederico Garcia Lorca, a sua imagen e os seus poemas, acudiram muitas vezes ao ler-se ou falar-se de Armindo Rodrigues, de Manuel da Fonseca, de Eugénio de Andrade, de Casais Monteiro, de José Ferreira Monte, de Augusto dos Santos Abranches, e tantos outros (Joaquim Namorado, *A Guerra Civil de Espanha na poesia portuguesa*, Coímbra, Centelha, 1987, p. 21).

Ciertamente todos ellos, y otros del calibre de Miguel Torga, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen o el propio Namorado escribirán sus elegías al escritor de Fuente Vaqueros. Su fusilamiento por las autoridades golpistas fue sin duda el mayor mito en el imaginario poético portugués sobre la ‘*guerra de Espanha*’. Y ningún otro como Joaquim Namorado —entre los neorrealistas— escribirá en verso y en prosa, por activa y por pasiva, sobre tamaño crimen. Ya señalamos la inclusión en su *Aviso à navegação* (Coímbra, Novo Cancioneiro, 1941) de dos poemas bajo el marbete de «Romance de Federico». Si el segundo de ellos cantaba la triste caída de toda España, el primero constituye una elegía más al irrepetible autor de *Romancero gitano*.

Num ‘pueblo’ de Espanha
 ‘la Barraca’ se levanta:
 Num ‘pueblo’ de Espanha,
 numa plaça de Castela...

Mas não se ouvem poemas,
 nem guitarras, nem canções
 —que ‘la Barraca’ é deserta...
 Morreram vozes e risos
 (no chão, com as folhas arrancadas,
 ‘D. Quijote’ de Cervantes)
 e calaram-se as canções,
 gelados no oiro frio
 das cordas dos violões
 —que ‘la Barraca’ está deserta,
 como uma alma... deserta.

Correi ventos de Espanha!
 Chamai vozes de Espanha!

–Donde está Federico?

(...) Com os olhos cheios de terra,
sob o céu de 'su' Granada
morto ficou...

Cavalos negros da noite
encobriram as estrelas.
De Cádiz até Navarra,
de Badajoz ao Levante

(Joaquim Namorado, *Aviso à navegação*, 1941).⁶⁴²

Por su parte, la muerte del irrepitible dramaturgo español también parece estar detrás de la atinada «Elegia ao companheiro morto» de Mário Dionísio, cuyo ritmo y composición recuerda al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. La pieza formó parte de un poemario central para el neorrealismo portugués como *As solicitações e emboscadas* (Coímbra, Atlântida, 1945).

Meu companheiro morreu às cinco da manhã.
Foi de noite ao fim da noite às cinco em ponto da manhã.

Ah antes fosse noite noite apenas noite
em a promessa da manhã.

Ah antes fosse noite noite noite apenas noite
e não houvesse em tudo a promessa da manhã.

Deitado para sempre às cinco da manhã.

Agora que sabia olhar os homens com força
e ver nas sombras que até aí não via a promessa risonha da manhã.

Mas quem se vai interessar amigos quem
por quem só tem o sonho da manhã?

E uma vez de noite ao fim da noite mesmo ao cabo da noite
meu companheiro ficou deitado para sempre
e com a boca cerrada para sempre
e com os olhos fechados para sempre
e com as mãos cruzadas para sempre
imóvel e calado para sempre.

⁶⁴² Tomado de Namorado (1987: 91-92).

E era quase manhã. E era quase amanhã

(Mário Dionísio, *As solicitações e emboscadas* 1945).⁶⁴³

En 1947 el poeta mozambiqueño António de Navarro publicaba en la revista *Vértice* un conjunto de tres poemas a la muerte de Federico: «Romance da lua do poeta», «O funeral» y «Eternidade viva». En ellos, Navarro, que asume también el lenguaje lorquiano como propio, subraya la idea de la trascendencia del poeta más allá de su muerte.

Ah! Frederico Garcia,
a Andaluzia há-de pintar um dia
todos os cravos brancos de escarlate
para se confundirem com a tua alma
branca de melodías.
—e tão longe a tua Granada longínqua,
e tão no teu sangue de que é feita!

Quem te matou não soube
que tu não morrerias
porque mesmo quando a lua se deita
até de novo se levantar
tudo vai subindo no luar que sobe.

Quem te matou não soube
que os próprios nardos te vingariam!

(*Vértice*, n° 50, septiembre de 1947).⁶⁴⁴

De todo este corpus elegíaco, sin embargo, destacaremos por la trascendencia de sus autores, los poemas de Miguel Torga, Eugénio de Andrade y Sophia de Melo Breyner Andresen. En el caso del escritor de Trás-os-Montes, su poema «Federico García Lorca» formó parte de sus *Poemas ibéricos* y constituye, a nuestro juicio, uno de los mejores poemas del repertorio. Destacaremos sus tres primeras estrofas:

Garcia Lorca, irmão:
Sou eu, mais uma vez...
Venho negar à humana condição
A humana pequenez
Da ingratidão...

Venho e virei enquanto houver poesia,

⁶⁴³ Tomado del portal web del Centro Mário Dionísio <www.centromariodionisio.org>.

⁶⁴⁴ También en Namorado (1987: 46).

Povo e sonho na Ibéria.
Venho e virei à tua romaria
Oferecer-te a miséria
Duma oração lusiada e sombria.

Venho, talefe branco da Nevada,
Filho novo de Espanha!
Venho, e não digas nada;
Deixa um pobre poeta da montanha
Trazer torgas à rosa de Granada!

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).⁶⁴⁵

Más de una década después de escribir estos versos, Miguel Torga llevará de hecho, y no solo de palabra, aquellas Torgas a Granada. En la primavera de 1951 el autor de *Contos da montanha* emprende un viaje por Andalucía que recoge en sus ‘diarios’. Con motivo de aquella visita escribe este poema publicado en su *Diário*:

As torgas que te dei torno a levá-las.
Fiquei aqui abandonado e triste.
No teu jardim fechado
Não cabe nem a pétala dum verso
Doutro poeta.
Alto rosal de neve e de verdura,
É mais ainda do que a perfeição:
Seca nos olhos de quem o procura
A cor possível doutra inspiração

(Miguel Torga, *Diário*, 1951).⁶⁴⁶

Junto a Miguel Torga y Joaquim Namorado, quien en 1943 publicaba un pequeño ensayo y antología titulados *Vida e obra de Federico García Lorca*,⁶⁴⁷ ningún otro poeta portugués se ha dedicado tanto a la poesía y el recuerdo del de Fuente Vaqueros como el genial Eugénio de Andrade, el cual también publicaría su propia antología sobre el granadino –traduciéndolo esta vez al portugués– tres años más tarde.⁶⁴⁸ Además de traducirlo y editarlo, De Andrade dirigió al poeta del *Romancero gitano* su propio poema, «In memoriam (F. G. L.)». Formaba parte de uno de sus

⁶⁴⁵ Tomado de Namorado (1987: 121).

⁶⁴⁶ Tomado de Miguel Torga, *Diário Vols. V a VIII* (Lisboa, Dom Quixote, 1999), p. 114.

⁶⁴⁷ Joaquim Namorado, *Vida e obra de Federico García Lorca*, (Coímbra, Editorial Saber, col. Biografias, 1943).

⁶⁴⁸ Federico Garcia Lorca, *Antologia poética*, Eugénio de Andrade (ed. y trad.) (Coímbra, Coimbra editora, 1946).

primerísimos poemarios,⁶⁴⁹ *Adolescente* (Lisboa, Editorial Império, 1942), y en él se aprecia la enorme influencia que García Lorca ejerció sobre el entonces jovencísimo vate luso. Un influjo y una admiración que le acompañarían el resto de su vida.

Noite aberta.
 A lua
 tropeça nos juncos.
 Que procura a lua?
 A raiz do sangue?
 Um rio onde durma?
 A voz delirando
 no olival, exangue?
 Sonâmbula,
 que procura a lua?
 O rosto de cal
 que no rio flutua?

(Eugénio de Andrade, *Adolescente*, 1942).⁶⁵⁰

Completando el amplio espectro de poetas que lloraron y cantaron la feliz memoria del autor de *Poeta en Nueva York*, una de las protagonistas de la lírica lusa del Mediosiglo, Sophia de Mello Breyner Andresen, ofrece una de las piezas más estimables del repertorio en «Túmulo de Lorca», publicado en *Geografia* (Lisboa, Edições Ática, 1967).⁶⁵¹ En él, la poeta portuense subraya la muerte de Federico García Lorca como el más alto símbolo de tantos fusilamientos que aún hoy esperan ser juzgados.

Em ti choramos os outros mortos todos
 Os que foram fusilados em vigílias sem data
 Os que se perdem sem nome na sombra das cadeias
 Tão ignorados que nem sequer podemos
 Perguntar por eles imaginar seu rosto
 Choramos sem consolação aqueles que sucumbem
 Entre cornos da raiva sob o peso da força.

(...) Não podemos aceitar. O processo não cessa

⁶⁴⁹ *Adolescente* era su segundo poemario tras *Narciso* (Lisboa, Baroeth, 1940), firmado aún con su nombre de bautismo, José Fontinhas. Era *Adolescente*, sin embargo, el primero que firmaba con el seudónimo de Eugénio de Andrade. Tanto *Narciso* como *Adolescente* como su tercer poemario, *Pureza* (Lisboa, Liv. Francesa, 1945) fueron más tarde profundamente revisados —suprimiendo numerosos poemas— y reeditados en *Primeiros poemas* (Oporto, Editorial Nova, 1977).

⁶⁵⁰ Tomado de Namorado (1987: 83).

⁶⁵¹ La presencia de García Lorca y lo lorquiano en la lírica de Sophia de Mello Breyner ha sido detenidamente analizada por Jacobo Sanz Hermida en «Sophia y España», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007), pp. 507-514.

Pois nem tu foste poupado à patada da besta
 A noite não pode beber nossa tristeza
 E por mais que te escondam não ficas sepultado

(Sophia de Mello Breyner, *Geografia*, 1967).⁶⁵²

Las circunstancias de la muerte de Antonio Machado ilustrarán igualmente algunos textos poéticos en Portugal durante la década.⁶⁵³ La juventud neorrealista portuguesa no dudará en acercarse al autor de *Campos de Castilla* precisamente a través de su última literatura, tan mediatizada por la guerra. En palabras de Joaquim Namorado, «Em todo o mundo se prestou homenagem à grande figura intelectual de António Machado, poeta e pensador cuja obra de guerra é verdadeiramente singular» (Namorado, 1987: 28). Una lectura de Machado como ‘poeta social’ que percibiremos en escritores como José Gomes Ferreira cuando en 1945 escribe, en un retiro a las afueras de Coímbra,⁶⁵⁴ su libro *Província*, donde el paisaje campestre sirve de correlato para la poesía social de su autor. En un momento, a la altura del poema XXXV, el poeta de Oporto escribe una nueva pieza «Porque acordei a lembrar-me do Poeta António Machado —que morreu num campo de concentração em França, fugido do sinistro fascismo espanhol» (Gomes Ferreira, 1977: 28).

Hoje vou ter a coragem
 de não olhar para a paisagem.

Que me interessa
 aquele monte de pedra azul-vermelha
 ao sol-posto,
 se aquí na minha frente,
 com olhos de lua transparente,
 vai uma velha de bilha à cabeça
 e musgo de lágrima no rosto?

(E oh! que poente!)

(José Gomes Ferreira, *Província*, 1945).⁶⁵⁵

⁶⁵² Tomado de Namorado (1987: 135-136).

⁶⁵³ Para una amplia panorámica sobre la presencia machadiana en el país vecino, véase el trabajo de Perfecto Cuadrado Fernández «Antonio Machado en Portugal», en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado. Vol.II, Teatro y cine, relaciones e influencias* (Sevilla, Alfar, 1990), pp. 315-342.

⁶⁵⁴ Gomes Ferreira apunta, literalmente, «Vim passar as férias no Senhor da Serra, dos arredores de Coimbra, e instalei-me em casa da Sr.^a Rosinha, num quarto rústico cuja janela abre para o vale da Lousã. Perto, na Casa do Pinhal, está o poeta João José Cochofel. E o século XX continua» (Gomes Ferreira, 1977: 9).

⁶⁵⁵ Tomado de Gomes Ferreira (1977: 28).

Siete años antes de la extensa antología de Namorado *A Guerra Civil de Espanha na poesia*, Josette y Georges Colomer reunían ya en *Les poètes ibero-américains et la guerre civile espagnole (1936-1939)* (Villemomble, Imprimerie Graphieclair, 1980) varios poemas escritos en Portugal: la «Elegía ao companheiro morto» de Mário Dionísio, el poema «Federico García Lorca» de Miguel Torga, varias piezas del libro *Heroicas* de José Gomes Ferreira —«A alma arde-me o corpo», «Voz heroica», «Lá fora, não sei onde», «Adeus!», «Cala-te!» y «Homens na noite»— y, finalmente, tres poemas de juventud de José Terra cedidos personalmente para la antología. El caso de Terra subraya la proyección de la Guerra Civil española más allá de su presente. Nacido en 1928 —tenía pues ocho años cuando fusilaron a García Lorca y nueve cuando la aviación alemana bombardeó Guernica— José Fernandes da Silva —autor que se esconde tras el seudónimo de José Terra— destacaría muy pronto como poeta, filólogo, ensayista, crítico, traductor y profesor de prestigio dentro y fuera de Portugal durante la segunda mitad del siglo.⁶⁵⁶ Declarado opositor al salazarismo, en la década de los Cincuenta Terra empezaría a protagonizar el panorama poético luso a través de revistas como *Árvore* y *Cassiopéia*. Poco antes, en 1949, Terra autoeditaba su primer poemario, *Canto da Ave Prisioneira*, en Lisboa. El volumen fue inmediatamente censurado y retirado de las librerías. Tras una entusiasta lectura de los neorrealistas, Terra reunió en él poemas escritos en plena ebullición adolescente —entre 1945 y 1949—, no pudiendo faltar una elegía al fusilado Federico García Lorca, titulada «Canção da Virgem Cigana».

Ai! Federico!
Tombado sob o céu de “tu Granada”,
Sob a noite da Ibérica, a mão alçada,
Como uma ave —um cântico no bico!

Ai! Federico!
Em ti a Liberdade assassinada,
A pátria novamente espezinhada
Pelas hordas brutais de Gensericó!

Ai! Federico!
Virgens da Andaluzia na velhice...
Os homens de olhos secos na montanha...

Ai! Federico!
Os cães do vento ladram na planície,

⁶⁵⁶ Para un acercamiento a Terra, véase de José Manuel da Costa Esteves «La poésie de José Terra: l'acte créateur comme acte libérateur», en *Árvore et la poésie portugaise des années cinquante (1951 - 1953)*, actes du colloque organisé par Maria Helena Araújo Carreira (París, Éditions Lusophone, 2003).

Anoitecendo o coração de Espanha!

(José Terra, *Canto da Ave Prisioneira*, 1949).⁶⁵⁷

Tampoco se resistió Terra a escribir su propio poema sobre la matanza de Guernica, al que titula significativamente «Anátema».

Como um coração desfeito –assim Guernica ficou!
Vieram corvos sangrentos
Em nuvens, ao som dos ventos,
E ninguém, ninguém falou!

Nem uma voz que gritou,
Nem blasfemias, nem pragas, nem gritos, nem lamentos...
Entre mugidos de bois e zurros de juramentos,
Guernica tombou!

Só um braço ficou no plaino triste
Como um protesto feroz, como uma lança em riste,
Rasgando o ventre da terra!

E ese braço implacável, acusador, indica
Estas palavras a sangue no céu azul de Guernica:
Maldita guerra!

(José Terra, *Canto da Ave Prisioneira*, 1949).⁶⁵⁸

El seguimiento en José Terra del imaginario de la ‘*guerra de Espanha*’ es fiel a lo esperado. Un itinerario realmente iniciático por sus hitos y sus mitos. Si en ellos no podía faltar el planto a Federico, el caso de Antonio Machado –relanzado por los poetas de los Cincuenta también en España– se eleva al de auténtico magisterio poético y vital. En 1951 Terra publicaba en la emblemática revista *Vértice* su propio homenaje «a António Machado».

Quando canta um rouxinol
nos amieiros do rio
e um menino colhe o sol
nas palminhas, desconfio
que não morreste e ficaste
disfraçado na paisagem,
na ave, na tenra haste,
num beijo, no luar, na aragem,
e contigo desço o Douro

⁶⁵⁷ Tomado de Colomer (1980: 524).

⁶⁵⁸ Tomado de Colomer (1980: 526).

numa barca que fizemos
de pinho de Andaluzia
pintada cor de limão;
eu redescubro um tesouro
dentro do teu coração;
num halo de nostalgia
tu sorris, de mãos nos remos,
meu professor de poesia

(*Vértice*, nº 99-101, noviembre de 1951-enero de 1952, p. 634).

La presencia de la Guerra Civil española en el imaginario poético portugués de los Cuarenta encontraba así eco en un amplio espectro de voces, más allá de un grupo, el neorrealista del *Novo Cancioneiro*, en el que fue central. Desde los fundadores del presencismo, como Torga y De Serpa, hasta las voces que marcarán el nuevo pulso en los Cincuenta, como Terra, la '*guerra de Espanha*' recorrió e incluso vertebró la gran variedad estética de la poesía portuguesa en el Mediosiglo. Una presencia de lo español en la literatura lusa verdaderamente inédita hasta entonces y desde entonces.

III.4.3. La vocación ibérica de Miguel Torga

Con el doctor Adolfo Correia da Rocha, conocido en su faceta literaria como Miguel Torga, sucede como con su admiradísimo Miguel de Unamuno. Si el otrora rector de la Universidad de Salamanca ha quedado como símbolo mayor de las relaciones culturales en general y literarias en particular entre España y Portugal hasta 1936, año de su triste muerte, el ya difunto otorrinolaringólogo con consulta en Coímbra ha asumido ante la crítica idéntico papel para el tiempo abierto tras ese año de 1936. Semejante conclusión se desprende de manera inevitable ante la abundante bibliografía escrita sobre ambos autores a propósito de su profundo interés por todo lo contenido en la Península. Ya hemos señalado las múltiples facetas del iberismo desde que naciera como tal a finales del siglo XIX, en un abanico que comprende tanto el integralismo de Sardinha y Maeztu como el anarquismo de la FAI. Pero el iberismo cultural, el que obvia grandilocuentes proyectos políticos y se vuelca en el conocimiento mutuo y recíproco de todos los pueblos ibéricos, tiene en Miguel de Unamuno, primero, y en Miguel Torga, después, su más digna genealogía.

Es por ello que, en nuestro análisis de qué hay de Portugal en España y qué de España en Portugal en el ámbito literario de los años Cuarenta, la figura de Miguel Torga y sus *Poemas ibéricos* merecen un espacio propio. En este sentido, tal y como sucedía con el autor de *Niebla*, ya son varios los especialistas que se han ocupado de la marcada y explícita vocación ibérica de Miguel Torga.⁶⁵⁹ En 1979, el teólogo y erudito donostiarra Jesús Herrero –especialista en Ortega y Gasset e íntimamente ligado a la universidad lisboeta– editaba en portugués y en Portugal un amplio estudio sobre el autor de *Bichos*. A pesar de que Herrero no se limita a monografiar la temática ibérica en Torga, sino que explora por extenso y atinadamente múltiples aspectos de su literatura, no duda un instante en titular su ensayo *Miguel Torga, poeta ibérico* (Lisboa, Arcádia, 1979). El propio Herrero en su prólogo al ensayo subraya además la ‘herencia’ unamuniana manifiesta en el autor de *Contos da montanha*.

Pretexto é este Miguel Torga, poeta ibérico, para falar de Portugal e de Espanha. Mais concretamente, e tomando em conta o punhado de espanhóis que são sensíveis às preocupações sócio-culturais da Península; pensando, sobretudo, na sua poesia. Por isso nos acercamos de um poeta português de vibração dramática e de perfil espiritual «agónico», muito afim de Miguel de Unamuno. Precisamente porque os traços essenciais do poeta português nos pareceram muito unamunianos (Jesús Herrero, *Miguel Torga, poeta ibérico*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 13).

El filósofo vasco va analizando la obra del escritor trasmontano, efectivamente, en clave unamuniana, aunque remozado con el sistema filosófico orteguiano. Casi al final de su estudio, Herrero acomete el epígrafe que titula, en buena medida, todo el volumen: «A patria ibérica do poeta». Ciertamente, la lectura pormenorizada que el erudito donostiarra realiza en este punto sobre los *Poemas ibéricos* de Torga revela que «para o poeta, a pátria é cultura. E a cultura que rega o húmus fecundante da sua alma é a cultura ibérica –uma cultura que não aceita limites fronteiriços entre Portugal e Espanha» (Herrero, 1979: 129).

En cualquier caso, el cuño unamuniano del ‘iberismo’ de Torga queda claramente expuesto por el propio poeta en uno de los fragmentos de su *Diário* en el que aborda, esta vez sin ambages, el tan traído y llevado constructo peninsular. Demuestra, al mismo tiempo, conocer a la perfección la genealogía intelectual del iberismo en sus diversas propuestas.

Quando me ponho a pensar no homem que depois de Cervantes e de Camões nos levou à Europa com mais firmeza e sentido, ocorre-me sempre o nome cada vez mais novo de Unamuno. É claro que não esqueço o Costa do *Ideário español*, o Antero das *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, e o

⁶⁵⁹ Véase, en este sentido, el pionero trabajo de Guilhermino César, «Miguel Torga, o Ibérica» en *Colóquio-Letras*, nº 41 (1966), pp 34-36.

Oliveira Martins da *História da Civilização Ibérica*. Mas volto ao de Bilbao. É que, para mim, o grande erro de quantos, depois de terem a consciência do nosso caso, quiseram fazer da Ibéria uma terra da Europa, foi tentarem semear neste tórrido chão peninsular frias ideias doutros paralelos. Só o comentador de *D. Quixote* (e Ganivet, embora com menos afínco) teve o génio de entender o problema a fundo, e de ver em que justa medida a esponja, sem perder o justo orgulho da origem, poderia sorver o orvalho doutra cultura (Miguel Torga, *Diário*, II, 11 de noviembre de 1942).

La responsable de una las primeras traducciones de Miguel Torga en España, la poeta gallega Pilar Vázquez Cuesta, reflexionará en varias ocasiones sobre este corpus poético tan definido. La primera de ellas será en 1949, en su «Traducción y nota» a buena parte de estos *Poemas ibéricos* en la revista leonesa *España* (nº 43, noviembre-diciembre 1949). En su pequeña introducción, la filóloga lucense destaca el conjunto más atlántico del repertorio: «portugués de tierra adentro, pero sensible a las llamas del Atlántico, se enfrenta con ese tema de los descubrimientos, que no ha dejado de tentar nunca a los grandes artistas lusitanos, desde Camoens a Fernando Pessoa». ⁶⁶⁰ Casi veinte años más tarde, Vázquez Cuesta ofrece su primer trabajo madurado y extenso sobre el escritor trasmontano en «Miguel Torga. Noticia y selección» (*Revista de Occidente*, segunda época, nº 53, agosto de 1967, pp. 129-142). A esas alturas, Torga había publicado ya su versión definitiva del poemario y la autora de *A nosa literatura* puede arrojar al fin una lectura de conjunto sobre estos *Poemas ibéricos* que «no pretenden ser sólo un ramillete de composiciones sobre temas ibéricos, sino la encarnación de toda la teoría torguiana de la Península» (*Revista de Occidente*, nº 53, p. 132). ⁶⁶¹ La labor de la escritora gallega con este repertorio poético no se verá satisfecha, sin embargo, hasta su edición bilingüe de los *Poemas ibéricos* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984). En su estudio preliminar subraya del conjunto que «en él se hace objeto a Portugal y España del mismo apasionado y amargo amor» (Vázquez Cuesta, 1984: 8) y concede a su responsable la primacía en el interés por lo español en el parnaso portugués:

el autor de este libro es probablemente el escritor portugués contemporáneo a quien más le ha preocupado el anguloso y difícil perfil espiritual de España, el sorprendente curso de su historia, la inquietante interrogación que representa su futuro tras un pasado no por cargado de gloria menos enigmático. (...) Un escritor en cuya obra el tema español constituye

⁶⁶⁰ Citamos desde la edición facsimilar de 1978, p. 905.

⁶⁶¹ Los poemas ‘seleccionados’ en aquella ocasión son «El Cid», «Nun’Álvares», «El Infante», «Torquemada», «Cervantes», «Goya», «Picasso» y «Federico García Lorca». La devoción de Vázquez Cuesta por el autor de estos poemas es ya total: «Miguel Torga es, sin duda, el más importante poeta portugués vivo y uno de los mayores poetas de todos los tiempos no ya de su patria sino de todo el vasto mundo hispánico» (p. 129).

casi una constante (Pilar Vázquez Cuesta, prólogo a Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, p. 9).

Recientemente, la investigadora portuguesa Sara Reis da Silva publicó el ensayo *A identidade ibérica em Miguel Torga* (São João de Estoril, Principia, 2002). En él, se subraya una vez más el signo marcadamente iberista del poeta de *Cantico do Homem* y su valor dentro del ambiente general de ‘costas voltadas’ en el que ambas comunidades convivían.

Assim, rejeita Torga que Portugal e Espanha coexistam de costas voltadas. Efectivamente, esta noção surge-nos derrotada no autor de *Alguns Poemas Ibéricos* (1952), obra, mais tarde, actualizada em *Poemas ibéricos* (1965), pela hegemonia de uma Iberia cultural, alicerçada na comunhão de ideias de ambos os países ibéricos. Daí que, para ele, os povos irmãos que constituem a Ibéria sejam nações e funcionem como um continente —a vasta Ibéria—, patria sem fronteiras de Portugueses e Espanhóis, histórica, cultural e firmamente fundamentada. É este, portanto, um dos denominadores comuns do seu legado literário e, de um modo mais obrangente, da sua consciencia histórica (Sara Reis da Silva, *A identidade ibérica em Miguel Torga*, São João de Estoril, Principia, 2002, p. 13).

Para la investigadora lusa, el iberismo de Miguel Torga puede resumirse en tres dicotomías o «polaridades»: Iberia-*Terra Mater* frente a Portugal-Patria; Iberismo telúrico frente a Atlantismo; y su «relação contradictória com a Espanha» (Reis da Silva, 2002: 147).

En España, uno de los trabajos más recientes pertenece a la profesora de la Universidad Complutense María Victoria Navas Sánchez-Élez quien en tres artículos sucesivos ha tratado de recoger y clasificar todas las menciones a España presentes en la obra torguiana, fundamentalmente en *A criação do mundo*, *Poemas ibéricos* y el *Diário*.⁶⁶² En el repaso de sus anotaciones en el *Diário* sobre sus frecuentes viajes por toda España, Navas destaca la trascendencia literaria de sus reflexiones, más allá de ofrecer análisis concretos y minuciosos. Entre sus intereses, subraya el significado profundo y político de las regiones, en una línea noventayochista evidente.

Castilla y la relación con las diferentes comunidades que conforman la Península Ibérica y la manera de interrelacionarse, la real y la deseada; el

⁶⁶² María Victoria Navas Sánchez-Élez, «Miguel Torga, viajero por España (1): Testimonios sobre la guerra civil en sus escritos», en *Revista de Filología Románica*, 2006, anejo IV, pp. 371-386; «Miguel Torga viajero por España (2): La mirada portuguesa sobre las ciudades y pueblos españoles», en *Revista de Filología Románica*, 2007, anejo V, pp. 195-225; «Miguel Torga (1907-1995), viajero por España: La mirada retroalimenticia del outsider portugués español», en *Estudios de la Literatura General y Comparada. Literatura y alianza de civilizaciones. XVI Simposio de la SELGYC* (Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2009), p. 541.

federalismo, el iberismo, aparecen referenciados una docena de veces. Otro conjunto de temas se reúne bajo el paraguas de la religión, del fanatismo, de la espiritualidad, de la vida eterna, del alma, de la caridad. Ciertos asuntos están relacionados con el ansia de Torga por conocer nuevos horizontes, de la necesidad de nuevos aires, del anhelo de nuevo alimento espiritual para seguir viviendo en Portugal. Reflexiones sobre su ser y su alma (María Victoria Navas Sánchez-Élez, «Miguel Torga viajero por España (2): La mirada portuguesa sobre las ciudades y pueblos españoles», en *Revista de Filología Románica*, 2007, anejo V, p. 223).

Desde Herrero, se ha subrayado el ‘iberismo’ de Torga como expresión mayor de su ‘portuguesía’ (Herrero, 1979: 151-176). Más allá, se ha querido ver en su ibericidad la expresión universal de su pensamiento. El poeta y crítico Antonio Colinas ha reflexionado cabalmente sobre ello en alguna ocasión.⁶⁶³

Iberia fue, por cierto, una realidad en la que Torga siempre creyó y su libro *Poemas ibéricos* fue sólo una de las materializaciones poéticas de esa creencia.

La obra de Miguel Torga, y en concreto su poesía, está traspasada de lúcida universalidad, pero nada sería ésta sin sus raíces, que son las de su tierra de origen, las del noroeste de Iberia, las de Trás-os-Montes y, por precisarlas aún más, la del pueblo que le vio nacer, São Martinho de Anta (Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, p. 235).

Lo universal desde lo local es una definición precisa de cuanto significa la literatura torguiana, y en ese diálogo entre São Martinho de Anta y el mundo, Portugal primero e Iberia después son las unidades de mediación y diálogo ante ese mundo tras los Pirineos. Es por ello que el conocimiento de España, bruñido por múltiples lecturas y no pocos viajes, del autor de *Contos da montanha* fue profundo y cabal.⁶⁶⁴

Son abundantes, desde luego, las declaraciones de interés o de ‘amor’, si se quiere, a las tierras y las gentes de España en los textos torguianos. En el prólogo que escribe para la traducción en castellano de su volumen de cuentos *Bichos* – realizada por la filóloga y escritora asturiana María Josefa Canellada durante su estancia en el laboratorio de fonética de la Universidad de Coímbra en 1942– Miguel

⁶⁶³ Antonio Colinas, «Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste», en *Revista de Occidente*, n° 298 (marzo de 2006), pp. 72-90; dicho trabajo fue incluido en Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética* (Madrid, Siruela, 2008), pp. 235-250. Citamos por esta última versión.

⁶⁶⁴ A este sucinto estado de la cuestión cabría añadir el trabajo de Fernão de Magalhães, «El iberismo de Miguel Torga», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 449 (1987), pp. 122-132; y el de Eduardo Novo Palacio, «El sentimiento ibérico en la obra poética torguiana», en M. Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones* (Valencia, Cuadernos de Filología-Universidad de Valencia, 1999), pp. 315-324.

Torga celebra aquella pionera traducción de una de sus obras al español y vuelve a expresar su devoción por el país vecino. La traducción de Canellada no vería la luz hasta 1946, publicada en Coímbra (Coimbra editora) y Madrid (Ínsula) simultáneamente. No obstante, el prefacio de Torga se recoge ya en el *Diário* del médico trasmontano con fecha de 1944.

A Espanha foi sempre um dos meus pontos de honra. Desde que num remoto dia fui a Santiago de Compostela ver a Porta da Glória, nunca mais pisei o seu chão ou pronunciei o seu nome sem amor. A minha patria cívica acaba em Barca de Alva; mas a minha patria telúrica só finda nos Pirinéus. Há no meu peito angústias que necessitam da aridez de Castela, da tenacidade vasca, dos perfumes do Levante e do luar andaluz. Sou, pela graça da vida, peninsular (Miguel Torga, *Diário*, III, 18 de mayo de 1944).⁶⁶⁵

Son numerosas las referencias a su ‘ibericidad’ y a España en los muchos volúmenes de su *Diário*. Una de las más elocuentes es la realizada en una entrada escrita desde Mérida en 1960.

Não há dúvida que me sinto bem a pisar terra espanhola. É uma sensação agradável de alargamento físico, de reconciliação íntima, de fome satisfeita. Parece que se complementam em mim não sei que crescimento celular interrompido, que voo espiritual travado, que compreensão esboçada. Qualquer coisa semelhante a uma orfandade que fosse súbitamente anulada pela ressurreição milagrosa do amparo progenitor. (...) A minha humanidade tem agora as dimensões da Península, com todas as contradições que a dilaceram harmonizadas. Vou do realismo minhoto ao misticismo castelhano, do transbordamento andaluz à contensão asturiana, da resignação galega à insubmissão catalã, sem tropeções. Sou outro homem. Ou mesmo, esquecido de Aljubarrota e do tratado de Tordesilhas (Miguel Torga, *Diário*, IX, 8 de junio de 1960).⁶⁶⁶

El monumento sobresaliente de esta marcadísima vocación ibérica de Miguel Torga fue, sin lugar a dudas, la colección de *Poemas ibéricos* que escribiera, mayoritariamente, durante los años de la ‘*guerra de Espanha*’. Su historia textual y editorial fue, sin embargo, más larga y compleja, inconclusa hasta su publicación definitiva en 1965. Algunos de estos *Poemas ibéricos* fueron apareciendo parcialmente en diversos lugares, en los resquicios que la censura permitía. Así, en el quinto y último número de su revista *Manifesto* Torga publicaba «Sagres», «A largada», «À espera», «O regresso», «O achado», «Tormenta» y «Mar», poemas que componen la sección «História trágico-marítima» sobre la vocación atlántica de Portugal (*Manifesto*, nº 5, julio de 1938, pp. 2-4). Poco después, difundía en la *Revista de*

⁶⁶⁵ Tomado de Herrero (1979: 130).

⁶⁶⁶ Tomado de Herrero (1979: 130).

Portugal —que dirigía Vitorino Nemésio— los poemas «Ibérica», «A Raça» y «Santa Teresa» (nº 5, octubre de 1938, pp. 8-10); así como «Viriato», «O infante» y «D. Sebastião» (nº 8, julio de 1939, pp. 463-465). Otros poemas no se adelantarán en revistas sino en lugares de excepción, como sucede con el poema «Federico García Lorca», incluido en calidad de homenaje en la *Antología poética* sobre el granadino preparada por Eugénio de Andrade (Coímbra, Coimbra editora, 1946, pp. 9-10). Excepcional y pionera es, igualmente, la publicación en la emblemática revista leonesa *España* de una primera versión al castellano por Pilar Vázquez Cuesta de estos *Poemas ibéricos* de Torga. Los poemas traducidos por la estudiosa gallega, y presentados bajo el rótulo de «Poemas ibéricos», fueron los mismos que ya se publicaron en *Revista de Portugal y Manifesto*, a excepción del poema «Mar» (*España*, nº 43, noviembre-diciembre de 1949). Por su parte, Jesús Pardo tradujo dos años después para *La Isla de los Ratones* un poema mucho más ‘comprometido’ y desgarrado, la elegía torguiana a «Federico García Lorca» (nº 13, 1951). Tras este irregular menudeo, Miguel Torga decide editar en forma de poemario no definitivo parte de este corpus en *Alguns Poemas Ibéricos* (Coímbra, edición del autor, 1952). Una primera versión como poemario que, por cierto, fue precoz y lúcidamente reseñada por uno de los directores de la siempre atenta revista alicantina *Verbo*, en julio de ese año.

Dentro de lo poco conocidos que son entre nosotros los poetas portugueses actuales, Miguel Torga es de los que han tenido más suerte en la traducción y en su difusión. Estos poemas ibéricos, que ahora llegan a nuestras manos, son, como él dice de uno de ellos, *una oração lusiada e sombria*. No nos recuerdan el Portugal tópico de la *saudade*, simplemente triste. Son poemas, sí, sombríos y duros, como una raíz de árbol milenario, seca ya, abandonada en esa tierra que Torga canta: su iberia. (...) La poesía de Torga tiene momentos de exactitud lapidaria cuando define sus geniales fantasmas ibéricos. Sólo una vez, y sin quebrar el tono lúgubre del libro, su voz se estremece con algo parecido a la ternura: me refiero a su elegía —aquella *oração*— en sufragio de Federico García Lorca. Ni siquiera el mar, ese mar océano que fué el camino de su país, tiene para el poeta un mínimo encanto sensual o el eco de una tentación a la aventura (...). El mar es un pasado; la tierra, un sino. Casi lo mismo le ocurría a Unamuno. Miguel Torga pertenece a la estirpe acabada del otro Miguel. Al pasar la última página de *Alguns poemas ibéricos*, el lector siente que los viejos, los áureos destinos de Castilla y Portugal, convertidos en ceniza melancólica, vuelven a edificarse en el espíritu del poeta: es el último recurso, cuando Dios ha dejado de mostrarse propicio (Joan Fuster, «Miguel Torga, “Alguns poemas ibéricos”», en *Verbo. Cuadernos literarios*, nº 26, julio de 1952, p. 54).

Sin embargo, no fue hasta 1965, treinta años después de escribir las primeras versiones de estos poemas, cuando el médico trasmontano editó, definitivamente,

sus *Poemas ibéricos* (Coímbra, edición del autor, 1965). El conjunto definitivo se compone de varias secciones que articulan una colección de poemas que no se inspiran en España ni en Portugal, sino en la suma de ambas.⁶⁶⁷ Volviendo a la entrada del 11 de noviembre de 1942 en el *Diário* torguiano, encontramos las mejores claves sobre el ‘universo ibérico’ de su autor.

Explicar ao mundo a natureza da nossa língua, o caminho da nossa história, a terrosidade do nosso chão, a seriedade da nossa paisagem, a intimidade da nossa literatura, a grandeza dos nossos santos, a ferocidade dos nossos hérois, a humanidade dos nossos ladrões e o ingénuo charlatanismo dos nossos políticos, é certamente a maneira mais honrada de conversar no soalheiro universal, e de motivar compreensão dos ouvidos alheios (Miguel Torga, *Diário*, II, 11 de noviembre de 1942).

No es otro el programa poético acometido en *Poemas ibéricos*. Las secciones que lo componen nos hablan de una «Historia trágico-telúrica» y una «Historia trágico-marítima» —la vocación continental-ibérica y la vocación atlántica de Portugal, respectivamente—, de «Os hérois» —sección central del poemario, a la sazón— y de «O pesadelo» —que como tal se entiende el pasado reciente y el presente histórico de Iberia—. Abriendo todas estas secciones a la manera de un pórtico, Miguel Torga coloca el poema «Ibérica», en el que queda definida la Península como universo poemático a desarrollar.

Terra.
Quanto a palavra der, e nada mais.
Só assim a resume
Quem a contempla do mais alto cume,
Carregada de sol e de pinhais.

Terra-tumor-de-angústia de saber
Se o mar é fundo e ao fim deixa passar...
Uma antena da Europa a receber
A voz do longe que lhe quer falar...

Terra de pão e vinho
(A fome e a sede só virão depois,
Quando a espuma salgada for caminho
Onde um caminha desdoblado em dois).

⁶⁶⁷ Frente a los cuarenta y cinco *Poemas ibéricos*, en *Alguns poemas ibéricos* se recogen treinta y cuatro de esas composiciones. En el libro de 1952, solo las secciones «Historia trágico-telúrica», a falta de un poema, «Historia trágico-marítima» y «O pesadelo», a falta de dos piezas, aperecen configuradas como tal. Únicamente «Historia trágico-marítima», por su parte, no sufre alteraciones en la versión definitiva de *Poemas ibéricos*.

Terra nua e tamanha
Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo...
Que nela cabem Portugal e Espanha
E a loucura com asas do seu Povo.

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).

Es así Miguel Torga el poeta que «caminha desdobrado em dois» para cantar el espíritu de un solo pueblo, «do seu Povo» en el poema «A vida».

Povo sem outro nome à flor do seu destino;
Povo substantivo masculino,
Seara humana à mesma intensa luz;
Povo vasco, andaluz,
Galego, asturiano,
Catalão, português:
O caminho é saibroso e franciscano
Do berço à sepultura;
Mas a grande aventura
Não é rasgar os pés
E chegar morto ao fim;
É nunca, por nenhuma razão,
Descrer do chão
Duro e ruim!

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).

En su dualidad, ibérica y atlántica, se plantea la «História trágico-telúrica» y la «História trágico-marítima» de Iberia (pp. 9-30). Así en el poema «Sagres».

Vinha de longe o mar...
Vinha de longe, dos confins do medo...
Mas vinha azul e brando, a murmurar
Aos ouvidos da terra um cósmico segredo

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).

La articulación del cuerpo central de *Poemas ibéricos* se fundamenta, sin embargo, en una serie de veintisiete «Héroides» históricos cuyas semblanzas revelarían la propia naturaleza del ser ibérico: Viriato, Séneca, el Cid, Inés de Castro, Nuno Álvares, el infante don Enrique el Navegante, Torquemada, «O Príncipe Perfeito» João II de Portugal, Bartolomeu Dias, Vasco da Gama, Fernão de Magalhães, Afonso de Albuquerque, Hernán Cortés, san Ignacio de Loyola, santa Teresa de Ávila, Camões, Felipe II, san Juan de la Cruz, el malogrado rey D. Sebastião, Cervantes,

António Vieira, Goya, Herculano, Unamuno, Picasso, Pessoa y García Lorca.⁶⁶⁸ A través de esta pléyade de personajes –gobernantes, militares, navegantes, religiosos, escritores, pintores– Miguel Torga procura «una especie de radiografías psicológicas de personajes históricos, escritores o artistas españoles y portugueses a los que considera encarnación de nuestras peculiaridades nacionales» (Vázquez Cuesta, 1967: 133). El catálogo torguiano, similar en nómina al que un grandilocuente Ernesto Giménez Caballero enarbola en su *Amor a Portugal*, difiere del de Gecé en su espíritu crítico y agridulce, llegando, en el peor de los casos, a los tristes representantes del fanatismo y la ‘leyenda negra’ –Torquemada, Cortés, Loyola–. La historia de Iberia para Torga no es pues épica, trágica o cómica, sino sencillamente ‘humana’.

Um Príncipe Perfeito em Portugal,
Terra da imperfeição!
Que excessivo perdão
Pode ter quem é rei!
Na bainha do tempo, até o punhal
É uma arma leal!
Assim nela coubesse a alma que sujei...

(Miguel Torga, «O Príncipe Perfeito», *Poemas ibéricos*, 1965).

Queimar primeiro as naus da retirada.
Depois, o próprio crime
Agiganta e redime
O criminoso.
É um repto ao futuro...
Um acto absoluto,
Puro,
De tão cego e tão bruto.

Assim o herói desenha o seu perfil no tempo

(Miguel Torga, «Cortez», *Poemas ibéricos*, 1965).

La sección final de *Poemas ibéricos*, «O pesadelo» –compuesto por los poemas «Pesadelo de D. Quixote», «Não passarão» y «Exortação a Sancho»–, tiene en la Guerra Civil española y la posguerra su transfondo más evidente. En Torga el tratamiento de la figura quijotesca difiere un tanto de la que realizara José Gomes

⁶⁶⁸ Dejando al margen la incierta nacionalidad de Viriato, catorce de estos héroes serían españoles –incluyendo a Séneca– y doce portugueses. Para el tratamiento de los españoles véase de Elena Olazagasti-Segovia «Los héroes españoles de Miguel Torga», en *Hispania*, vol. 74, n° 2 (mayo de 1991), pp. 290-297.

Ferreira en *A morte de D. Quixote*,⁶⁶⁹ aunque coincide con el vate neorrealista en la necesidad de restituir a Sancho la soberanía de su destino cautivo. Así se desprende del poema que cierra, no por casualidad, *Poemas ibéricos*.

Senhor meu, Sancho Pança enlouquecido,
 Servo vencido
 Na terra sonhada,
 Tem a coragem da verdade nua:
 Olha esta Ibéria que te foi roubada,
 E que só terá paz quando for tua.

Ergue a fronte dobrada
 E começa a façanha prometida!
 Cumpre o voto da nova arremetida,
 Feito aos pés de quem foi
 O destemido herói
 Da batalha de ser fiel à vida!

Nega-te a ser passiva testemunha
 Do amor cobiçoso
 Que os falsos namorados
 Fazem crer impoluto e arrebatado
 Àquela que reflecte o céu lavado
 Nos olhos confiados.

Venha o teu grito de transfigurado:
 Ai, no se muera!... E a donzela acorda
 E renega o idílio traiçoeiro.
 Venha o Sancho da lança e do arado,
 E a Dulcinea terá, vivo a seu lado,
 O senhor D. Quixote verdadeiro!

(Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, 1965).

La Iberia torguiana es, en suma, el compendio de héroes y antihéroes reconocidos por la historia o sumidos en el anonimato del pueblo llano. Una sola nación de quijotes —desde Viriato a Unamuno— y pastores —desde Viriato a Sancho Panza— ligados inevitablemente a su agri dulce y humanísimo destino ibérico. La Iberia de Miguel Torga fue, también, el proyecto poético más sólido de nuestro

⁶⁶⁹ Véase de Maria Fernanda de Abreu, «O Quixote na Voz dos Escritores Portugueses», en Maria Augusta da Costa Vieira, *Dom Quixote: A Letra e os Caminhos* (São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006), pp. 307-308.

Mediosiglo –tal vez de toda la centuria– por comprender y aprehender el espíritu ‘nacional’ de nuestra compleja y malquerida Península.

III.4.4. La mirada a lo que fue en el diálogo entre dos literaturas

Resulta prácticamente inalcanzable dar fe y noticia de cada contacto e intercambio literarios entre escritores de uno y otro país a lo largo de una década tan escasamente estudiada –comparativamente– en lo que a sus ambientes culturales se refiere. No será en vano, por ello, reseñar algunos de ellos, en muchos casos de simbólica importancia y, en ocasiones, sin eco crítico hasta la fecha. En este amplísimo repertorio de confluencias y desencuentros percibiremos aún los ecos de tiempos pasados y la nostalgia de lo que fue: la amistad y senectud de Eugenio d’Ors y Eugénio de Castro, los recuerdos lusitanos en Adriano del Valle de aquel entusiasmo juvenil y vanguardista, o la alargada sombra de Unamuno y el Noventayocho en la imagen de España al otro lado de la Raya. Tendremos también el oficialismo de sus dictaduras y sus instituciones fomentando una cultura afecta en oposición a los reproches de la intelectualidad exiliada: la Universidad de Coímbra –lugar de exaltación franquista durante el nombramiento *honoris causa* del ‘Caudillo’– como centro de captación de jóvenes valores como Rafael Morales, Alfonsa de la Torre y María Josefa Canellada, o la incesante actividad del Instituto Español en Lisboa bajo la dirección de Eugenio Montes. Serán así los primeros compases de la década de los Cuarenta el tiempo de una difícil reconstrucción de relaciones, tímidas y limitadas al principio, y donde la figura y la obra lorquianas acabarán brillando casi en solitario en Portugal. Solo al final de aquellos años, solapándose con los primeros Cincuenta y copando el ecuador de la centuria, asistiremos a una apertura de perspectivas más allá de circuitos oficiales y gubernamentales, o de nostalgias por los tiempos del pasado.

Lejos de la euforia oficialista del salazarismo y el franquismo, medios independientes de la intelectualidad lusa como la prestigiosa revista *Portvcale*⁶⁷⁰ se hacían eco de la visión más negativa del parnaso español en la recientísima posguerra.

⁶⁷⁰ Fundada por el doctor Augusto Martins, Cláudio Basto y Pedro Vitorino en Oporto en 1928, *Portvcale. Revista ilustrada de cultura literária* presenció el devenir cultural luso con puntual rigor durante varias décadas. La revista ofreció con cierta regularidad artículos en los que la literatura española –actual o clásica– era objeto de análisis.

De esta manera, en una nota final al primer número de 1940 titulada rotundamente «Buenos-Aires, centro editorial de lingua espanhola» leemos lo siguiente:

O leitor está lembrado do que era, em qualidade e em exuberancia, a actividade editorial na Espanha, antes de guerra que a ensangüentou. Espasa-Cape, C. Ibero-americana de Publicaciones... “Revista de Occidente”, “Cruz y Raya”... Todo parece ter sucumbido. (...) Depois da Guerra de Espanha, é Buenos-Aires que mais se tem distinguido no desenvolvimento editorial, com vista a suprir a falta de actividade espanhola (*Portvcafe*, n.º 73, enero-febrero de 1940, p. 40).

Pocos testimonios coetáneos, y realizados desde un observador externo como Portugal, son tan certeros en el fenómeno de la conformación del exilio cultural español como nuevo centro de irradiación de la literatura hispánica. Parece que la residencia de Guillermo de Torre en la capital bonaerense y la consolidación de la editorial Losada como colección de referencia están detrás de estas líneas de *Portvcafe*. En cualquier caso, la construcción de lo que décadas más tarde Mainer popularizará como ‘Edad de plata’ estaba ya en marcha.

III.4.4.1. El referente clásico y el legado noventayochista

Desde este axioma de que tras la Guerra Civil nada de valor había quedado dentro de sus fronteras, hablar de la literatura de España equivalía a hablar de sus letras clásicas, a pivotar desde el Siglo de Oro al Noventayocho. Esta postura crítica llevaba a una ruptura de partida con la contemporaneidad de la literatura española en general, y con la no exiliada en particular. Una posición que en la primera mitad de los Cuarenta será mucho más pronunciada en los medios independientes al salazarismo. Un año después de esta nota, en la misma revista *Portvcafe*, José Osório de Oliveira publicaba una exégesis personal del ensayo azoriniano *Lecturas españolas* de 1917 en un artículo titulado homónimamente «Leituras espanholas» (*Portvcafe*, n.º 80-81, marzo-junio de 1941, pp. 58-63). Partiendo de las interpretaciones del autor de *Castilla*, Osório de Oliveira repasa el valor intemporal del *Lazarillo*, la *Celestina*, Cervantes o Lope de Vega, pero acude también al noventayochista y su lectura del legado áureo español para interpretar la actualidad histórica y literaria españolas.

A Azorín debe, sem dúvida, a impressão de que os escritores clássicos de Espanha são homens vivos, mas tal impressão ter-se-ia desvanecido se o conhecimento directo das obras não a confirmasse. Quando foi da guerra civil em Espanha tomei o partido de reler o *Quijote*, e não senti, de modo algum, a impressão de me ter evadido no tempo, de me ter alheado do drama que à mesma hora, a tão pequena distancia do meu gabinete de trabalho nesta tranqüila Lisboa, dilacerava o povo español. Nenhuma literatura clássica se

conserva, com efeito, tão viva como parte da espanhola (José Osório de Oliveira, «Leituras espanholas», en *Portvcafe*, nº 80-81, marzo-junio de 1941, p. 59).

La universalidad y contemporaneidad de nuestra literatura áurea — recordemos las menciones quijotescas en relación con la Guerra Civil española en autores tan dispares como Ary dos Santos, Gomes Ferreira y Miguel Torga— es una lectura varias veces repetida por aquellas fechas.⁶⁷¹ Gravita también en las palabras de Osório de Oliveira la trascendencia cada vez mayor de nuestro Noventay ocho entre los escritores portugueses de mediados de siglo. Si Miguel de Unamuno era ya un viejo conocido de las letras lusas,⁶⁷² desde su trabada contemporaneidad con Pascoaes y De Castro al enorme influjo ejercido sobre Torga, otras firmas como las de José Martínez Ruiz 'Azorín' alcanzarán una enorme difusión durante los años Cuarenta. Símbolo de ello es la publicación en la propia *Portvcafe* (nº 99-100, mayo-agosto de 1944) de una carta dirigida por Unamuno a Azorín el 27 de junio de 1907. En aquella misiva unamuniana el iberismo y Oliveira Martins ocupaban el argumento central de la epístola.⁶⁷³ Sin embargo, y a diferencia del difunto rector de Salamanca, el autor de *Castilla* no demostró particular interés por el país vecino en su obra. Un vacío que será duramente reprochado por el propio José Osório de Oliveira, erigido así en uno de sus principales comentaristas en Portugal. En la lisboeta *Litoral. Revista mensual de cultura*, el crítico luso publica «Senhor Azorín!» (nº 4, octubre-noviembre

⁶⁷¹ Véase, por ejemplo, las «Notas sobre o Quixote» de Manuel Campos Lima en *Seara nova* (nº 935, 14 de julio de 1945, pp. 173-175; y nº 936, 21 de julio de 1945, pp. 187-189). En sentido análogo, cabría destacar la publicación de la antología a cargo de José María de Cossío *El soneto português* (Madrid, Atlas, 1943), con prólogo de Fidelino de Figueiredo fechado en 1924. Cossío ofrece una selección de veintiséis poetas clásicos, siendo los más jóvenes Teixeira de Pascoaes —con el soneto «¡Triste el mirar de un perro!...»— y Eugénio de Castro —«Vuelves las prendas que te diera otrora...», «El anillo de Corina» y «Málaga»—. En nota previa, comenta el antólogo y traductor: «Me hubiera gustado dar muestras de más poetas vivos aún, y sobre todo de los más jóvenes, pero sólo he incluido algunos ya maduros a quienes la perspectiva suficiente de sus años parece garantizar un puesto preeminente en el Parnaso português» (p. VI). Cossío ya había abordado antes de la guerra trabajos preparatorios de esta antología en el artículo «Los sonetos amorosos de Camoens» publicado en la revista *Cruz y Raya* (nº 19, octubre de 1934, pp. 43-76). En la misma línea de Cossío se encuentra la selección y traducción a cargo de Manuel Segalá Brosa del poeta clásico portugués António Ferreira en la edición bilingüe de sus *Poesías* (Barcelona, Yunque, 1940), en la que destaca una amplia selección de sonetos.

⁶⁷² En la difusión de la obra unamuniana en Portugal durante la década de las Cuarenta, conviene destacar la traducción de Casais Monteiro y Aníbal de Vasconcelos de la novela *Um Homem* (Lisboa, Inquérito, 1940), la edición del epistolario entre Laranjeira y Unamuno (Lisboa, Portugália, 1943), o la traducción y edición a cargo de José Queiroz de una entrega dedicada al vasco dentro de la *Antologia do Conto Moderno* (Coímbra, Atlântida, 1947). Para la recepción de este último volumen véase la reseña al mismo publicada en *Vértice* (nº 53, enero de 1948, p. 73). En la misma colección aparecerá Valle-Inclán en una edición de Lucio Vidal (Coímbra, Atlântida, 1950).

⁶⁷³ Como señala la propia *Portvcafe*, la misiva se editó también en la madrileña *La Estafeta Literaria* (nº 11, 25 de agosto de 1944, p. 3).

de 1944, pp. 397-400), artículo en el que entrevera su admiración por el escritor alicantino y su desencanto por la ignorancia generalizada de los españoles ante todo lo portugués; una ignorancia que rayaría, en opinión de Osório de Oliveira, el imperialismo hispánico más despótico y en el que el mismo Azorín habría caído.

Todos nós somos capazes de amar a Espanha, mas todos sentimos que a nossa alma é diversa da espanhola (...) Quero confessar-lhe, talvez com vaidade, me considero dos mais assíduos leitores portugueses da sua língua (...). Logo depois, descobri os seus livros —senhor Azorín!—, e até hoje não me separei mais do seu espírito (...) O senhor pensava neste país que os seus compatriotas desconhecem e, porque o desconhecem, julgam ser, apenas, uma parte da Espanha (José Osório de Oliveira, «Senhor Azorín!», en *Litoral*, n.º 4, octubre-novembre de 1944, pp. 398-400).

El artículo tuvo forma de carta, actuando como correo e intermediario, al parecer, Gerardo Diego (p. 397). En los reproches del dolido hispanófilo no se salvaba ni el propio Unamuno.

É verdade que Don Miguel de Unamuno... Mas êsse grande espírito, como seu «sentimiento trágico da vida» e o seu iberismo, só viu a nossa inquietação de finisterra, julgando-nos condenados à contemplação do poente sôbre as vagas, sem se lembrar de que haverá sempre, para nós, o mundo que criámos e que a saudade não impede, antes mantém em nós o anseio do que está para lá (José Osório de Oliveira, «Senhor Azorín!», en *Litoral*, n.º 4, octubre-noviembre de 1944, p. 401).

Con la intención de paliar la presunta ignorancia española en torno a Portugal y su literatura, el propio Osório de Oliveira publica bajo el sello del *Secretariado Nacional de Informação* de António Ferro el volumen en castellano —traducido por José Andrés Vázquez— destinado a su difusión en España *Visión de la Literatura Portuguesa* (Lisboa, SNI, 1945). Se ofrece en él un repaso sintético y didáctico por la literatura portuguesa, en un aluvión de nombres propios y obras literarias que comprende desde Don Diniz a Fernando Pessoa, desde la poesía galaico-portuguesa al «modernismo». ⁶⁷⁴ En sus sesenta y cuatro páginas, sin embargo, no deja de reservarse un espacio para sus juicios personales, ⁶⁷⁵ todos ellos con un inconfundible

⁶⁷⁴ De todos estos nombres se destacan, con ilustraciones de sus efigies incluidas, los de Don Diniz, Don Duarte, Fernão Lopes, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira, Rodrigues Lobo, João de Barros, Fernão Mendes Pinto, Camões, Francisco Manuel de Melo, el padre António Vieira y el padre Manuel Bernardes, Bocage, Tomás António Gonzaga, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Castilho, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Eugénio de Castro y Fernando Pessoa.

⁶⁷⁵ Por citar tan solo una muestra, de Eugénio de Castro dice que «sólo en obras de sabor clásico, como *Constança*, fué auténticamente poeta, si bien siempre fué artista» (p. 61).

sesgo nacionalista. Así comprende Osório de Oliveira la literatura de su país en las primeras décadas de su siglo:

Más que por escuelas o movimientos puramente literarios, es posible agrupar a los modernos escritores portugueses alrededor de ideas nacionales, de designios filosóficos o políticos. Están en el primer caso aquellos que se juntaron bajo el lema de un «Renacimiento Portugués»: Teixeira de Pascoaes (1878), inventor de una teoría poética nacional: el *Saüdosismo*; Leonardo Coimbra (1883-1936), que intentó la creación de una filosofía portuguesa, el Fernando Pessoa-doctrinador literário, y algunos poetas, como Antonio Alves Martins (1896-1929), cantor de la *Mulher de Bançam*. En el segundo caso están los escritores *integralistas* de los cuales es ejemplo Antonio Sardinha (1888-1925), poeta y ensayista, y los colaboradores de la *Seara Nova* de otros tiempos, de que fué guía Raul Proença (1884-1941), crítico y panfletista (José Osório de Oliveira, *Visión de la literatura portuguesa*, Lisboa, SNI, 1945, p. 64).

El volumen se cierra con una adenda de doce páginas titulada «Una vista al actual panorama literario». En realidad no es más que una lista de algo más de ciento cincuenta escritores portugueses vivos en el que se consignan los géneros practicados por cada cual —poeta, novelista, ensayista, historiador, comediógrafo, etc.— y los títulos de sus obras más relevantes. El catálogo es amplio y recoge desde intelectuales incardinados en la maquinaria institucional del *Estado Novo*, como António Ferro y Mário de Albuquerque, a algunos miembros del neorrealismo militante como Alves Redol y Fernando Namora, sin que falten tampoco intelectuales opuestos al régimen altamente respetados como Fidelino de Figueiredo y Jaime Cortesão. No obstante, y como para hacernos recordar el sello gubernamental de la publicación, la lista se encuentra encabezada por un entregado panegírico al ‘profesor’ Oliveira de Salazar, primero entre los escritores lusos.

Uno de los norteadores lemas que señala y corona en el ámbito nacional, a la Revolución Nacional de 1926 es «Política del Espíritu». Y para más entera coherencia la entidad del Jefe que substancia este ánimo renovador —Salazar— abre por pleno derecho de sus méritos de profundo pensador y escritor sumamente expresivo, nuestra lista (José Osório de Oliveira, *Visión de la literatura portuguesa*, Lisboa, SNI, 1945, p. [65]).

La panorámica ofrecida por Osório de Oliveira al lector español —de difusión segura en España merced al aparato propagandístico, diplomático y cultural de Ferro—⁶⁷⁶ encontraría solo dos años más tarde un compañero de misión en el

⁶⁷⁶ Se conservan ejemplares del volumen de Osório de Oliveira en numerosas bibliotecas españolas como la BNE, la Biblioteca de Catalunya, la Universitat de Barcelona, la Universidad San Pablo CEU, la Universidad de Navarra, la Universidad Rovira i Virgili, la Biblioteca del CSIC, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Santiago de Compostela, la Universidad de Valladolid, la Universidad

volumen exento preparado por el filólogo catalán Martín de Riquer en su *Resumen de literatura portuguesa* (Barcelona, Seix-Barral, 1947).⁶⁷⁷ La finalidad didáctica del volumen de Riquer se ve influida, sin embargo, por la búsqueda de un legado literario común con el castellano, tal y como declara en su prefacio.⁶⁷⁸

En cualquier caso, la opinión de Osório de Oliveira a propósito del escaso conocimiento en España sobre el verdadero aliento literario del país vecino era compartida por otros críticos portugueses,⁶⁷⁹ tales como Rodrigo Soares, quien en una revista tan influyente como *Vértice* escribía, tres años después, «Por tierras de Portugal. Notas a Unamuno» (nº 45, abril de 1947, pp. 323-333).⁶⁸⁰ En él, Soares acusa al lusismo unamuniano de superficial e, incluso, desinformado.

Complutense, la Universidad de Sevilla, la Universidad de Castilla La Mancha, la Universidad de Vigo, la Biblioteca de la Casa Velázquez o la Biblioteca Alonso Zamora Vicente, entre otras muchas.

⁶⁷⁷ En este caso, el *Resumen de literatura Portuguesa* se detenía premeditadamente en el año 1900. El didáctico y erudito volumen de Riquer sería compañero de colección —la colección «Estudio» de la casa barcelonesa— de otros monográficos del mismo autor, como *Resumen de literatura catalana* (Barcelona, Seix-Barral, 1947) y *Resumen de literatura provenzal trovadoresca* (Barcelona, Seix-Barral, 1948).

⁶⁷⁸ «El presente RESUMEN DE LITERATURA PORTUGUESA tiene una finalidad meramente orientadora y elemental. Escrito para un público español, da preferencia a todo aquello que en cierto modo pueda relacionarse con las letras españolas; de ahí la extensión que se da a la literatura medieval en comparación con la moderna. Por otro lado, ha parecido conveniente hacer destacar la figura de Camoens lo más posible, ya que este gran escritor es indudablemente la figura cumbre de la literatura portuguesa» (Martín de Riquer, *Resumen de la literatura portuguesa*, Barcelona, Seix-Barral, 1947, p. 7).

⁶⁷⁹ Revelador, en otro sentido, es el volumen antológico preparado por el escritor, e ‘introducción’ del fascismo en Portugal, João de Castro Osório —el mismo que firmara el artículo «A esperança lusíada e a fraternidade ibérica» en el primer número de *La Gaceta Literaria*, allá por 1927— bajo el título de *Florilégio das Poesias Portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional* (Lisboa, Ocidente, 1942). Mueve al antólogo y traductor el deseo de ‘restituir’ esta literatura portuguesa en castellano —Camões, Gil Vicente, etc.— a su supuesta lengua ‘natural’, desde la convicción de que «uma obra escrita numa língua alheia ao carácter nacional do seu autor é, normalmente, uma obra falhada» (Dasilva, 2008: 141). Puede encontrarse su prefacio reproducido en (Dasilva, 2008: 141-152). Para una recepción en España de este particular florilegio véase la reseña realizada en la *Revista de Filología Española* (nº XXX, 1946, pp. 158-162), también reproducida en (Dasilva, 2008: 153-157). De Castro Osório fue, asimismo, director de la revista lisboeta *Descobrimiento* entre 1931 y 1932, en cuyas páginas se encuentran colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna (nº 1), Vicente Risco (nº 2), Salvador de Madariaga (nº 5) o Álvaro Cunquero (nº 5), además de una «Antología de poetas galegos» (nº 3). Para un mejor conocimiento de su autor, véase Ália Rosa C. Rodrigues, *João de Castro Osório. Tragédia e Política* (Coímbra, Universidade de Coímbra, 2012). Un ejercicio muy similar al del polemista y escritor luso practicó, con fines mucho menos doctrinarios y más filológicos, por aquellas mismas fechas, el poeta y académico Dámaso Alonso en *Canciones portuguesas de Gil Vicente (Versión Castellana)*, ‘reconvirtiendo’ al castellano el corpus cancioneril portugués vicentino (Dasilva, 2006: 237).

⁶⁸⁰ El artículo formaría parte del volumen de Rodrigues Soares *Por um Novo Humanismo* (Oporto, Livraria Portugália, 1947).

As fontes de informação que Unamuno utiliza são principalmente: passeios turísticos, horas de inspirada meditação nostálgica (soliloquios), sugestões da interpretação de textos literários e informações avulsas de “homens de letras”. (...) É um pequeno e inofensivo mito –dirão alguns; mas tem contribuído muito substancialmente para criar, no mundo hispano-americano, uma ideia falsíssima acerca dos portugueses (Rodrigo Soares, «Por tierras de Portugal. Notas a Unamuno», en *Vértice*, nº 45, abril de 1947, p. 325).

Soares va incluso más allá al tildar de «racista» (p. 326) al filósofo vasco, imputándole «una certa sobrançeria mal dissimulada de espanhol, que no fundo desdenha despeitadamente da nossa independencia nacional» (p. 327). Consideraciones tan desproporcionadas e injustas como estas no dejaban de ser la justa reacción a lecturas como la ejercida por Julián Marías en su visita a la *Sociedade de Geografia* de Lisboa el 9 de junio de 1944. Allí, el filósofo vallisoletano, llamado por el Instituto de España de Eugenio Montes, pronunció su conferencia «Miguel de Unamuno, ou Espanha e Portugal», recogida en portugués en el segundo número de la revista lisboeta *Litoral*. La propia revista evoca el valor de la figura unamuniana:

Talvez este momento seja adequado a uma revissão da cultura europeia e a uma nova interpretação da atitude da Península Ibérica perante os valores até agora dominantes na Europa Central. (...) Miguel de Unamuno conhecia-nos, pela contemplação das nossas paisagens e monumentos artísticos, pelo contacto directo com os nossos tipos e costumes populares, pela leitura de obras e, ainda, pelas relações pessoais que estabeleceu com diversos autores (*Litoral*, nº 2, julio de 1944, pp. 193-196).

El iberismo de Marías es, sin embargo, de cuño unionista e, incluso, ‘españolista’, algo que no podía dejar de alertar a la intelectualidad portuguesa, fuera o no salazarista. En palabras de Julián Marías,

Para os espanhóis é um grande bem, uma grande riqueza de possibilidades, que exista o que podemos chamar “outra Espanha”, sublinhando como igual energia os dois termos desta expressão; e os portugueses poderiam dizer outro tanto. Se Portugal e Espanha tivessem sido uma só nação, esta seria simplesmente, maior (*Litoral*, nº 2, julio de 1944, p. 197).

Al margen del viejo debate sobre el iberismo, la presencia del Noventayocho español en la prensa cultural portuguesa de aquellos años Cuarenta revela cierta nostalgia por lo fue, ciertamente, pero también la lógica consolidación de un canon literario consagrado ya en su país de origen. A un más que familiar Unamuno y un reconocible Azorín se sumaba la obra de un Pío Baroja estudiado ya por el presencismo de Gaspar Simões y revisitado en los Cuarenta desde cabeceras de

primer orden como *Mundo literário*.⁶⁸¹ Caso aparte constituían Valle-Inclán, cuyas conexiones con la literatura lusa fueron más sólidas, y Antonio Machado, reconvertido en símbolo de la vencida República española por los círculos del neorrealismo y allegados.

III.4.4.2. Poesía y diplomacia como medio de exaltación ibérica

La evidente sintonía política entre el régimen franquista y la dictadura salazarista buscó diversas escenificaciones, incluidas las relativas al ámbito ‘cultural’. Testimonio excepcional de ello, al calor de los contactos logrados por el ‘ministerio Jordana’ con el gobierno de Oliveira Salazar, fue el monográfico en «Homenaje a Portugal» del suplemento semanal *Sí* (nº 50, 18/12/1942) del diario *Arriba*. Entre los misceláneos trabajos publicados en él no faltaron los dedicados al hermanamiento ‘cultural’ como los había sobre el hermanamiento histórico, militar o industrial. Así, se incluyó un barroquizante encomio de Eugenio Montes sobre «España en la literatura portuguesa» (p. 4), el inevitable trabajo sobre «Unamuno en Portugal», aquí firmado por José María García Escudero (p. 15) y un extenso y elocuente artículo escrito por el jefe de la propaganda portuguesa y otrora orfista António Ferro (p. 4). Su título, «Misión de la Península», y sus líneas condensan puntualmente el discurso con el que ambas dictaduras convergieron en un mismo discurso que les permitiera conciliar sus diversos ejes diplomáticos en el complicado panorama internacional de 1942.

En medio del caos de nuestra época, en este mapa fluctuante del mundo con ediciones nuevas todas las mañanas, existen dos países cuya soberanía – flor de su eternidad– no podrá nunca ofrecer dudas o discusiones: España y Portugal. Confinada en su propio genio, en su Historia, que se confunde con la historia misma de la Tierra; separada del resto del Continente por una cordillera de altas olas, la Península se está transformando poco a poco en una gran isla, paréntesis de amor dentro de una Europa convulsionada por el odio. Y así, formamos, cada vez más, un mundo aparte, el mundo –nunca debemos olvidarlo– que creó al mundo (António Ferro, «Misión de la Península», en *Sí*, suplemento del diario *Arriba*, nº 50, 18 de diciembre de 1942, p. 4).

⁶⁸¹ Véase la semblanza de Álvaro Salema a la vida y la obra de Pío Baroja en *Mundo literário* (nº 2, 18 de mayo de 1946, pp. 2 y 5). Salema afirma que «na geração espanhola de 98, entre figuras de tão destacada significação literária como Unamuno, Azorin, Ganimet, Valle Inclán, António Machado, Jacinto Benavente, o grande novelista Pío Baroja é, talvez, o escritor de obra mais perdurável e profunda» (p. 2). Por otra parte, resulta obligado recordar el extenso trabajo sobre el autor de *El árbol de la ciencia* que Gaspar Simões publicara en los tres primeros números de *Presença*, (nº 1, 10 de marzo de 1927, pp. 7-8; nº 2, 28 de marzo de 1927, pp. 4 y 6; nº 3, 8 de abril de 1927, pp. 4, 6 y 7).

Unos meses después, en una entrevista concedida a Agustín Torreduro para el semanario político y cultural *El Español*, el propio António Ferro aseveró nuevamente que «España y Portugal han de conocerse para amarse».

El conocimiento y estimación mutua entre los pueblos ha de conseguirse a través, sobre todo, de la literatura. Los libros vienen a ser la epistemología de los pueblos; las cartas que se escriben para que un destinatario lejano o más tardío las descifre y las haga suyas. Algo por el estilo ocurre con el arte. En el caso de España y Portugal ello es más importante aún. Servirá para deshacer ciertos malentendidos que, a pesar de todo (y este todo es la labor de acercamiento ya realizada), subsisten entre uno y otro pueblo. Hemos de darnos cuenta de nuestras semejanzas, que son muchas, y hemos de darnos cuenta también de nuestras diferencias. Así quedará claro nuestro papel común en la Historia y aprenderemos al mismo tiempo a respetarnos, a estimarnos. Sabrá España con toda claridad nuestro destino propio, nacional, dentro de la unidad de destino de la Península y sabrá mejor Portugal lo que España es y representa. No creo que sea descortesía señalar como un hecho el que, en general, se desconoce más a Portugal en España que a la inversa. En Lisboa se discuten y aprecian vuestros escritores, vuestros pintores, etc., aunque, naturalmente, menos de lo que desearíamos todos. Ha habido y hay, no obstante, como digo, ejemplos señeros de lo contrario, grandes conocedores españoles de Portugal: hombres de la talla de Unamuno, admirable en algunas de sus páginas, menos afortunado en otras; de Maeztu, por citar solamente lo más destacados («Entrevista a António Ferro», en *El Español*, nº 10, 2 de enero de 1943, p. 1).

En este sentido, si la prensa cultural independiente tenía en el referente clásico y noventayochista la prueba patente de que la mejor literatura española ya había sido escrita, el oficialismo intelectual del *Estado Novo* y sus correspondientes franquistas tampoco dejaron de homenajear viejas glorias literarias reinterpretadas ahora en clave política. Lo acabamos de ver en la conferencia de Marías sobre la obra de Unamuno, sin ir más lejos. No obstante, si hubo un momento para la exaltación de nuestro más insigne iberismo de principios de siglo tal momento se produjo durante las exequias y homenajes brindados al fallecimiento del autor de *A mantilha de medronhos*. Si hubo una escenificación de aquel poso de nostalgia por lo que fueron los tiempos de Pacoas y Unamuno, De Castro y Villaespesa, fue el acto de homenaje celebrado en la Sala dos Capelos de Coímbra en el verano de 1946.

Apagada hacía ya tiempo la otrora rutilante estrella poética de Eugénio de Castro, cada vez más ignorado por los jóvenes y ya no tan jóvenes poetas portugueses, su muerte no podía pasar sin los homenajes debidos a quien fuera introductor del decadentismo francés en la lírica peninsular. No en vano, Eugénio de Castro era también un poeta ‘del régimen’ y un símbolo para su alma máter: la

Universidad de Coímbra. Su óbito no pasó desapercibido para sus correspondientes peninsulares, en especial para otro veterano novecentista reconvertido en vate de su dictadura, el también vetusto Eugenio d'Ors. En aquel verano de 1944, el catalán consagró una enternecida glosa a la memoria del recién fallecido Eugénio de Castro. En su obituario, 'Xènius' no escatima elogios hacia el poeta conimbriguense, elevándolo a la categoría de «Príncipe de los poetas ibéricos» (D'Ors, 1946: 342). Con todo, la celebración de un acto de homenaje a la altura del poeta de *Oaristos* —en la misma Sala dos Capelos en la que Francisco Franco sería consagrado doctor *honoris causa* tres años más tarde— no se consumaría, con cierto retraso, hasta julio de 1946. A la solemne ceremonia asistieron personalidades culturales y académicas de España y Portugal, subrayando intencionadamente la trascendencia ibérica de su obra. No faltaron representaciones de otros lugares de Europa vinculados con el llorado poeta. Entre quienes leyeron los diversos discursos en su memoria estuvieron el doctor Joaquim de Carvalho por la *Academia das Ciências de Lisboa*, Lucien-Paul Thomas por la academia belga, Pierre Hourcade por las universidades de Estrasburgo y Montpellier, Louis-Fernand Flutre por la universidad de Lyon y Eugenio d'Ors por la Real Academia Española. Presidió el acto José de Morais Correia en calidad de rector de la propia Universidad de Coímbra, acompañado por su homólogo en Salamanca, Esteban Madruga (*Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. XXII, tomo I, 1946).

Intervinieron así en la terna de honor dos destacados representantes del estamento cultural franquista en aquel acto de homenaje: D'Ors por la Real Academia Española y Madruga por la Universidad de Salamanca. En su intervención, el autor de las *Glosas* se declaró «cómplice» de De Castro y ofreció una de sus acostumbradas disquisiciones estéticas. En ellas, 'Xenius' caracteriza la poética de Eugénio de Castro por lo clásico, sustraído de los 'extremos perniciosos' del saudosimo y las vanguardias, de los nacionalismos e internacionalismos, los cuales no serían a su juicio «más que las dos superficies, cóncava y convexa de una misma cosa» (*Biblos*, vol. XXII, tomo I, 1946, p. 230). No podía dejar de recordar en su intervención el veterano intelectual falangista su propia investidura *honoris causa* ocho años atrás, en plena Guerra Civil española, en aquella misma Sala dos Capelos y en presencia de De Castro, a quien el glosista catalán ofreció en prenda «una palma, traída de nuestro recién liberado Castellón» (*Biblos*, vol. XXII, tomo I, 1946, p. 230).⁶⁸² La nostalgia y los recuerdos impregnan también las palabras de Esteban

⁶⁸² D'Ors escribió desde Coímbra una de sus 'glosas' habituales para *La Vanguardia*. En ella el ensayista catalán recoge sus impresiones del homenaje y resume sus propias conclusiones. Al inicio, caracteriza a De Castro como auténtico representante de su raza: «Con su alta calidad, su cortesía ceremoniosa, su ciudadana centralidad, su pierna claudicante en los últimos tiempos, su tez cetrina, sus ojos de piedra preciosa y el constante y multiforme connubio, que en su persona se realizaba, entre la Musa y el Protocolo, Eugenio de Castro había llegado a constituir para mí la auténtica representación del

Madruga, quien como rector salmantino evoca a su vez la investidura *honoris causa* del fenecido Eugénio de Castro por la Universidad de Salamanca en 1934. Aquel acto, calificado entonces de ‘fiesta ibérica’, venía a coincidir con la jubilación de su fraternal compañero Miguel de Unamuno. Semejante alineación de astros lleva a Madruga a evocar, desde la nostalgia de lo que fue, la triste ausencia de aquellos ‘gigantes del iberismo’.

Casi contemporáneos, Miguel de Unamuno y Eugenio de Castro, celebraban por aquellos días sus bodas de oro con la poesía, y si aquél nos enseñó a querer y a estimar a Portugal, fué el segundo un fiel amigo de España y un temprano admirador de Salamanca (...) Ninguno de los dos está ya entre nosotros, y esta ausencia da a este acto cierto matiz melancólico, aunque solamente pasajero, porque todos sabemos que su recuerdo no ha muerto y será imperecedero (*Biblos*, vol. XXII, tomo I, 1946, pp. 237-238).

En aquellos nostálgicos actos de homenaje al insigne poeta conimbriguense, junto a Eugenio d’Ors y Esteban Madruga, estuvieron presentes, con certeza, algunos españoles más. No en vano, la Universidad de Coímbra fue lugar de paso y centro de atracción de algunos de los jóvenes intelectuales más talentosos de nuestro país como María Josefa Canellada, Alfonsa de la Torre, Pilar Vázquez Cuesta, Remedios de la Bárcena o Rafael Morales. Becados en sus estudios de literatura portuguesa a la altura de 1944, al menos De la Bárcena y Morales asistieron al entierro del gran poeta simbolista (Álvarez, 2010: 107). Fruto de aquella presencia nos queda uno de los testimonios más elocuentes de la inserción de estos poetas españoles en su paso por el parnaso portugués, realizado desde el seno académico de la ciudad del Mondego. En el número en «Homenagem à memória de Eugénio de Castro» de la publicación vinculada a la universidad conimbriguense *O Instituto. Revista científica e literaria*, colaboraron Rafael Morales con sus poemas «A un esqueleto de muchacha» y «Primavera» del ‘entonces’ inédito⁶⁸³ *El corazón y la tierra* (*O Instituto*, vol. 109, 1947 pp. 141-145); y Remedios de la Bárcena con once de sus «Canciones» (*O Instituto*, vol. 109, 1947 pp. 146-149). La inclusión de estos dos poetas españoles no fue de poca importancia teniendo en cuenta la envergadura de un volumen cuyo retraso –tres años después del fallecimiento de De Castro– se explicaría por la ambiciosa nómina de colaboraciones. El volumen reunió, además de artículos sobre el poeta homenajeado de Júlio Dantas, Hernani Cidade, Vitorino

genius loci, descendida en mi obsequio de algún votivo altar» (*La Vanguardia*, 3 de julio de 1946, p. 1).

⁶⁸³ El poemario fue editado en 1946 por la colección Halcón de Valladolid. Sin embargo, el libro se cita en esta entrega de 1947 de *O Instituto* como ‘inédito’, lo que refuerza la impresión de que el volumen fue preparado desde la misma muerte de De Castro en 1944 y que la colaboración de Morales fue entregada, al menos, meses antes de la publicación de *El corazón y la tierra* en la colección vallisoletana.

Nemésio o Júlio Brandão, colaboraciones poéticas de autores tan variados como João José Cochofel, Fausto José, Jean Rousé, Tomaz Kim, Francisco Bugalho, Pedro Homem de Melo, Arquimedes da Silva Santos, Saúl Dias, Campos de Figueiredo, Armindo Rodrigues, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Cabral do Nascimento, José Régio, Carlos Queiroz y Edmundo de Bettencourt.

Si la nostalgia por los referentes poéticos de principios de siglo impregna algunas de las confluencias entre los parnasos de España y Portugal en aquellos primeros compases de la década de los Cuarenta —fuera desde los estamentos académicos, oficialistas o independientes—, otra de las sinergias de encuentro fue, como era de esperar, la prolongación de aquella diplomacia literaria de exaltación mutua entre ambos regímenes, tan prolífica durante los años de la Guerra Civil española. Enlazando con la nostalgia por el iberismo de principios de siglo o con la mera propaganda practicada durante la ‘*guerra de Espanha*’, la construcción de este diálogo poético-diplomático entre los regímenes de Oliveira Salazar y el general Franco más allá de la coyuntural colaboración durante la propia contienda perduró en determinados foros de encuentro entre los estamentos más elevados de ambas sociedades. Bien podría ilustrarnos el espíritu de esta literatura la publicación del extenso y solemne poema «Salutación y mensaje a Eugénio de Castro» publicado por José María Pemán en el *ABC* de Sevilla (15 de mayo de 1938) y poco después en el *Diário de Lisboa* (25 de agosto de 1938).⁶⁸⁴ En esta ‘salutación’ entregada y elogiosa al gran poeta de lo aristocrático, Pemán identifica la causa de su bando con la preservación del majestuoso y delicado mundo cantado por De Castro. Consciente de la segura victoria de los nacionalistas, Pemán emplaza al ejercicio lírico en la España ‘restituida’, restituida con ella la poesía de De Castro.

A ella iremos un día
 cuando vuelvan banderas victoriosas
 y florezca de rosas
 la senda de la Paz y la Alegría.
 Ahora está blasfemada la oscura noche quieta
 del grito y el sollozo y el disparo.
 Cuando acabemos de vencer, Poeta,
 iremos a tus versos como a un arroyo claro.
 Ahora en la dulce España dolorida, tenemos
 muy cerca la guadaña de la que nunca espera.
 Cuando la guerra acabe, cantando, enlazaremos
 tus novias de flexible cintura de palmera.
 Luchamos por tus versos. El morir nos asusta
 menos que el vivir siempre sin Gracia ni Poesía

⁶⁸⁴ El poema fue escrito, igualmente, para ser recitado en los actos de homenaje al propio Eugénio de Castro en la Universidad de Coimbra coincidiendo con la investidura *honoris causa* de Eugenio d’Ors.

(ABC Sevilla, 15 de mayo de 1938, p. 5).

El académico gaditano identifica su canto al autor de *Oaristos* con el canto a la propia Portugal como nación hermana y compañera. En estos versos formula Pemán el sentido unívoco y previsible de esta lírica diplomática y oficialista que mediará entre ambas dictaduras, especialmente durante la primera década del franquismo.

Por eso, al lado de esta seca y ruda
Castilla que ahora sangra de un infinito empeño,
hoy, por mi voz, España te saluda:
Portugal que nos salvas por la Gracia del Sueño.
Portugal, Portugal, de las viejas cantigas,
de los fados llorosos y las dulces amigas:
Portugal de las rosas, de los versos y el son
armonioso del viento por los pinos: tú estás
a mi izquierda, en el lado donde está el corazón,
como un lento latido de Belleza y de Paz.
Portugal, por tu dulce y sereno latido,
por los báquicos muelles de tu Oporto florido,
por los versos azules de tu Eugenio de Castro,
por los rayos dorados de tu sol, Portugal,
sé en la noche infinita de estas horas, el astro
de la buena Fortuna, que nos libre de Mal

(ABC Sevilla, 15 de mayo de 1938, p. 5).

José María Pemán fue uno de los más activos embajadores culturales durante los tres años de la '*guerra de Espanha*' en Portugal, visitando el país luso en ocasiones de relumbrón como el multitudinario 'comocio anti-comunista' de agosto de 1936, arengando desde el *Radio Clube Português* de Botelho Moniz un mes más tarde, o el patrocinio de los *Jogos Florais Luso-Espanholes* de mayo de 1937, ya como responsable de Cultura del gobierno de Burgos. Y aquella paz, tan incivil, llegó. José María Pemán, posesionado finalmente de la dirección de la Academia Española, reducirá un tanto su otrora frenética actividad diplomática. No obstante, el autor del *Poema de la Bestia y el Ángel* nunca dejó de visitar con frecuencia Portugal durante el resto de su vida. Fue un asiduo de los paraninfos de las universidades de Lisboa y Oporto,⁶⁸⁵ al tiempo que la prensa lusa y española se prodigaban en entrevistas al

⁶⁸⁵ Una de sus disertaciones magistrales más significativas se celebró, pasado ya nuestro tiempo de estudio, en marzo de 1961, en la Facultad de Letras de Lisboa. La conferencia versó sobre Federico García Lorca. El presidente de la Real Academia Española no dudó en mencionar las circunstancias de la muerte del granadino para intentar, una vez más, el 'rescate' de su figura para el franquismo: «Después de analizar toda la obra del poeta granadino, D. José María Pemán aludió a la muerte de

insigne académico durante aquellos viajes. En sus abundantes visitas al país vecino no faltaron, una vez más, motivaciones políticas evidentes: en aquella ocasión, por ejemplo, con la mediación entre el exiliado Juan de Borbón y las autoridades franquistas.⁶⁸⁶ Uno de los mayores baños de multitud de tan monárquico académico, por otra parte, fue el recibido durante el estreno en el Teatro Nacional de Lisboa por la compañía de Palmyra Bastos de su comedia traducida al portugués *La Casa* el 11 de julio de 1947 (*ABC Madrid*, 9 de julio de 1947, p. 16).

En la misma senda autocelebrativa y oficialista de José María Pemán debemos inscribir el acercamiento al tema portugués durante los años Cuarenta de veteranos lusófilos como Ernesto Giménez Caballero o Adriano del Valle. Originarios ambos de las primeras vanguardias, se encuadraban ahora, con o sin matices, en el estamento cultural más próximo al ‘Movimiento’. Tal fue el caso, sobre todo, de un Giménez Caballero que formó parte del cortejo triunfal del ‘Caudillo’ por el Portugal salazarista de 1949 y cuyas impresiones se recogieron en su *Amor a Portugal* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949). Al dogma sistemático de este ensayo, *Gecé* no podía dejar de sumar grandilocuentes muestras líricas como su «Homenaje a Portugal», según el propio Giménez Caballero leído «en mi periódico oral “¡Levante!”» el 31 de mayo de 1949 (Giménez Caballero, 1949: 49). Un cariz más personal encontramos en las composiciones del poeta sevillano Adriano del Valle «Canto a Portugal» y «Lisboa a babor» (Sáez Delgado, 2002: 18-29). Pese a que su idilio con la capital lusa se había producido en los años Veinte, durante su estancia de recién casado en Lisboa en junio de 1923, las referencias explícitas a Portugal en su obra lírica no se encontrarán hasta esta década de los Cuarenta. En sus visitas a las tertulias lisboetas, en aquel verano de 1923, Adriano del Valle había trabado una amistad con Fernando Pessoa patente en las catorce cartas cruzadas entre ambos entre agosto de 1923 y noviembre de 1924 (Sáez Delgado, 2010: 251). Pero si en los años de euforia vanguardista Adriano del Valle se había carteadado con el autor de los heterónimos y relacionado con algunas revistas de aquella vanguardia, sin legar un texto de explícito sentido ibérico —como sí hiciera su amigo Rogelio Buendía en «Canción de España a Portugal» (*Contemporânea*, nº 3, julio de 1922)—; el revalorizado Adriano del Valle de los años Cuarenta, encumbrado con su *Arpa fiel*, aparece lejos de su antiguo interés por difundir la obra pessoana en España —tan

Lorca, afirmando que éste pertenece para siempre a España por encima de todos los partidismos, más allá de las interpretaciones que se le han querido dar desde la derecha o desde la izquierda. (...) ¡Cómo se habría extrañado de todas las interpretaciones caprichosas, deformadas, influidas por la pasión o por el interés, que se han dado de su muerte!» (*ABC Madrid*, 17 de marzo de 1961, p. 61). El año anterior, por ejemplo, Pemán disertó sobre la «Vida y obra de Lope de Vega» (*ABC Sevilla*, 15 de marzo de 1960, p. 30).

⁶⁸⁶ Al acto de apertura de una de sus lecciones en la lisboeta Facultad de Letras de 1961, que acabamos de mencionar en nota, asistió el propio Juan de Borbón en persona (*ABC Madrid*, 16 de marzo de 1961, p. 63), por citar un ejemplo cercano a nuestro análisis y altamente significativo.

reivindicada ya en Portugal, desde los presencistas a las nuevas generaciones— y sí por cantar las excelencias de las dos naciones ibéricas bajo los moldes de una retórica de cuño oficialista.

En este sentido, no deja de llamar la atención el que su producción de los años veinte, cuando conoce a Pessoa y vive un importante acercamiento a los poetas del primer modernismo portugués, no ofrezca menciones significativas ni dedicatorias expresas a referentes del país vecino, más aún cuando por entonces cualquier manifestación de cosmopolitismo era considerada como un “plus valia” en las prácticas poéticas de los jóvenes reunidos alrededor del ultraísmo. A pesar de que Adriano tuvo contactos con Fernando Pessoa o Almada Negreiros en los años veinte, sus nombres no figuran entre los escogidos por el poeta para dedicarles obras —dentro de esa dinámica de ofrecimientos múltiples y cruzados que fue tan común en algunos de los poetas del momento—, empleando su esfuerzo en traducir y presentar al público español originales breves de sus amigos portugueses.

No es hasta la década de los cuarenta —cuando Adriano es un poeta leído y divulgado en España— cuando las referencias a Portugal surgen en su poesía. Esta presencia se manifiesta en forma de referencias geográficas, como es el caso de los poemas “El Andévalo (Huelva fronteriza)”, “Misa de alba en Fátima”, “Lisboa a babor”, “Interludio de Cintra” o “El tesoro del rey (Palacio de Queluz)”, o también tras la máscara de algunos de los temas más recurrentes del imaginario cultural portugués, como es el caso de “Los descubrimientos” o del definitivo “Canto a Portugal” (Antonio Sáez Delgado, *Adriano del Valle y Fernando Pessoa (Apuntes de una amistad)*, Gijón, Llibros del Peixe, 2002, pp. 17-18).

Expresión exacta de ello son, efectivamente, «Lisboa a babor» y «Canto a Portugal». El primero de ellos sería «un extenso poema de ochenta versos en el que el poeta canta a la ciudad fundada por Ulises desde un aliento náutico, en el que las imágenes invocadas conviven con una visión mítica de la ciudad» (Sáez Delgado, 2002: 20).

Oh ciudad de los náuticos horizontes, sitiada
 por la lumbre frenética del rumor de tu río,
 derramada en peldaños y en el mármol yacente,
 cuando evocas la eterna permanencia del pétalo
 y la esgrima del agua que las fuentes ensayan
 ejercitan abejas asaltando corolas.
 Juventud de mil años. Senectud del minuto,
 oh vejez del instante, oh Lisboa, oh meridio,
 luz invertida en la urna que es la brisa en el tiempo,
 si te invoco, oh Lisboa, es que invoco tus Gracias,
 la añorada techumbre vegetal que defienden

las almenas moriscas que tu sueño vigilan

(Adriano del Valle, «Lisboa a babor», 1947).⁶⁸⁷

En esta misma línea, Adriano del Valle cifró su gran composición lírica en honor al país vecino en su «Canto a Portugal». Construido en cien versos alejandrinos seguidos de otros tantos octosílabos, el solemne ‘canto’ del poeta andaluz se convirtió en una de las mejores escenificaciones de esta lírica de celebración y homenaje al servicio de ambos regímenes. No en vano, Del Valle recitó su «Canto a Portugal» en loor de multitudes y en ambas capitales nacionales. Así lo hizo durante el estreno de la película de José Leitão de Barros *Camões* en el madrileño cine del Palacio de la Música el 26 de febrero de 1947; así lo hizo, igualmente, en el Salón Noble del Teatro D. Maria II de Lisboa el 10 de julio de ese mismo año (Sáez Delgado, 2002: 27-28).⁶⁸⁸ El acontecimiento fue recogido por el lisboeta *Diário de Notícias* en su edición del 9 de julio bajo el título de «Adriano del Valle, grande poeta espanhol, vai cantar em verso as glorias e as belezas de Portugal», concediéndole una entrevista en la que el autor de *Arpa fiel* aseguró que

poco esfuerzo tendrá que hacer una gran ciudad como Lisboa para conseguir que la última visión de sus calles y de sus jardines, de tantos y tan particularísimos encantos se grabe de forma indeleble en la memoria de quien la visite aunque sea sólo una vez. Soy un viajero constante en mi amor a Lisboa. Y siempre que regreso a España me llevo un nuevo perfil de la ciudad para rememorar, en los momentos de soledad, con la nostalgia de un español que hubiese sido contaminado por la intraducible saudade portuguesa (*Diário de Notícias*, 9 de julio de 1947).⁶⁸⁹

El «Canto a Portugal» de Adriano del Valle desarrolla toda la imaginaria típica del mito de lo ibérico, en un Portugal que transita desde el alma de Castilla –Toledo– a su propio centro –Lisboa– vertebrada por el río Tajo, que en su desembocadura al mar se multiplica en la aventura de los ‘Descubrimientos’. Una doble vocación –peninsular y atlántica– que ya habían articulado, con otro tono, los *Poemas ibéricos* de Miguel Torga. El discurso poético de Adriano del Valle, sin embargo, se encontraba más próximo a la lírica preciosista de Eugénio de Castro, de quien había traducido en plena guerra, a la sazón, su poema «De Toledo para el mar» en la revista jerezana

⁶⁸⁷ El poema fue recogido por primera vez en libro en Adriano del Valle, *Obra poética* (Madrid, Editora Nacional, 1977). Tomado de Sáez Delgado (2002: 20). En publicación periódica fue publicado anteriormente, junto a «Los descubrimientos», «Interludio en Cintra» y la segunda parte de «Canto a Portugal», en los madrileños *Cuadernos Hispanoamericanos* («Cuatro romances ibéricos», n.º 66, junio de 1955, pp. 327-337).

⁶⁸⁸ La lectura de Adriano del Valle en Lisboa habría sido organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España a través del Instituto Español que dirigía Eugenio Montes, según informa *Diário de Notícias* del 9 de julio de 1947.

⁶⁸⁹ Tomado de Sáez Delgado (2002: 21). La traducción al español es de Sáez Delgado.

Cauces (nº 19, 1938). El «Canto a Portugal» del sevillano ahondará, efectivamente, en la grandilocuencia celebrativa.

¡Oh patria portuguesa, hermosa Patria, oh fuerte
Tajo, robusto Atlante, Cristobalón de naves,
pueril en sus orillas y, en su estuario, inerte
ante el ciclón que agosta sus céfiros suaves!
Larga sonrisa agreste de un monte de Toledo,
con su pastor, su oveja, su flauta y su cabaña,
que en Garcilaso fluye al pie de un verde olmedo
y en Gil Vicente abreva la sed que trae de España,
la sed de las sirenas y el piélagos profundo...
Frente a Lisboa, el Tajo se asoma al vasto mundo,
¡Oh Portugal! al mundo de tus Descubrimientos,
a Calicut, al Índico, a Mozambique, a Goa;
la égloga silvestre se dispersa en los vientos
que arriban a las náuticas colinas de Lisboa

(Adriano del Valle, «Canto a Portugal», 1947).⁶⁹⁰

En ese doble eje que caracterizaría el alma portuguesa, en su dicotomía Atlántico-Península, Del Valle desarrolla en los cien alejandrinos el primero de estos dos polos de atracción. Canta el sevillano un Portugal atlántico de ‘costas voltadas’ a su patria hermana.

Pueblo que en su heroísmo tiene el humano estrato
de la ibérica gente que acaudilló Viriato,
sebastianismo y ansias de poblar soledades
con reyes que no vuelven, con sueños y saudades.
¡Oh dulce Portugal! del navegar fecundo
que, cual Elcano otrora, circunvalaste el mundo.
(...)

Y así, el edén idílico y occidental se baña
con su raíz de piedra sepultada en la ola,
dando la espalda a brisas que le llegan de España
y la cara a los vientos coloniales de Angola.
¡Ave, lusiada Atlante, por tu esfuerzo fecundo
de sostener a hombros medio universo mundo!

(Adriano del Valle, «Canto a Portugal», 1947).⁶⁹¹

La segunda parte de este canto bímembre desarrolla en cambio, oportunamente, el eje peninsular. Abandona para ello el engolado y heroico

⁶⁹⁰ Tomado de Sáez Delgado (2002: 22-23).

⁶⁹¹ Tomado de Sáez Delgado (2002: 23-25).

alejandrino en favor del castellanísimo octosílabo. Es en esta segunda parte, en consecuencia, donde se condensa el espíritu de hermanamiento de ambas naciones —y de ambas dictaduras— más allá de la viejos desencuentros.

¡Salve, Portugal fraterno
 que, en fraterno meridiano,
 tu verano es mi verano
 siendo nuestro el mismo invierno!
 Santoral de cielo eterno
 que en tu litoral se baña;
 tu tierra no es tierra extraña
 cultivando limonares,
 regando los azahares
 de tus bodas con España.
 (...)
 Patrias con los mismos cielos
 y los mismos ruiseñores,
 mellizas aves y flores,
 vuelos y aromas gemelos.
 Sus murallas de recelos,
 si es que el recelo existía,
 legaron a la elegía
 y a la leyenda su escudo...
 En ti, Portugal, saludo
 la segunda Patria mía

(Adriano del Valle, «Canto a Portugal», 1947).⁶⁹²

El prestigio de Del Valle durante aquellos años en los medios oficialistas a ambos lados de la Raya se consumará en el homenaje recibido cinco años después en las Jornadas Poéticas de Sintra. En ellas, el 16 de agosto de 1952, el vate sevillano volvió a declamar su *Canto a Portugal* y algún otro poema ‘aplaudidos con entusiasmo’ por el ‘vasto anfiteatro’, en expresión del allí presente Leitão de Barros en su crónica para *O Século* del 17 de agosto (Sáez Delgado, 2002: 28). Al cierre de las Jornadas, el autor de *Arpa fiel* fue homenajeado entre todos los poetas invitados y su *Canto a Portugal* fue saludado como «a melhor obra poética escrita em castelhano e dedicada ao nosso país». ⁶⁹³

⁶⁹² Tomado de Sáez Delgado (2002: 25 y 27).

⁶⁹³ Véase el «A homenagem ao poeta D. Adriano del Valle», en *O Século*, 26 de agosto de 1952, pp. 1-2. Tomado de Sáez Delgado (2002: 28). En 1955, Adriano del Valle publicará nuevamente en «Cuatro romances ibéricos» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 66, junio de 1955, pp. 327-337) los poemas «Lisboa a Babor», «Los descubrimientos», «Interludio en Cintra» y la segunda parte de «Canto a Portugal».

III.4.4.3. La figura agigantada de Federico García Lorca

En el polo opuesto a la exaltación recíproca entre ambos gobiernos autoritarios, encontramos otra sinergia de confluencia entre la poesía portuguesa y la española como mirada hacia el pasado reciente: el legado poético de Federico García Lorca. Más potente que la nostalgia por el llorado Unamuno, sus compañeros de generación y sus ilustres amistades portuguesas; más que cualquier intento dirigido desde instituciones culturales creadas para ello como el Instituto Español de Eugenio Montes; más fuerte que todo ello fue el casi omnipresente recuerdo de un Federico García Lorca que capitalizará la mayor parte del interés que la poesía española pudiera despertar en Portugal durante los años Cuarenta. Lo hacía eclipsando con ello, inevitablemente, la recepción y difusión de sus compañeros del Veintisiete, relegados a menudo a figurar como meros nombres que adornaban la biografía del granadino.

La vida y la obra de Federico García Lorca ocuparán así numerosas páginas en revistas y publicaciones diversas.⁶⁹⁴ No en vano, Joaquim Namorado llegará a afirmar, en 1940, que «Federico é, pode-se afirmar, toda a poesia espanhola contemporânea» (Namorado, 1994: 83). En este sentido, si la '*guerra de Espanha*' marcó de manera indeleble a toda una generación de escritores portugueses —desde algunos presencistas a voces emergentes como De Andrade, además de a toda la terna neorrealista—, la obra lorquiana influirá en mayor o menor medida en poetas del calibre de Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner, José Terra, António de Navarro o los recién citados Joaquim Namorado y Eugénio de Andrade. No en vano, todos ellos escribieron elegías en honor al irrepensible poeta andaluz, aunque fueron los dos últimos quienes mayores desvelos dedicaron a la difusión de su legado. En el caso de Joaquim Namorado, poeta y teórico destacadísimo del neorrealismo portugués, Federico García Lorca representará el mito del poeta popular vanamente silenciado por las balas del totalitarismo. Explotará Namorado, desde luego, la faceta mítica del triste fusilamiento perpetrado entre Víznar y Alfacar; pero no renunciará para ello —es justo subrayarlo— a la más ponderada admiración y el más sincero análisis de su obra. Queremos con ello decir que, si bien la lectura que Namorado realiza sobre García Lorca es todo lo ideológica que su propia escuela imponía, los resultados no dejan de ser fruto de un análisis honesto y sincero. En este sentido, el poeta de Alter do Chão se acercará al autor de *Romancero gitano* en más de una ocasión. Acabada ya la '*guerra de Espanha*' y con vistas al tercer aniversario de su muerte, el 15 de agosto de 1939 *Sol nascente* llevaba la fotografía de Federico García

⁶⁹⁴ Por citar un ejemplo precoz, véase el artículo sobre García Lorca en *Seara Nova* (nº 647, 6 de enero de 1940).

Lorca a su portada. En su interior, y en español, se recogían los poemas «La sangre derramada», «La casada infiel» y «Sorpresa» (*Sol nascente*, nº 38, 15 de agosto de 1939, pp. 8-10). Presentándolos, Joaquim Namorado destaca su vocación como poeta de lo andaluz, como voz del pueblo, en suma. Poco más de un año después, Namorado torna al granadino para hablar, en esta ocasión, de la «Repercussão americana de Lorca» en la revista *Pensamento* (nº 154, 15 de noviembre de 1940).⁶⁹⁵ Casi continuando el trabajo anterior, Namorado se atreve a subrayar en mayor medida las circunstancias de su muerte y se centra ahora en la repercusión lorquiana en toda la poesía de habla hispana, mencionando los nombres de Rafael Alberti, Antonio Machado, Nicolás Guillén y Pablo Neruda como muestras de ello.

A morte não foi apagamento quando Federico García Lorca tombou crivado de balas na su aterra de Granada. A voz do poeta perdurou e dir-se-ia que o seu infortunio abria o coração dos homens à compreensão: de todos os pontos cardeais, levantou-se um grito de revolta ante o crime, como se a humanidade fosse ferida no mas vivo da sua carne (...) Precisamente, é com os poetas sul-americanos, quanto a mim, que a ‘descoberta’ de Lorca atinge o seu mais profundo sentido. Federico e, pode-se afirmar, toda a poesia espanhola contemporânea (Joaquim Namorado, «Repercussão americana de Lorca», en *Pensamento*, nº 154, 15 de noviembre de 1940).

Namorado volvería a hablar de Federico García Lorca como binomio de «Poesía e floclore» en la revista *Vértice* (nº 48, julio de 1947, pp. 202-207), pero fue con la publicación de su ensayo y antología *Vida e obra de Federico Garcia Lorca* (Coímbra, Saber, 1943) cuando el poeta neorrealista consumó su mayor homenaje. En este pequeño volumen de sesenta y una páginas con retrato del poeta granadino –firmado por Carlos Ramos– en la cubierta, Joaquim Namorado ofrece todas las claves de su lectura lorquiana. Fundamenta su análisis en una breve pero significativa bibliografía: las *Obras completas de Federico García Lorca* que preparaba Guillermo de Torre en Buenos Aires para la editorial Losada,⁶⁹⁶ *La poesía lírica española* de Guillermo Díaz-Plaja (Barcelona, Labor, 1937) y la *Littérature espagnole* de Jean Cassou (París, Kra, 1931). Por otra parte, Namorado opta en su antología por mantener el idioma castellano de los poemas, sin ofrecer, por lo tanto, una traducción al portugués de los poemas antologados. En el repertorio seleccionado encontramos piezas líricas de *Canciones* –«Canción tonta» y «Caracola»–; de *Romancero gitano* –«La casada infiel», «Muerte de Antoñito el Camborio» y «Romance de la Guardia Civil Española»–; de *Poema del cante jondo* –«Tierra seca...», «Puñal» y «Sorpresa»–; de *Poeta en Nueva York* –«Oficina y denuncia»–; así como un

⁶⁹⁵ Tanto este como los otros trabajos de Joaquim Namorado sobre García Lorca fueron recogidos en el volumen *Obras. Ensaios e críticas. I Uma poética da cultura* (Lisboa, Caminho, 1994). Para este artículo de *Pensamento* citaremos desde (Namorado, 1994: 82-84).

⁶⁹⁶ Dichas ‘obras completas’ fueron publicándose en ocho volúmenes salidos entre 1938 y 1946.

fragmento lírico de *Yerma* —cuadro segundo del primer acto—. A este conjunto selecto de diez textos, Namorado suma erróneamente el poema apócrifo «España» —aquel poema con el que ambos bandos trataron de demostrar la supuesta adhesión del escritor fusilado— y que revela hasta qué punto la lectura de García Lorca como poeta ‘de lo español’ que formulara Dámaso Alonso, entre otros,⁶⁹⁷ ejerció una enorme influencia durante los dos décadas posteriores a su asesinato (Rivero Machina, 2013a).

En su estudio introductorio, dividido en los epígrafes «Significação», «Biografia», «Evocação», «Poesia», «Teatro» y «Caminho», Namorado no se resiste a convocar al mito que principiara en sus anteriores trabajos. Namorado reivindica una vez más su trascendencia más allá de su asesinato —«A morte não foi apagamento para Federico Garcia Lorca, ao tombar crivado de balas em terra de su Granada» (Namorado, 1943: 5)—; y vuelve a definir su lírica como expresión genuina del alma popular —«trouxe às escolas fatigadas do modernismo sangue novo e da mais pura tradição espanhola» (Namorado, 1943: 5)—. Ese abandono de la retórica modernista en pos del lenguaje sencillo y humano sería, según el ensayista luso, la gran lección de García Lorca. Es decir, Namorado parece tratar con ello de proponer a García Lorca como maestro directo del neorrealismo portugués en su respuesta a los modernismos órficos y presencistas —al fondo, como siempre, la pregonada ‘rehumanización’ de la poesía—. El autor de *Vida e obra de Federico Garcia Lorca*, sin embargo, no fue tan explícito. Es a través de los poetas que supuestamente heredan los postulados lorquianos —Guillén, Neruda— como Namorado cifra su ecuación.

Vivendo a sorte e a luta dos seus compatriotas, os novos poetas sul-americanos necessitavam de expressar-se numa linguagem simples, de imagens concretas, sugestivas, de ritmos fácilmente assimiláveis, que toda a gente pudesse entender: tudo o que encontraram na poesia de Federico Garcia Lorca (Joaquim Namorado, *Vida e obra de Federico Garcia Lorca*, Coímbra, Editorial Saber, 1943, p. 6).

El exégeta luso propone así un García Lorca maestro del ‘lenguaje simple’ y referente del prosaísmo neorrealista. Una lectura interesada que no hace sino evidenciar la importancia que para estos poetas —y para Joaquim Namorado en particular— tuvo asimilarse a la obra del granadino. Es en el epígrafe final, «Caminho», donde el joven poeta neorrealista formula de manera más clara la ruta que cree marcada por el autor del *Poema del cante jondo*.

⁶⁹⁷ En clave republicana, Juan Rejano ofreció una lectura anterior y semejante a la de Dámaso Alonso en cuanto a García Lorca como «genio mismo de España» en la revista que dirigía desde su exilio mexicano *Romance. Revista popular hispanoamericana* («García Lorca y España», n° 15, 01/09/1940, p. 20).

nos abre um, *não o único*, caminho da arte moderna, na renovação que se impõe e a que vimos assistindo: procurar na arte popular e no floclore as qualidades que permitam o aparecer e o desenvolvimento de uma arte verdadeiramente portuguesa pela forma e pelo conteúdo, sem perder por isso universalidade e deixar de ser do nosso tempo (Joaquim Namorado, *Vida e obra de Federico Garcia Lorca*, Coímbra, Editorial Saber, 1943, p. 31).

Así, para Namorado, Federico García Lorca sería ante todo un referente por haber marcado el ‘camino’ de la poesía que le sucede, pero también, indudablemente, símbolo y emblema de otro tipo de ‘compromiso’. Pocas veces se ha expresado mejor la conversión del autor de *Romancero gitano*, tras conocerse las circunstancias de su muerte, en bandera –según los casos– política o moral.

Quando a dor atinge de improviso, são a incredulidade e o espanto as primeiras reações. Assim foi quando da morte de Federico (...) Já não se trata de incredulidade e de espanto, é indignação a voz que se levanta dos poetas de Espanha, é indignação a voz dos poetas da América, dos poetas de todo o mundo. Em vão, na ânsia de compreender, se procuram razões: Garcia Lorca não era um político (...). A morte não extingue porém a sua voz: é um símbolo que se cria, uma bandeira que se levanta beijada pelo canto de outros poetas seus irmãos, *romance* que dedicam ao povo espanhol os Pablo Neruda e os António Machado, poetas de América e poetas de Espanha (Joaquim Namorado, *Vida e obra de Federico Garcia Lorca*, Coímbra, Editorial Saber, 1943, pp. 11-12).

Frente a la lectura ‘neorrealista’ practicada por Namorado, otro joven poeta portugués en proyección ascendente, Eugénio de Andrade, ofrecerá solo tres años después una nueva antología, y una nueva lectura, del llorado poeta andaluz. En *Garcia Lorca. Antologia poética* (Coímbra, Coimbra editora, 1946) se reúnen el poema en homenaje al granadino de Miguel Torga (pp. 9-10), un estudio preliminar de la filóloga francesa Andrée Crabbé Rocha (pp. 13-26) –a la sazón esposa del médico trasmontano– y la selección de veinticinco poemas lorquianos –veinticuatro más uno apócrifo, para ser exactos– elegidos y traducidos para esta magnífica edición bilingüe por Eugénio de Andrade.⁶⁹⁸ La congruencia entre el poema torquiano, el análisis de Crabbé Rocha y la selección realizada por Eugénio de Andrade es plena. El poeta de Beira Baixa selecciona un total de veinticinco poemas, con una distribución muy significativa en función del poemario al que pertenecían: cuatro piezas de *Canciones*

⁶⁹⁸ Según su colofón, el volumen fue impreso en mayo de 1946 con una tirada especial de ochenta ejemplares firmados por Eugénio de Andrade en persona más una segunda tirada convencional también numerada y con la firma de De Andrade sellada. En nuestro caso, hemos consultado el ejemplar 316 de esta última tirada, conservado en la cacereña Biblioteca Alonso Zamora Vicente con dedicatoria autógrafa de Miguel Torga a María Josefa Canellada, a quien habría enviado dicho volumen.

—«Adelina de paseo», «Es verdad», «Desposorio» y «Preludio»—, dos del *Romancero gitano* —«Romance sonámbulo» y «Romance de la Guardia Civil Española»—, once del *Poema del cante jondo* —«La guitarra», «El silencio», «Encrucijada», «¡Ay!», «Café cantante», «Conjuro», «Memento», «La soleá», «Encuentro», «Malagueña» y «Canción del gitano apaleado»—, tres de *Poeta en Nueva York* —«Oda a Walt Whitman», «Son de negros en Cuba» y «La rosa mutabile»⁶⁹⁹—, una del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* —«La sangre derramada»—, dos del *Diván del Tamarit* —«Gacela de la muerte oscura» y «Gacela de la huida»— y dos poemas presentados como ‘póstumos’ —«En la muerte de José de Ciria y Escalante»⁷⁰⁰ y el texto apócrifo «¡España!»—.⁷⁰¹ Bibliográficamente, De Andrade toma como referencia las *Obras completas* editadas por Losada (De Andrade, 1946: 157), al igual que hiciera Namorado, aunque solo coincide con el neorrealista en seleccionar de ellas el «Romance de la Guardia Civil Española» y añadir por su cuenta el apócrifo «¡España!». Entre la bibliografía seleccionada destacaríamos, además de las citadas *Obras completas* y la antología de Namorado, las *Poesías de Federico García Lorca* de Luciano de Taxonera (Madrid, Alhambra, 1944), *La poesía lírica española* de Díaz-Plaja (Barcelona, Labor, 1937), el número homenaje a García Lorca de la colombiana *Revista de las Indias*, y el «García Lorca y la expresión de lo español» de Dámaso Alonso recogido en sus *Ensayos sobre poesía española* (Madrid, Revista de Occidente, 1944). Damasiana será, desde luego, la concepción de García Lorca como ‘poeta de lo español’ que se desprende del volumen editado por De Andrade.⁷⁰²

Hemos de dar por seguro el consenso entre las palabras preliminares que firma Andrée Crabbé Rocha y el mensaje general de la selección que De Andrade quiso dar a su antología como responsable último. En este sentido, la filóloga de origen belga reivindica en su estudio preliminar tres factores fundamentales del universo lorquiano: su absoluto valor literario más allá del mito de su asesinato, la veta popularista como matriz de toda su obra y, desde dicho popularismo, la trascendencia de García Lorca como poeta genuinamente ‘español’. Desmarcándose

⁶⁹⁹ Se trata de un evidente error. El poema «La rosa mutábil» se encuentra inserto en la pieza teatral de García Lorca *Doña Rosita la soltera*.

⁷⁰⁰ En realidad el soneto fue recogido por Gerardo Diego en su famosa *Antología poética* de 1932. Para una historia del poema véase el artículo de Francisco J. Díez de Revenga «El primer soneto de García Lorca», en *La Sierpe y el Laúd*, n° 2, 1986, pp. 3-4.

⁷⁰¹ Sobre la inclusión del poema «¡España!» el propio De Andrade en una nota final comenta «O poema *Espanha*, não figura nas “Obras completas” já citadas, nem, que eu saiba, em qualquer Antologia de versos de Lorca. Ele é atribuído por uns a Garcia Lorca e por outros a qualquer dos seus camaradas. Seja como for, ele fecha admiravelmente esta *Antologia* dum dos maiores poetas de Espanha» (De Andrade, 1946: 158).

⁷⁰² Para una recepción del volumen antológico en España, véase la reseña de Enrique Segura «Una traducción portuguesa de Lorca», en *Cuadernos de Literatura* (n° 1, 1947, pp. 149-150). La recensión se reproduce en (Dasilva, 2008: 158-159).

con ello de la lectura ‘neorrealista’ de Namorado, que subrayaba a García Lorca como mito merced a las deleznablez circunstancias de su muerte, Crabbé Rocha reivindica su ‘obra’ frente a su ‘vida’, al escritor frente al ‘mito’.

Não foi a morte que deu a glória a Federico Garcia Lorca, se bem que ela fosse o remate pedido pela sua vida. Melhor do que qualquer poeta da geração a que pertenceu, ele pôde afirmar-se e conquistar quase que sem luta, como que por artes mágicas, uma popularidade e uma expansão espantosas, que a sua presença nas varias terras estranhas que visitou ajudou a alargar. Em frente do que escreveu, a crítica não tem necessidade de chorar nele um poeta malogrado, rico apenas de promessas. Encontra uma obra redonda, ampla, positiva, amada por quase todos, que o poeta completou como uma acção pessoal extraordinariamente vincada (Andrée Crabbé Rocha, estudio preliminar a Eugénio de Andrade, *Garcia Lorca. Antologia poética*, Coímbra, Coímbra editora, 1946, p. 14).

En opinión de Crabbé Rocha, dicha obra, ‘redonda’ y ‘completa’, cuya calidad y trascendencia sobrepujan cualquier otra consideración, estaría caracterizada por el espíritu popularista que conforman, paradigmáticamente, libros como *Romancero gitano* o *Poema del cante jondo*. Tanto es así que la filóloga francesa no duda en minusvalorar *Poeta en Nueva York* como un intento vano por trascender el universo eminentemente granadino de su obra:

em poesia, a prova flagrante do acabado da sua obra fora-nos dada já anteriormente. Há sinais de morte no libro *Poeta en Nueva York*, de que os principais poemas foram publicados em vida do autor. Esta tentativa de renovação em contacto com um mundo estranho à sua Granada, «paraíso cerrado para muchos», faliu redondamente (...). O que se encontra ali é sobretudo uma impossibilidade de superar poéticamente os valores já revelados (...). Com o *Romancero Gitano* e *Poema del Cante Jondo* o poeta disse o que tinha a dizer (Andrée Crabbé Rocha, estudio preliminar a Eugénio de Andrade, *Garcia Lorca. Antologia poética*, Coímbra, Coímbra editora, 1946, pp. 15-16).

Desde esta cadena de razonamiento, dominante en el discurso crítico ejercido sobre García Lorca en aquella década de los Cuarenta –la ‘rehumanización’ y la ‘superación’ de las vanguardias al fondo–, el poeta de Fuente Vaqueros es quien es –poeta universal– por haber logrado extraer la esencia de su entorno más cercano y local y, por metonimia, la esencia de lo español y de lo humano.

Esta tendencia natural do poeta integra-se numa corrente que é maior do que ele. O amor a Espanha, legado da lúcida geração de 98, produz novos frutos vinte anos depois, numa interpretação que tem por grandes polos Manuel de Falla, em música, Zuloaga, em pintura, o próprio Lorca em poesia

(Andrée Crabbé Rocha, estudio preliminar a Eugénio de Andrade, *García Lorca. Antología poética*, Coímbra, Coímbra editora, 1946, p. 19).

Resulta osado especular sobre el grado de consenso entre Crabbé Rocha, Torga y De Andrade, responsables de este volumen ‘colectivo’. La penetración en lo local para hallar las claves de lo universal de que habla Crabbé bien podría valer para hablar de la poética de su marido, Miguel Torga –tan solo cambiando Granada por Trás-os-Montes–, y un guiño al iberismo telúrico torguiano parece traslucir en las palabras con que la filóloga cierra su estudio.

García Lorca não terá esgotado a funda e telúrica significação do seu recanto da Ibéria; mas a sua voz levou ao mundo desencantado o perfume inebriante, exótico e quase místico duma terra onde a virginidade da cor permanece (Andrée Crabbé Rocha, estudio preliminar en Eugénio de Andrade, *García Lorca. Antología poética*, Coímbra, Coímbra editora, 1946, p. 26).

Mayores dudas podrían surgirnos a propósito de la sintonía entre la lectura ofrecida por Crabbé Rocha y un Eugénio de Andrade que no será impermeable al influjo de nuestro mejor surrealismo –Aleixandre, Cernuda y el propio García Lorca–.⁷⁰³ Sin embargo, si nos atenemos a los poemas seleccionados, la sintonía entre estudio y antología es total. De Andrade traduce tan solo dos poemas de *Poeta en Nueva York* –«Oda a Walt Whitman» y «Son de negros en Cuba», precisamente los dos únicos mencionados por Crabbé en su análisis– frente a los once antologados de *Poema del cante jondo*. No en vano, en palabras de Crabbé Rocha, *Poema del cante jondo* es «ponto culminante do lirismo andaluz de García Lorca, é a concentração dos varios elementos que apareciam nos livros anteriores» (De Andrade, 1946: 24). En cualquier caso, resulta evidente que la bibliografía crítica escrita sobre el granadino hasta entonces pesó mucho en las conclusiones de este, por otra parte, magnífico volumen en el que, frente al de Joaquim Namorado, es la ‘obra’ y no la ‘vida’ de Federico García Lorca la absoluta protagonista.

La antología de Eugénio de Andrade, a juzgar por la acogida crítica que recibió, vino a satisfacer una demanda editorial que revela el enorme interés suscitado por García Lorca en el país vecino. Así, en el semanario cultural *Mundo literário* Joel Serrão⁷⁰⁴ firma una entusiasta recensión:

⁷⁰³ Sobre la tantas veces repetida influencia de estos poetas de nuestro Veintisiete en Eugénio de Andrade, véase el trabajo de Fernando J. B. Martinho, «Eugénio de Andrade e a Geração de 27», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007), pp. 373-383.

⁷⁰⁴ Joel Serrão (Funchal, 1919 - Sesimbra, 2008) fue un historiador ligado a la Universidad de Lisboa y su Facultad de Letras, donde dirigió junto a Rui Grácio la revista cultural *Horizonte* de efímera vida por problemas con la censura. Se mantuvo próximo al movimiento neorrealista y la militancia

A publicação desta antologia poética bilingue de Federico Garcia Lorca é facto que antes de tudo deve louvar-se, sem reticências. A antologia não só vai ao encontro da sede legítima de Lorca, evidenciada pelos portugueses, que esgotam rapidamente todas as edições argentinas ou espanholas do admirável poeta do *Romancero Gitano*, de vez em quando aparecidas nas mostras das livrarias, como revela, uma vez mais, o preito de admiração dos intelectuais e dos poetas portugueses pela obra poética daquele que caiu varado pelas balas no caminho de Cordoba. António Navarro, Tomaz Kim, Joaquim Namorado e agora Miguel Torga dedicaram à sua vida e à sua morte belos poemas. Joaquim Namorado e, agora, André Crabbé Rocha, estudaram a sua vida e a sua poesia. Faltava aquilo a que Eugénio de Andrade meteu ombros: proporcionar o contacto com a poesia de Lorca a um maior número de portugueses, amantes da poesia: seleccionar e traduzir os seus melhores poemas (*Mundo literário*, nº 14, 10 de agosto de 1946, p. 9).

Serrão elogia a continuación el poema torguiano y ensalza el estudio de Crabbé Rocha por dar «a devida estatura» al poeta andaluz. De Eugénio de Andrade nos revela, a su vez, la pasión puesta por el traductor portugués en el proyecto.

Sei, e mesmo que o não soubesse, adivinharia, porque conheço e admiro o seu talento e a sua seriedade mental, quanto trabalhoso cuidado, quanto amor Eugénio de Andrade pôs na selecção e tradução dos poemas de Lorca. Há anos que o ouço entusiasmado falar do seu projecto e dos passos andados com lentidão e segurança. Atrevo-me a dizer que poucos portugueses se terão debruçado sobre a obra de Lorca, com tão persistente admiração como Eugénio de Andrade e que poucos como ele conhecerão a sua obra (*Mundo literário*, nº 14, 10 de agosto de 1946, p. 9).

Hechos los pertinentes elogios, Serrão reflexiona sobre las inevitables limitaciones de toda traducción poética y aporta, a propósito de la recepción de la poesía española en Portugal, una sintomática conclusión:

No entanto, lendo o livro, um problema de certa gravidade não deixa de pôr-se-nos: em que medida é possível a tradução de poesia? Problema que, aliás, neste caso, se apresenta com outros aspectos do mesmo modo problemáticos: valerá a pena traduzir poesia espanhola, em geral tão acessível ao leitor comum interessado pela poesia, para português? (*Mundo literário*, nº 14, 10 de agosto de 1946, p. 9).

antisalazarista. Fue profesor de educación secundaria y desarrolló una prestigiosa obra como historiador de la economía y la cultura. Se ocupó de autores como Fernando Pessoa, António Nobre, Cesário Verde, Antero de Quental o António Sérgio.

Por su parte, Tomaz Ribas⁷⁰⁵ publicará en el mismo semario, tres meses más tarde, sus «Notas breves para um ensaio sobre Federico Garcia Lorca» (*Mundo literário*, n° 28, 16 de noviembre de 1946, pp. 7 y 16). En ellas, Ribas vuelve a repetir, convertido ya en mantra, la damasiana ‘españolidad’ de García Lorca.

A pesar de cronológicamente Federico Garcia Lorca ser um contemporâneo, o facto triste de ser um artista morto tornou desde já a sua obra, a-par-de outras razões, uma obra clássica para o estudo da literatura espanhola.

Sendo a sua obra uma obra moderníssima no mais puro sentido da palavra, disse ser uma obra clássica não só pelo seu aspecto acabado (perfeito) como porque na sua modernidade vamos encontrar toda uma tradição literário-artística hispânica.

(...) Poeta de hoje, Federico entronca em si todas as características das épocas áureas da literatura espanhola, e a sua obra tão representativa da eterna expressão hispânica coloca-o a par de algumas das maiores figuras da literatura de Espanha, não só por uma certa semelhança de aspectos como por nela se encontrarem todas as características da espinha dorsal lírica espanhola: uma irreprimível necessidade de expressão hispânica – diríamos, uma realização pessoal e artisticamente superada da expressão popular.

(...) Como muito bem diz Damaso Alonso, Lorca «surgió porque si, porque tenia que ser, tenia que cumpirse la ley de nuestro destino: España se habia expresado una vez más» (Tomaz Ribas, «Notas breves para um ensaio sobre Federico Garcia Lorca», en *Mundo literário*, n° 28, 16 de noviembre de 1946, p. 7).

Al igual que hiciera Crabbé Rocha en su estudio, Ribas hace descollar el polularismo lorquiano –y el de Alberti– del panorama general de purismo e intelectualismo –considerado, por otra parte, muy estimable– de Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén. Es el popularismo, en opinión de ambos analistas, el rasgo definitivo y definitorio en la obra de Federico García Lorca. En palabras de Ribas, «na sua lírica, Espanha e o poeta estão unidos». No obstante, a diferencia de la filóloga de origen belga, el analista alentejano no desdeña la faceta surrealista del autor de *Poeta en Nueva York* y lo integra, en una lectura muy lúcida, en ese todo ‘hispánico’ y de ‘poeta total’ que definiría su obra.

⁷⁰⁵ Tomaz Ribas (Viana do Alentejo, 1918 - Lisboa, 1999) destacó como crítico teatral y de danza, merced a sus estudios en el Conservatorio Nacional lisboeta y su implicación en la dirección del Teatro Nacional de São Carlos. Publicó numerosos ensayos e impartió docencia en varios centros de prestigio. Colaboró habitualmente con *Mundo literário* como articulista y poeta. También publicó trabajos críticos en publicaciones españolas; así por ejemplo su trabajo sobre la novelística lusitana en «Breve nota sobre o romance português», en *Revista de Literatura* (Madrid, CSIC, n° I, 1952, pp. 193-202).

Vários foram os caminhos tentados e percorridos por Federico Garcia, numa ânsia enorme de se expressar. (...) Na expressão pessoal de Federico, quer ele cante os ciganos da Andaluzia, os campos trágicos e as noites luarentas de Granada ou Córdoba, quer recorde as ruas de Nova Iorque e a América de Walt Withman ou os ritmos afro-cubanos, quer procure o sabor e o encanto das toadas e canções ciganas, andaluzas, galegas, portuguesas, asturianas ou cubanas, quer recorra aos cancioneros medievais e populares ou aos poetas do século do ouro, encontramos sempre um sentido exaltado (romântico) e trágico de vida.

(...) Conseguiu aliar as conquistas modernas ao eterno da alma espanhola. Fundiu numa admirável síntese estética o ritmo, a ingenuidade e o lirismo dos cancioneros medievais, o sabor bucólico e platónico dos poetas à Garcilaso, a amplitude sonora dos poetas do século do ouro, o simbolismo francês recebido via – Ruben Dario, o sabor local dos romances e canções populares, a renovação lírica de António Machado, J. R. Jimenez e apesar de tudo isso não foi indiferente ao «surrealisme». Se tentamos, mesmo, classificar o poeta Lorca dificilmente o podemos alhear do «surrealisme» e dificilmente se encontrará no «surrealisme» um poeta tão puro e equilibrado como Lorca (Tomaz Ribas, «Notas breves para um ensaio sobre Federico Garcia Lorca», em *Mundo literário*, nº 28, 16 de noviembre de 1946, pp. 7 y 16).

Fuera leído en una u otra clave, Federico García Lorca fue de cualquier manera la gran presencia española en Portugal durante los años Cuarenta, y por largo tiempo, en lo que a la literatura en general y la poesía en particular se refiere. Basta repasar publicaciones de actualidad cultural tan señeras como *Seara nova* o la revista *Vértice* para comprobarlo. En la primera de ellas se publicaron ‘três poemas inéditos’: «Sorpresa», «De profundis» y «Canción del gitano apaleado» (*Seara nova*, nº 975, 20 de abril de 1946). En *Vértice*, la lírica y el teatro lorquianos fueron dignos de una constante atención. No hubo remilgos, asimismo, a la hora de subrayar las tristes circunstancias de su muerte. En noviembre de 1945, la cabecera coninbriguense se hace eco del fulgurante éxito que en los teatros de Buenos Aires estaba cosechando la versión de *La casa de Bernarda Alba* de Margarita Xirgu y no se duda en subrayar, nuevamente, el asesinato de su autor nueve años atrás.⁷⁰⁶ Es, no obstante, en julio de 1947 cuando la presencia del poeta de Fuente Vaqueros en *Vértice* brilla con luz propia. Abre aquella entrega el «Romance de la Guardia Civil Española», acompañado de una gran fotografía de su autor y un dibujo del propio García Lorca (*Vértice*, nº 48, julio de 1947, pp. 188-192). Completan el número el artículo de Manuel Vale «O “espírito da terra” no teatro dramático de Lorca» (pp. 193-201) y el ya citado artículo de Joaquim Namorado «Poesia e folclore. Federico Garcia

⁷⁰⁶ «A glória e o martírio de Garcia Lorca, assassinado logo no início da guerra civil espanhola, continua a merecer na América latina a atenção mais devotada e o mais indignado protesto» (*Vértice*, nº 17-21, noviembre de 1945, p. 75).

Lorca» (pp. 202-207) junto a más dibujos del granadino (pp. 201 y 207) y la partitura de «En el Café de Chinitas». Tenía entonces por costumbre la revista *Vértice* adornar su contracubierta con la fotografía de algún autor de aprecio para la cabecera y alguna sentencia del mismo.⁷⁰⁷ En este caso, es Federico García Lorca quien aparece sobre las palabras tomadas de la última entrevista concedida por el autor de *Romancero gitano*, el 10 de junio de 1936, al periodista y caricaturista Luis Bagaría del diario madrileño *El Sol*.

El concepto de arte por el arte sería cruel, si no fuera, afortunadamente, cursi. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír —y morir, podría, haber agregado— con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas (*Vértice*, n° 48, julio de 1947, contracubierta).

El García Lorca más social, desde la tan repetida faceta popularista de su obra, es quien aparece también en este número, desde la elección del romance a la cita final, pasando por las palabras de Vale⁷⁰⁸ y Namorado. En esta ocasión, Namorado va incluso más allá en la filiación entre la obra lorquiana y la literatura social relacionando explícitamente la voz del poeta andaluz con nombres como Aragon, Eluard, Cassou, Salvatore Quasimodo y Alfonso Gatto (*Vértice*, n° 48, noviembre de 1947, p. 203).

El triunfo lorquiano —más de crítica que de público— también llegó a las tablas del Teatro Nacional D. Maria II con el estreno de *La casa de Bernarda Alba* a principios de 1948. Su puesta en escena en el principal teatro del país con actrices de primerísima línea como Palmyra Bastos —la misma que seis meses antes representara *La Casa* de José María Pemán, también en Lisboa—, Maria Matos y Maria Barroso nos habla de la acogida que el granadino gozaba por entonces en los círculos intelectuales de Portugal. Las críticas, por otra parte, no pudieron ser más elogiosas. Luiz-Francisco Rebello afirmará que «a peça de Lorca representa, sem dúvida, o mais intenso, o mais arrebatador sopro de autêntica poesia dramática que, de há muito, atravessou os nossos palcos» (*Mundo literário*, n° 53, 1 de mayo de 1948, p. 14). Por su parte, Manuela Porto se deshace en una entusiasmada y arrebatada reseña del estreno en la revista *Vértice*, si bien sus elogios no se dirigen al montaje de la Empresa do Teatro Nacional ni a sus actrices, sino al dramaturgo tristemente asesinado. De la pieza confiesa que fue «grande, verdadeiro, real prazer assistir à representação de

⁷⁰⁷ En el n° 51, octubre de 1947, aparece la figura de Cervantes sobre un fragmento del *Quijote*. El centenario cervantino motivó, en el siguiente número, el artículo de Raul Azavedo «No Centenário de Cervantes» (*Vértice*, n° 52, noviembre-diciembre de 1947, pp. 531-534), en el que se reivindica la actualidad y universalidad de su fábula quijotesca.

⁷⁰⁸ «García Lorca é essencialmente um dramaturgo da terra» (*Vértice*, n° 48, noviembre de 1947, p. 194).

uma peça como esta» (*Vértice*, nº 54, febrero de 1948, p. 159), mientras que a propósito de su autor no se resiste, una vez más, al mito del ‘poeta-mártir’.

Quando, sim, quando é que os Galileus deixarão de ser encarcerados, as Joanas d’Arc de ir à fogueira, as Virgínias Wolf de ver-se forçadas a buscar a morte, os Garcia Lorca impedidos de revelar até ao fim a inapreciável mensagem de que eram portadores e tanto importaria, a nós outros, escutar?

Hoje diz-se, está claro, que foi engano o que levou a encostar Federico Garcia Lorca a uma parede.

Sim, nestes casos é sempre de equívocos, de enganos que se trata.

Trágicos equívocos que, pelos séculos fora, privaram a humanidade dos seus filhos melhores (*Vértice*, nº 54, febrero de 1948, p. 159).

Mito o escritor a secas, García Lorca representó como nadie la poesía y la dramaturgia españolas en buena parte de la intelectualidad lusa del Mediosiglo, en especial de aquella menos identificada con los triunfalismos del *Estado Novo*. Una obra deslumbrante ligada a una biografía a su altura, que convertía a su autor en trasunto de todos los Antonio Machado y todos los Miguel Hernández, de todo lo que la ‘*guerra de Espanha*’ había marchitado.

Ya fueran entendidos como referentes afectos a la imagen que de España y Portugal querían dar sus dictaduras, ya fuera desde la pura militancia literaria en ocasiones opositora a sus regímenes, nombres como Eugénio de Castro, Miguel de Unamuno o Federico García Lorca son alzados entonces como emblemas de hermanamiento, como punto de encuentro para el diálogo peninsular. El signo de la melancolía, sin embargo, aparecía detrás de todos ellos. Son todos estos homenajes, ensayos y evocaciones una nostalgia de lo perdido. Lo perdido como nexo común de unión. Al cabo, una búsqueda del hermano ibérico a través de lo vivido juntos —no es otro el sentido de los *Poemas ibéricos* torguianos—, una mirada al pasado desde la nostalgia de lo que se ha sido para afrontar lo que en aquel presente se pretendía ser. Tal espíritu anida en las palabras del propio Miguel Torga, publicadas en 1943 en su *Diário*: «Ah! Unamuno! Porque morreste? Porque não posso eu falar-te nesta hora dramática do mundo, aqui nesta nossa Ibéria carregada de sol e de tristeza...?» (*Diário II*, 28 de julio de 1942).⁷⁰⁹

⁷⁰⁹ Miguel Torga, *Diário II* (Coímbra, 1943), p. 45. Tomado de Vázquez Cuesta (1984: 11).

III.4.5. El Mediosiglo y el anhelo de lo que será

Es en la segunda mitad de los años Cuarenta, de manera muy reconocible, cuando las confluencias y conocimiento mutuos entre el ámbito literario portugués y el español comienzan a establecer nuevos diálogos de acercamiento y exploración. No se hará, en esta ocasión, desde el signo de la nostalgia por lo pasado –por lo perdido–, sino con la mirada en el presente y hacia el futuro. Ello no implicó ni iconoclastia ni descrédito de lo anterior, sino todo lo contrario: su mejor conocimiento. En esta sinergia de comprensión y exploración más allá de los De Castro y los Unamuno, penetrará en España la voz poética del primer y segundo modernismo portugués, desde la publicación de un ignorado Fernando Pessoa, al presencismo rehumanizado de Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro o Alberto de Serpa. Lo mismo sucederá en Portugal con nombres de nuestro Veintisiete, más allá de la figura agigantada de Federico García Lorca, como Vicente Aleixandre, además de la avanzadilla de los más jóvenes José Hierro, Rafael Morales, Ángela Figuera, Claudio Rodríguez o Ángel Crespo. Tales primeros pasos –ponemos el foco en el segundo lustro de los Cuarenta– serán lentos y titubeantes. Sin embargo, solo a partir de ellos podremos entender el clima de naturalidad y comprensión alcanzado desde la década de los Sesenta y hasta nuestros días entre las comunidades literarias española y portuguesa. Una restauración del diálogo peninsular, en el ámbito literario, que no se comprendería justamente sin la labor de nombres como Pilar Vázquez Cuesta, Rafael Morales, María Josefa Canellada, Alonso Zamora Vicente, Joaquín de Entrambasaguas, Ildfonso-Manuel Gil, Miguel Torga, Tomaz Ribas, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, o Ángel Crespo, entre otros tantos.⁷¹⁰ Una labor que tuvo en la década que media entre 1945 y 1955, el ecuador mismo de la centuria, su campo de operaciones.

III.4.5.1. De los primeros tanteos al (r)encuentro peninsular

Cabe subrayar, en este sentido, que durante la década de los Cuarenta y frente a otras literaturas como la francesa o la brasileña, fundamentalmente,⁷¹¹ no existirá

⁷¹⁰ Dejamos al margen la labor de lusitanistas o hispanistas ligados al estudio eminentemente académico de nuestros clásicos peninsulares por aquellos años, entre los que destacan figuras como las de Eugenio Asensio, José María Viqueira Barreiro o José Ares Montes. Para una panorámica sobre el asunto véase Eduardo Javier Alonso Romo, «Lusitanistas españoles (1940-1980)», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007), pp. 53-75.

⁷¹¹ Pensemos, por citar solo dos ejemplos coetáneos y emblemáticos, siendo ambas revistas fundadas en el mismo año, en la luso-francesa *Afinidades* (Faro y Lisboa, 1942-1946) y la luso-brasileña *Atlântico* (Lisboa, 1942-1950). Cfr. A. Ferreira de Brito, «Vozes da resistência na revista luso-francesa *Afinidades* durante o período da ocupação», en *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e literaturas*, nº XII

una plataforma específica para el diálogo literario ibérico. De ello se lamentará una de las revistas culturales españolas más paradójicas y paradigmáticas de aquel tiempo, la revista del Colegio Mayor ‘Jiménez de Cisneros’ de la Universidad de Madrid.⁷¹² No en vano, en el primero de sus números la redacción de *Cisneros* reseñará, precisamente, la aparición de la revista luso-brasileña *Atlântico* en lo que sería el primero de muchos guiños al entramado cultural del salazarismo y «el Secretariado portugués de Propaganda Nacional, que tan magníficamente dirige el gran periodista Antonio Ferro» (*Cisneros*, nº 1, enero de 1943, p. 77). Desde *Cisneros* se miraba con envidia aquella plataforma oficialista de intercambio intelectual entre Brasil y su antigua metrópoli. «Esperamos con nostalgia el día en que otra revista hispano-lusitana venga también a estrechar los lazos de nuestros dos pueblos peninsulares» (*Cisneros*, nº 1, enero de 1943, p. 77), concluían los autores de la nota. Aquella revista de marcado tono nacionalcatólico auspiciada por el rector en Madrid, Pedro Laín Entralgo, no escamoteó guiños a la cultura del oficialismo luso, desde la publicación de un largo extracto de la «Defensa política» del propio Oliveira de Salazar (*Cisneros*, nº 4, mayo de 1943, pp. 93-101)⁷¹³ o un artículo sobre el «Arte del pueblo portugués» del citado António Ferro (*Cisneros*, nº 5, julio de 1943, pp. 119-124),⁷¹⁴ a la reproducción del poema «Ana Lúcia» de la poeta portuguesa Fernanda de Castro (nº 5, julio de 1943, pp. 146-148), a la sazón esposa del propio Ferro.⁷¹⁵

(1995), Oporto, pp. 371-393; y Alex Gomes da Silva, «A recriação “atlântica” do processo colonizador português. A revista *Atlântico* (1941-1945)», en *Revista Angelus Novus*, nº 2, julio de 2011, pp. 110-141.

⁷¹² De explícito ideario nacionalcatólico, recordemos que en su primera entrega *Cisneros* se consagra al ‘Generalísimo’ en la siguiente declaración: «A Francisco Franco, Caudillo de España, restaurador de los Colegios Mayores, ofrecemos las primicias de nuestros trabajos y el testimonio de nuestra inquebrantable disciplina» (nº 1, enero de 1943, p. 3). Aquella misma *Cisneros* dará acogida a los primeros tanteos de Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y Antonio G. de Lama —lo que ha llevado a señalar a la revista como germen directo de *España*—, así como los versos primerizos de Blas de Otero o Alfonsa de la Torre, entre otros.

⁷¹³ Se trataba de la parte final de uno de los discursos pronunciados por el dictador portugués durante 1942, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y en el que la defensa del autogobierno de las naciones frente a la siempre recordada amenaza soviética conforman su razonamiento. Los redactores de *Cisneros* presentan a Oliveira Salazar como «genial conductor de un gran pueblo hermano, estadista austero y de una pieza» (nº 4, mayo de 1943, p. 93).

⁷¹⁴ El artículo, verdadero panegírico de comunión nacionalista entre franquistas y salazaristas a través del folclore de ambos países, fue escrito con motivo de la ‘Exposición de Arte popular portugués’ celebrada en el Mercado Nacional de la Artesanía Española de Madrid y a cuya inauguración el 25 de mayo de 1943 acudió Ferro, a quien *Cisneros* torna a presentar como «eminente escritor, agudo crítico y sagaz polemista, artista de la metáfora y poeta de su “saudosa” tierra» (nº 5, julio de 1943, p. 119).

⁷¹⁵ Si la publicación de poetas portugueses varones en las revistas españolas durante la década de los Cuarenta fue muy contada, otra tanto cabe decir, particularmente, de las poetas. En este sentido, cabe subrayar la aparición de sendos poemas de Maria Gonzaga Ribeiro y Natália Correia en la influyente revista dirigida por García Nieto *Acanto* (nº 13, enero de 1948).

En este sentido, *Cisneros* no será la única revista publicada bajo los auspicios de Laín Entralgo que se prodigue en gestos hacia Portugal y demande proyectos o plataformas para un diálogo cultural en común –aunque sin predicar excesivamente, en la práctica, con el ejemplo–. Nos referimos en esta ocasión a la emblemática y señera cabecera madrileña *Cuadernos Hispanoamericanos*. Así, si el primer número de *Cisneros* había saludado la aparición de la revista portuguesa *Atlântico* como excusa para la demanda de una publicación ibérica común, los *Cuadernos Hispanoamericanos* harán lo propio en su primera entrega, cinco años después, con la revista lisboeta *Rumo*.⁷¹⁶ De esta manera, en una extensa nota sin firma se informa de la vida de la entonces ya cesada cabecera cultural portuguesa.

El poder vital puede calibrarse por las creaciones intelectuales y artísticas de un pueblo. Hombres de Portugal han lanzado al mar tempestuoso de las corrientes intelectuales, atormentadas y confusas más que nunca, un navío de ideas con su *Rumo* en la portada.

Ese navío, dirigido con ese Rumbo, responde a una unidad espiritual, a una idea que creen defendible y a una preocupación de ordenamiento y configuración intelectual. Fundados en el «principio de portuguesidade» una generación intelectual anuncia un nuevo redescubrimiento y una reconquista de lo portugués. Quieren despojar de elementos extraños, peligrosos, bien se llamen «europeos», «modernos» o «civilizados», lo auténticamente portugués: la cultura, el sentido unitario de nación, la literatura, la ciencia (...).

Como cultura portuguesa, quiere dar testimonio del modo portugués de ser hombre. Como decíamos antes, buscar las formas de una cultura específicamente propia para lograr, inmediatamente, una mejor y más exacta convivencia con los otros centros intelectuales de Europa y América.

Rumo dice: «¿Podremos alguna vez dejar de dialogar con España y con las naciones hispanoamericanas?» Y confiesa: «Romper este diálogo sería para nuestra cultura como separar el árbol de las raíces».

En este asterisco hemos querido recoger esta nota sobre el momento intelectual del país vecino. Debíamos exponer esta idea de *Rumo* de conversar para lograr una más auténtica convivencia entre las naciones porque es nuestra idea y nuestro propósito (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, enero-febrero de 1948, pp. 152-153).

Como sucedía con *Cisneros* y *Atlântico*, el saludo entre *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Rumo* contenía en su mensaje y en su tono una clara dirección

⁷¹⁶ La revista *Rumo. Revista de Cultura Portuguesa* estuvo dirigida por Mário de Albuquerque y conoció seis números entre junio y diciembre de 1946. Se editó en Lisboa en los talleres de la editorial homónima. Su director Mário Correia Teles de Araújo e Albuquerque, de perfil político conservador, fue figura preponderante en el panorama cultural del régimen salazarista, con un pie en las universidades de Coímbra y Lisboa y otro en la Assembleia Nacional y la Câmara Municipal de Lisboa.

oficialista, próxima al aparato cultural más afecto al franquismo y al salazarismo respectivamente. Nada que ver con lo que sucederá en los tan demadados proyectos de acercamiento cultural ibérico que, finalmente, sobrevendrían en la siguiente década.

Habrá que esperar a la revista portuense *Bandarra*, fundada en 1953 y que a partir de su vigésimo quinto número, en marzo de 1955, añadirá el subtítulo de «Artes e Letras Ibéricas», para encontrar un proyecto programáticamente abocado al entendimiento entre ambas comunidades literarias, algo que desde el fallido intento de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero no encontrábamos.⁷¹⁷ Pero antes de que un proyecto como *Bandarra* pudiera ver la luz en aquella Iberia marcada por el signo de dos dictaduras militares y nacionalistas, fueron necesarias apariciones puntuales, confluencias pioneras, que abrieran el camino a voces que, consagradas en su país, gozaban del más absoluto anonimato en el país vecino. No hablamos, sin embargo, de cabeceras secundarias. *Española*, *Cuadernos de Literatura*, *Garcilaso*, *La Estafeta Literaria*, *Entregas de Poesía*, *Corcel*, *Vértice* o *Mundo literário* serán altavoz para estos primeros encuentros.

Tales encuentros, o reencuentros, fueron el fruto de la sed por un conocimiento más profundo de la literatura escrita al otro lado de la Raya. Ya hemos analizado el enorme polo de atracción ejercido por la fascinante figura y la deslumbrante obra de Federico García Lorca, una atracción que en cierto sentido eclipsó todo lo que le rodeaba: el admirable desarrollo alcanzado por nuestras letras durante las tres primeras décadas del siglo. En lírica, eso equivalía a obviar a Juan Ramón Jiménez —clamorosamente olvidado en Portugal— y a reducir a los Guillén, Salinas, Alexandre, Alberti, Cernuda o Diego a meros compañeros del viaje lorquiano. El factor extraliterario había desempeñado, en este sentido, su papel. Más allá de la incuestionable brillantez de su poética, el cruel asesinato del escritor de Fuente Vaqueros había favorecido su fulgurante difusión en Portugal, en especial entre los círculos del neorrealismo y la resistencia al salazarismo. Tal afirmación no es solo nuestra, que poco valdría, sino de una de las voces más autorizadas para ello: el propio Eugénio de Andrade. El poeta de Beira Baixa había sido, recordemos, el primer traductor de su lírica al portugués en la cuidada antología elaborada junto a Crabbé Rocha y Miguel Torga en 1946. De Andrade, cuyo interés por la cultura española fue siempre profundo, denuncia esta limitación casi monotemática en un artículo, «A propósito da lírica espanhola contemporânea», publicado el 9 de

⁷¹⁷ En 1963 se sumaría un nuevo proyecto con la publicación en Lisboa de la revista *Síntese. Cadernos ibéricos de cultura, informação e crítica*, dirigidos por el portugués Azevedo Martins y el español Víctor Aúz. Solo llegaron a publicarse tres números. Cfr. Daniel Pires, *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX* (Lisboa, Contexto, 1986).

diciembre de 1952 en el suplemento cultural de *O Comércio do Porto* y recopilado poco más tarde en la antología *Estrada larga* de 1960.

É certo que, de alguns anos para cá, o nome constelado de Federico Garcia Lorca veio juntar-se à escassa mitología poética espanhola, e chegou até, à semelhança do que aconteceu noutros tempos com Garcilaso e Góngora, a deixar marcas na nossa poesia. Mas não nos iludamos; se Garcia Lorca atravessou repentinamente tanta fronteira não foi só por obra e graça do sortilegio do seu lirismo –para isso contribuiu decisivamente o seu assassinato, em Granada, nos primeiros días da Guerra Civil espanhola. Ninguém podia ficar insensível ao cessar daquela «presença mágica e morena, que trazia felicidade», em plena maturidade de vida e expressão. E na realidade ninguém ficou; pelo contrario, Federico converteu-se num símbolo, ameaçando pôr na sombra mesmo aqueles poetas sem os quais a sua poesia não teria sido o que foi –Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, para só citar dois grandes nomes da geração de 98.

Mas não foram apenas Machado e Jiménez e Unamuno que passaram inglóriamente para segundo plano; de um momento para o outro, um público apaixonado projectou no cosmos a obra do genial andaluz, esquecendo os seus companheiros de viagem, grandes poetas todos eles e de timbres tão diferenciados! –Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre. Sim, enquanto o *Romancero Gitano* ou *Poema del Cante Jondo* conheciam a fortuna de serem editados e traduzidos sucessivamente, pouquíssimos eram os leitores, fora de Espanha, que tinham intimidade com *Cántico* de Guillén ou *Sombra del Paraíso* de Aleixandre, com *La voz a ti debida* de Salinas ou *La realidad y el Deseo* de Cernuda, com *Entre el Clavel y la Espada* de Alberti ou *Jardim cerrado* de Emilio Prados, para não falar de *Alondra de Verdad* de Diego, de *Hijos de la Ira* de Dámaso Alonso ou *El Rayo que no cesa* de Miguel Hernández, e deixando em silêncio toda a lírica posterior de Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, etc (Eugénio de Andrade, «A propósito da lírica espanhola contemporânea», em *O Comércio do Porto*, 9 de diciembre de 1952).⁷¹⁸

Las palabras de Eugénio de Andrade son sumamente interesantes en diversos aspectos –como la visión de conjunto dada a nuestra lírica más allá de la fractura de la Guerra Civil–, y no están carentes de cierta autocrítica. De la misma opinión era su compañero de generación Jorge de Sena, quien solo un mes y medio más tarde se hacía eco de las palabras de Eugénio de Andrade. De esta manera, y en el mismo suplemento de *O Comércio do Porto*, un 27 de enero de 1953 Jorge de Sena publicaba su artículo «Sobre a literatura peninsular». En él podemos leer lo siguiente:

⁷¹⁸ Tomado de (Barreto, s.a.: 532-533).

A aproximação com a poesia espanhola, que a guerra civil e suas consequências profundamente suspenderam, quando se reiniciava, veio a reatar-se sob a égide de uma morte violenta: a de Garcia Lorca. Concordo que não é do melhor agoiro. Mas o mesmo sucedeu em outros países, em praticamente todos. Ainda hoje as traduções de Lorca e estudos a seu respeito se sucedem, como se não tivesse habido, embora sem morte trágica, um J. R. Jiménez, ou, com morte bastante trágica, o grande poeta que foi Antonio Machado, para não falarmos de tantos outros.

É indispensável que esta péssima óptica se corrija. E creio bem não passar despercebida a primordial razão. Se todos vivemos hoje no mundo, num mundo que não queremos, como podemos obstinar-nos em não conceder a outros o reconhecimento que ansiosamente desejamos para nós? Reconhecer, descobrir, entender é ainda a melhor forma de não cair em compromissos (Jorge de Sena, «Sobre a literatura peninsular», en *O Comércio do Porto*, 27 de enero de 1953).⁷¹⁹

Así las cosas, fue la demanda por abrir el encuadre del primer plano arrojado sobre Federico García Lorca lo que alimentó las nuevas confluencias que desde mediados de los años Cuarenta comenzarán a enriquecer el panorama transfronterizo de la Península. Por otro lado, no podemos obviar el componente ideológico del asunto. El grito de De Andrade y De Sena es especialmente valioso por proceder de dos poetas de primerísima línea, ciertamente, pero también por su abierta y valiente desafección del régimen salazarista. No obstante, para llegar a este paso al frente dado por los dos escritores al comienzo de los años Cincuenta fue necesario peregrinar por una década de los Cuarenta en la que, desde determinada perspectiva política, defender el buen estado cultural de España equivalía casi a justificar su régimen dictatorial y minusvalorar las traumáticas consecuencias de su guerra. Por el contrario, los círculos intelectuales de oposición al salazarismo partían, bienintencionadamente en la mayoría de los casos, de la convicción de que con las muertes de García Lorca, Miguel de Unamuno y Antonio Machado una etapa brillante de nuestra cultura había sido cerrada sin solución de continuidad. Sirva como perfecta muestra de ello el contraste entre las reflexiones que António Rocha publicara en la conservadora y jesuítica revista *Brotéria*, frente a las afirmaciones vertidas por Tomaz Ribas para *Mundo literário*, a la sazón dirigido por el mismo Jaime Cortesão que representara a Portugal en el Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia durante la guerra. Ambas reflexiones se publicaron el mismo año de 1946, con apenas cinco meses de diferencia.

En el primer caso, cabe subrayar el perfil conservador —a la altura de 1946 inevitablemente salazarista— de una de las revistas culturales más longevas y

⁷¹⁹ Tomado de (Barreto, s.a.: 539).

emblemáticas de Portugal, *Brotéria*.⁷²⁰ Es en esta revista —donde si aparecían nombres españoles de ‘actualidad’ eran los de Escrivá de Balaguer o Concepción Arenal— donde António Rocha publicó su artículo sobre la «Vida cultural em Espanha» (*Brotéria*, n° XLII-5, mayo de 1946, pp. 481-490).⁷²¹ En él, tras arremeter contra el Consejo de las Naciones Unidas por su reciente condena del régimen de Franco y lo que Rocha juzga como ‘pasividad’ ante el comunismo soviético, se dispone a demostrar los efectos benéficos obrados por el «genial caudillo» (p. 482) sobre la vida cultural española.

Vale a pena atendermos, hoje, ao modo como êsse homem, que tanto preocupa os bandidos da foice e martelo, trabalha pela vida cultural do seu país. (...) Hoje, quisera resumir a actividade maravilhosa que, no campo cultural e científico, se está desenvolvendo sob o patrocínio do grande caudillo (António Rocha, «Vida cultural em Espanha», en *Brotéria*, n° XLII-5, mayo de 1946, pp. 482-483).

En este tono, marcadamente político, Rocha ensalza la labor científica del CSIC y su revista *Arbor*, poniendo el acento en lo que considera un espectacular auge de los estudios teológicos y de la humanística clásica. Desde una retórica marcadamente anticomunista y católica —los dos grandes nexos de comunión entre el salazarismo y el franquismo— el diagnóstico de Rocha no podría ser más triunfalista. Sintomáticamente, en su artículo no encontramos ni una sola mención a la literatura de creación.⁷²²

El diagnóstico que Tomaz Ribas arroja cinco meses después sobre las páginas de *Mundo literário* no podría ser más opuesto. Lo hacía, eso sí, en una feliz ocasión: la difusión de un ‘nuevo’ poeta español en Portugal. El valiosísimo proyecto de *Mundo literário. Semanário de crítica e informação literária, científica e artística* había nacido el 11 de mayo de 1946 con la intención de «ser, no meio da intensíssima actividade editorial de hoje, um órgão responsável onde todos os que leem possam

⁷²⁰ Siempre vinculada a la orden jesuítica, *Brotéria* ha ido cambiando de subtítulo y eje temático en diferentes series desde su fundación en 1902 y hasta su actual formato. En 1932 quedó configurada como *Brotéria. Revista contemporânea de cultura*, alternando contenidos teológicos con otros de cultura general. Entre 1935 y 1949 la publicación se encontró bajo la dirección del historiador jesuita Domingos Maurício Gomes dos Santos. Cfr. Hermínio Rico y José Eduardo Franco (coords.), *Fé, ciência, cultura: Brotéria – 100 anos* (Lisboa, Gradiva, 2003).

⁷²¹ En el mismo sentido, resultan reveladores los artículos que publicara poco después Riba Leça bajo los títulos «Aspectos da vida cultural em Espanha: O Conselho Superior de Investigações Científicas» (*Brotéria*, n° 49, pp. 280-294) y «Aspectos da vida cultural em Espanha: Os Colégios Maiores» (*Brotéria*, n° 49, pp. 402-415).

⁷²² Para un primer estudio sobre la presencia de la vida cultural española en *Brotéria* véase el trabajo de María Isabel Morán Cabanas, «Divulgação da cultura espanhola em Portugal através da revista *Brotéria*: algumas constantes», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007), pp. 743-756.

recorrer ciertos de encontrar nas suas páginas uma opinião digna de crédito e informações de todo o género os habilitem a orientar-se, escolher e melhor compreender os livros que merecem realmente ser lidos», según la nota que acompañó a su primera entrega. El semanario conoció cincuenta y tres números, los cincuenta y dos primeros salidos puntualmente cada semana durante todo un año – de mayo de 1946 a mayo de 1947–, más un último intento por relanzar la revista con el número del 1 de mayo de 1948. A la cabeza de su redacción se situaron el veterano Jaime Cortesão –responsable de otras cabeceras fundamentales en la historia cultural de su país como *A Águia* o *Seara Nova*– y el otrora presencista Adolfo Casais Monteiro. No fue una publicación de escuela, sino heterogénea y abierta. Entre sus colaboradores habituales encontramos nombres tan variados e ilustres como João Gaspar Simões, Jorge de Sena, António Pedro, José Blanc de Portugal, Álvaro Salema, Manuela Porto, Joel Serrão, Carlos Drummond de Andrade o el propio Tomaz Ribas, entre otros. En esta ocasión, Ribas –el mismo que tres semanas más tarde publicará las ya citadas «Notas breves para um ensaio sobre Federico Garcia Lorca» (*Mundo literário*, n° 28, 16 de noviembre de 1946, pp. 7 y 16)– se dispone a presentar a los lectores del semanario la figura poética de José Hierro.⁷²³ Junto a la reproducción en castellano del poema «A un lugar donde viví mucho tiempo»,⁷²⁴ la página se completa con unas líneas de presentación sin firma que muy probablemente escribiera, como venimos afirmando, Tomaz Ribas. En sus palabras previas, Ribas deja una de las notas más interesantes del estado de recepción de la nueva lírica española con fecha de 1946.

A poesia da mais jovem geração espanhola, perdido o verdadeiro caminho do vigor e da dignidade artística, enfraquece-se numa poética inconsequente da qual resulta uma poesia em que predomina o amaneiramento de forma e de fundo, e a tendência vincada para o anedóctico ou para uma introversão fácil e falsa.

De entre essa multidão de jovens *poetas* (?) completamente desorientados (*despistados*, como diria um sagaz crítico espanhol), ergue-se, cheio de força e de dignidade artística, um poeta de vinte e poucos anos –José Hierro– que, sem falsas preocupações *neo-clássicas* ou *pseudo-místicas*, nos revela poéticamente o seu drama de poeta e de homem.

A rica mensagem da sua poesia é a mensagem de um autêntico poeta do nosso tempo que vive intensamente como *artista* o drama que o *homem* tem de representar. Por isso mesmo, e mais pela sua mensagem de verdadeira independência e dignidade artística do que pela sua poética, José Hierro é,

⁷²³ «Um poeta espanhol. José Hierro», en *Mundo literário*, n° 25, 26 de octubre de 1946, p. 5.

⁷²⁴ El poema, perteneciente a su primer poemario *Tierra sin nosotros* (Santander, Proel, 1947), ya había sido publicado en la revista madrileña *Garcilaso* (n° 23, 1945). La inclusión en esta revista portuguesa – desconocida hasta la fecha, que nosotros sepamos, por la crítica– revela una precoz recepción de la poesía hierrina en el país vecino.

talvez, o único poeta espanhol jovem que se encontra na esteira dos António Machado, dos Juan Ramón Jimenez, dos Garcia Lorca ou dos Miguel Hernandez.

O poema *A un lugar donde vivi mucho tiempo*, que hoje se publica pela primeira vez, faz parte de um livro inédito, *Tierra sin nosotros*, que o jovem poeta pensa publicar no próximo inverno («Um poeta espanhol. José Hierro», en *Mundo literário*, nº 25, 26 de octubre de 1946, p. 5).

El autor de estas líneas, fuera o no Tomaz Ribas, demuestra estar informado de primera mano de las disputas éticas y estéticas en que nuestra lírica se encontraba inmersa por aquellas fechas. Una información que hubo de llegarle de primera mano —presumiblemente por el propio Hierro— y que supone la importación a Portugal de los presupuestos de salida del grupo santanderino de *Proel*. La nota es, asimismo, interesante por múltiples cuestiones. Recoge las acusaciones contra los vanos ‘poetas’ —consideración que el propio Ribas coloca en interrogación— marcados por un intimismo inútil —recordemos los ataques sufridos por Régio en Portugal desde principios de la década—, por una estética ‘neoclásica’ que se juzga fría y por un ‘pseudo-misticismo’ ligado a la imperante temática religiosa de los poetas de la órbita de *Escorial* y de *Garcilaso*. Ribas difunde con ello en Portugal las tesis volcadas contra el ‘garcilasismo’ que estaban siendo canalizadas por revistas como *Espadaña*, al tiempo que da por inédito el poema que reproduce y que, paradójica y paradigmáticamente, ya se había publicado precisamente en esa revista ‘fría’ y ‘pseudo-mística’ llamada *Garcilaso* (nº 23, 1945, s.p.). Interesante también es la reproducción, esta propia del exilio y de su ascendencia en los ámbitos literarios extranjeros —incluida la oposición al salazarismo en Portugal—, del concepto de ‘páramo’ cultural y poético en el que España se encontraría sumida tras la desaparición en trágicas circunstancias de García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández; o del exilio de Juan Ramón Jiménez. Ello lleva al responsable de estas palabras preliminares a afirmar que Hierro sería «o único poeta espanhol jovem que se encontra na esteira» de tales poetas.

El hecho de que estemos afirmando que el responsable de estas palabras fuera Tomaz Ribas, colaborador habitual de *Mundo literário*, se fundamenta en la evidencia de que el encargado de publicar el ‘inédito’ poema de Hierro hubo de tratar personal o, al menos, epistolarmente con el poeta de *Proel*. Recurrimos en este punto a la memoria del poeta y novelista asturiano Manuel Arce, íntimo amigo de Hierro y habitual de los círculos de aquel Santander literario de mediados de los Cuarenta. Arce, en una conferencia pronunciada el 4 de abril de 2003 en el Ateneo de la capital cántabra —dentro del ciclo «Hierro, una vasta mirada» organizado por Juan Antonio González Fuentes y Lorenzo Oliván— y a la que tituló «Tal como éramos cuando José Hierro desconocía Nueva York», nos confirma la relación establecida entre el autor de *Cuaderno de Nueva York* y Ribas desde la autoridad de haberla presenciado.

El verano del 48 fue uno de los mejores de nuestros años jóvenes. Uno de los que más vivos están en mi memoria: lecturas de poemas en la Universidad Internacional, largos paseos por el Sardinero y baños en la playa del Puntal. A Pepe se le llenaban los ojos de mar, el alma de inalcanzables horizontes, el corazón de melancolías y el oído de gaviotas (...) Nos gustaba la playa del Puntal porque era una playa inmensa y solitaria: íbamos con nuestras novias: Angelines y Teresa. Los domingos Hierro llevaba a su hermana Isabelita. También nos acompañó algún verano el novelista portugués Thomas Ribas (Manuel Arce, «Tal como éramos cuando José Hierro desconocía Nueva York», conferencia leída el 4 de abril de 2003 en el Ateneo de Santander).⁷²⁵

En este sentido, merecería ser investigado si la amistad entre Ribas y Hierro fue fruto de los veraneos del portugués en Santander o si, al contrario, dichos veraneos fueron el fruto de una amistad establecida entre ambos en una ocasión anterior. En cualquier caso, la colaboración entre Hierro y Ribas no paró en la presentación del español ante el parnaso luso a través de las páginas de *Mundo literário*. Según esta misma cabecera, José Hierro habría traducido para «una importante casa editora de Madrid» la novela de Ribas *Montanha Russa* que «lançará ainda este ano» (*Mundo literário*, n° 47, 29 de marzo de 1947, p. 4).⁷²⁶ El propio Ribas, a su vez, será el primer traductor al portugués de la exitosa novela de Camilo José Cela, *A Família de Pascoal Duarte* (Lisboa, Estúdios Cor, 1952). No por casualidad, asimismo, aparecerán en la revista conimbriguense *Sísifo. Fascículos de Poesia e Crítica*, el mismo año de 1952, los nombres de José Hierro, Manuel Arce y Tomaz Ribas entre los colaboradores de tan interesante cabecera.⁷²⁷

Si Ribas ofrece, al hilo de la publicación de un poema de Hierro, su visión sobre la lírica del país vecino en el *Mundo literário* de octubre de 1946, otro tanto hará Humberto D'Ávila con motivo de una entrevista con Leopoldo de Luis, menos de un año después, en *Seara Nova* (n° 1050, 13 de septiembre de 1947, pp. 19-21). Bajo el título de «Panorâmica da Poesia Espanhola actual», D'Ávila ofrece, por boca del entrevistado Leopoldo de Luis, sustanciosa información al lector portugués —que en nada desmerecería de cualquier relato historiográfico actual— sobre qué se cocía

⁷²⁵ Buena parte de la conferencia fue posteriormente reproducida por Juan Antonio González Fuentes en 2009 en la publicación digital *Ojosdepapel.com*. Véase <<http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/Manuel-Arce-y-Jose-Hierro,-cuando-no-conocian-Nueva-York-I>> y <<http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/Manuel-Arce-y-Jose-Hierro-cuando-no-conocian-Nueva-York-II>>.

⁷²⁶ Tomaz Ribas, *Montanha Russa: romance* (Coimbra, Coimbra Editora, 1946). En cuanto a la traducción de Hierro publicada en España, no hemos logrado dar con ella. La nota de *Mundo literário* dice literalmente: «O poeta espanhol José Hierro, autor do livro de poemas “Tierra sin nosotros” terminou a tradução espanhola do romance “Montanha Russa” de Tomaz Ribas, que uma importante casa editora de Madrid lançará ainda este ano» (n° 47, 29 de marzo, 1947, p. 4)

⁷²⁷ En 1956, además, el nombre de Tomás Ribas aparecerá como responsable de una exposición de libros españoles en la ciudad de Lisboa (*La Estafeta literaria*, n° 53, 1956, p. 3).

en el parnaso del otro lado de la Raya. El propio D'Ávila, que envía la entrevista desde Madrid, se muestra frecuentando círculos de efervescencia intelectual como el café Gijón o el estudio del pintor Molina Sánchez —a través de quien habría conocido a De Luis— y codeándose con otros poetas como Antonio Oliver y Salvador Pérez Valiente, además del autor de *Alba del hijo*. Juzga el portugués que las observaciones del joven poeta cordobés son las más indicadas y atinadas para satisfacer su curiosidad —y las de sus compatriotas— a propósito de la poesía española de aquel presente que D'Ávila intuye marcada por la reciente Guerra Civil.

A minha curiosidade era justificável, dado o desconhecimento que existe em Portugal das preocupações dominantes da juventude intelectual da nação vizinha e das obras em que aquelas se traduzem, à margem da produção oficial. A nova geração espanhola, formada entre as paixões sangrentas da guerra civil —pedra de toque onde o nazi-fascismo triunfante afixou as garras para a conquista falhada do mundo—, é, conseqüentemente, uma geração de sofrimento e de inquietação (*Seara Nova*, nº 1050, 13 de septiembre de 1947, p. 19).

D'Ávila, que presenta a Leopoldo de Luis como joven y prometedor poeta incluido en las antologías de Aguilar y de Gili de 1946, así como asiduo de *Garcilaso*, *Entregas de Poesía y Halcón*, va recorriendo junto a su entrevistado algunas de las cuestiones más cruciales de aquel momento poético, desde la fractura o continuidad de la lírica española tras la Guerra Civil,

—Com relação às suas características essenciais, poder-se-á estabelecer alguma separação definida entre a poesia espanhola de antes e de após guerra civil? — comecei por perguntar, não sem certa ousadia.

Leopoldo de Luis não respondeu directamente, mas procurou um rodelo para melhor esclarecer o seu pensamento:

—A época imediatamente anterior à nossa guerra civil —1935— é uma das mais esplendorosas da poesia espanhola. Se me fosse pedido que concretizasse, diria que é um dos três momentos culminantes da nossa poesia. Enquanto nela prosseguia com magnífica vitalidade a obra de poetas precedentes, —Juan Ramón Jiménez, António Machado— e mais próximos —Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Luís Cernuda—, os mais jovens haviam alcançado já potência creadora ou estavam prestes a atingi-la. Em todo o caso, eran nomes notáveis como Carmen Conde, Luís Felipe Vivanco, Luís Rosales, Miguel Hernández, Germán Bleiberg.

(...) Extinta a guerra civil —prosegue o meu interlocutor— as dolorosas mutilações que deixou sobre o corpo nacional atingiram também os nossos poetas (*Seara Nova*, nº 1050, 13 de septiembre de 1947, pp. 19-20).

continuando por la clamorosa ausencia *in praesentia* de los poetas exiliados en el panorama poético legado fronteras adentro,

a falta de contacto com os nossos poetas exiliados, alguns dos quais são de decisiva transcendencia, constitui uma lacuna no momento actual da poesia espanhola (...) o primeiro nome a citar é o de Juan Ramón Jiménez, presentemente na América do Norte. A sua influencia na poesia espanhola foi decisiva; a minha admiração pessoal não tem limites... Singular importancia têm, também, em nossa poesia, Rafael Alberti, Luís Cernuda, Manuel Altolaguirre, Leon Felipe, Jorge Guillén, Juan Gil-Albert e outros, todos eles habitando fora de Espanha (*Seara Nova*, nº 1050, 13 de septiembre de 1947, p. 21).

o la dicotomía abierta entre la identidad clásica como raigambre y el compromiso de la poesía con el ‘hombre’ —entre el influjo neoclásico y el impulso neorromántico— como eje del discurso estético hegemónico:

Dum modo geral, o panorama da lírica espanhola contemporânea apresentava-se ultimamente um pouco amaneirado, caído num neo-classicismo excessivo e uniforme. A outra tendencia a que ao princípio aludi, a do neo-romantismo, tem revelado novos nomes, muito jovens e prometedores. (...)

—Que pensa sobre a verdadeira missão da poesia: comunicação do poeta com as coisas da vida e os anelos da humanidade, ou isolamento em sua torre de marfim, como atitude de defesa contra o mundo exterior?

O autor de *Laurel* afirma sem hesitação:

—Grande parte da produção poética espanhola posterior à guerra civil mantém, de facto, essa posição de isolamento a que alude a pergunta. Foi um pouco, sem dúvida, consequência da própria reacção, do choque brutal com uma realidade demasiado terrível. O turvo panorama que rodeava o poeta levava-o a mirar o seu próprio coração. Mas o poeta não deve iludir as suas responsabilidades do mundo. A sua missão é escutar os latejos do sangue, os gritos afogados de todos os sonhos (*Seara Nova*, nº 1050, 13 de septiembre de 1947, pp. 20-21).

Una auténtica ‘panorámica’, en suma, de plena vigencia y atinado resultado disponible con fecha de 1947 entre los lectores de la emblemática cabecera portuguesa *Seara Nova*. Una ‘panorámica’, además, con pocas cortapisas ideológicas que no obstaron para concluir con un diagnóstico optimista sobre la situación poética española.

Seja como for, a lírica contemporânea espanhola oferece um grande número de excelentes nomes e está repleta de magníficas realidades e de muitas e esperançosas promessas. Encontra-se boa mostra disto na profusão de revistas de poesia que se publicam, repartidas por todo o mapa geográfico

da nação, e, se bem que em geral não tenham criterios definidos, vêm realizando uma interesante obra. Não é possível citar todas. Bastam —além das citadas já no decorrer desta conversa: *Garcilaso e Entregas de Poesia*—, os nomes de: *Espadaña* de Leon; *Proel*, de Santander; *Mediterráneo*, de Valencia; e *Azarbe*, de Murcia (*Seara Nova*, nº 1050, 13 de septiembre de 1947, p. 21).

Al otro lado, y poco antes —a la trascendental altura de 1944—, la ‘nueva’ poesía portuguesa era conocida por muy pocos en España. Además, entre aquellos que la conocían, menos se ocuparon de su difusión a este lado de la frontera. Entre estos pocos bien informados encontramos a dos de ellos en una ciudad clave en el ámbito literario español de los Cuarenta: León. Nos referimos a los poetas Antonio Pereira⁷²⁸ y Victoriano Crémer. En el caso del burgalés, es en el celeberrimo editorial del primer número de *Espadaña* donde, además de marcar el itinerario poético de la nueva cabecera, demuestra estar puntualmente informado sobre la actualidad y polémica literarias en el país frontero. Las reflexiones metaliterarias de Crémer, tituladas significativamente «España limita al este», precedían a una sucinta antología de poesía francesa —Paul Valéry, Paul Claudel, Jules Supervielle y Jean Cocteau— y en ellas se apostaba por una poesía «sin consignas», «desnuda y luminosa» en declarada oposición a quienes se colocaban «bajo la advocación» de «Góngora o Garcilaso». En este sentido, aquello de que España limitara al este, de que aquel este y ‘norte’ poético fuera la poesía francesa, podría sugerirnos la vieja manía de las ‘costas voltadas’ a Portugal. Un vicio que hubiera sido doblemente grave tratándose de una revista tan occidental como la leonesa *Espadaña*. Muy al contrario, Crémer se muestra sorprendentemente bien informado de lo que sucede al otro lado de la Raya —magisterio pessoano sobre el presencismo luso, influjo constante de Federico García Lorca y Antonio Machado en el imaginario poético neorrealista—, y en lugar de hablarnos del este, es del país que limita a nuestro oeste de lo que trata.

Conocíamos la existencia de núcleos de jóvenes poetas con auténtica personalidad, a quienes la magnífica plenitud de Fernando Pessoa arrebatava y sostenía. No ignorábamos que, como siempre —a pesar de un inquebrantable espíritu de resistencia— los poetas españoles calaban profundamente en la entraña de los poetas portugueses. Y que Antonio Machado y Federico García Lorca ensanchaban y ahondaban su influencia con evidencia innegable.

Pero fue preciso que allá en las postrimerías del pasado año llegara hasta nosotros el manifiesto —vieja manía chillona— de un nuevo grupo que, denominándose directores de la “Poesía Nueva”, se alzaban con ánimo polémico frente a los grupos universitarios de Coimbra... Entonces hubimos de variar nuestra atención y fijarla en quienes así irrumpían pretendiendo nada

⁷²⁸ Cfr. Tania Martínez Gallego, «La frontera transparente en *El cancionero de Sagres* de Antonio Pereira: lusista de corazón», en Ángel Marcos de Dios (ed.), *La lengua portuguesa. I Estudios sobre literatura y cultura de expresión portuguesa* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014), pp. 745-758.

menos que fijar con matemática exactitud los principios del Arte al que habrían de servir ardentemente (Victoriano Crémer, «España limita al este», en *Espadaña*, n° 1, mayo de 1944, p. 10).

La sucinta información ofrecida por el autor de *Tacto sonoro* sobre el ámbito poético portugués, en este punto, carecía de inocencia. Es como reflejo simétrico de lo que, a su juicio, sucedía en España, como entiende el poeta burgalés la realidad poética del país vecino. Crémer, que demuestra tener conocimiento directo de lo que se cocía en la ciudad del Mondego, informa así de la irrupción de un nuevo grupúsculo de jóvenes poetas, estudiantes en la universidad conimbriguense, reunidos bajo la colección *Poesia Nova*, contrapunto tradicionalista al *Novo Cancioneiro* de los neorrealistas. Este pequeño círculo poético, hoy prácticamente obviado por la crítica incluso en Portugal, tuvo en los poetas Amândio César, Fernando de Paços, Miguel Trigueiros o Duarte de Montalegre sus principales representantes.⁷²⁹ La radical oposición ética y estética abierta en la ciudad de Coímbra entre este nuevo ‘grupo da Poesia Nova’ —compromiso militante con el salazarismo en lo ideológico, defensa del metro y la precisión formal en lo estético— y los poetas neorrealistas del ‘Novo Cancioneiro’ —compromiso marxista con la lucha de clases en lo político, prosaísmo y arte al servicio del mensaje en lo estético— servía a Victoriano Crémer, viniendo como anillo al dedo, para construir una analogía muy oportuna con la propia España. Ocupando la obsesión formal de los miembros de ‘Poesia Nova’ se nos presentaría —sin mencionarlos— a la ‘Juventud Creadora’ de *Garcilaso*. Como poetas de «inquebrantable espíritu de resistencia» visualizados en el neorrealismo coninbriguense, se presentaba Crémer y sus compañeros de viaje.

De aquí que nosotros halláramos cierta analogía entre el movimiento de la “novísima” generación poética portuguesa y la actual situación de la Poesía en España, también separada en grupos sin posible ensambladura; y distanciados por un sentido radicalmente opuesto del quehacer poético y, sobre todo, por una diferenciación temática y formal de insospechable existencia (Victoriano Crémer, «España limita al este», en *Espadaña*, n° 1, mayo de 1944, p. 10).

El hecho de que Victoriano Crémer tome Portugal como ejemplo de analogía de lo que sucedía en España —encontrándonos, así, con la unidad de destino de ambos pueblos bajo el temperamento común de lo ibérico del que hablaba Torga—, y de

⁷²⁹ Jorge de Sena definirá dicha colección como «tendências nacionalistas, de conformismo com a crítica oficial» que «de novo ou de moderno nada tinha» (*Líricas portuguesas*, Lisboa, Portugalíia, 1958, pp. 43 y 44). Para David Mourão-Ferreira, en «Para uma Arrumação da Poesia dos Anos Quarenta» (*J.L. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 32, 11 de maio de 1982) la gente de *Poesia Nova* trajo una lírica «sem grandes rasgos» con el fin de «opor-se, através de um militante tradicionalismo ao revolucionário internacionalismo latente nas *plaquettes* do *Novo Cancioneiro*». Véase también Maria de Lourdes Belchior, «Poesia portuguesa contemporânea: a 'geração de 40'. I *Novo Cancioneiro e Poesia Nova*», en *Brotéria*, vol. LXXVI, n° 6 (junio de 1963), pp. 649-661.

que lo haga en un lugar tan crucial como el primer número de la revista *Espadaña*, subraya la importancia de esta mirada hacia Portugal en la búsqueda de una mejor comprensión de nuestro ámbito literario durante la década de los Cuarenta. En su intento por establecer el paralelismo *Poesía Nova-Garcilaso* frente a *Novo Cancioneiro-Espadaña*, lejos de ser un mero correlato para su ‘ataque’ a la cabecera ‘rival’, evidencia raíces más profundas de conocimiento y comunión.

El juego de analogías establecido por Crémer en *Espadaña* encontrará su respuesta de manos de un asiduo de *Garcilaso* y profundísimo conocedor de la actualidad poética portuguesa: el poeta talaverano Rafael Morales. La suerte de paralelismo poético entre las dos naciones ibéricas propuesta por Crémer obtiene así su réplica seis meses más tarde en las páginas de *La Estafeta Literaria*. Morales ofrece en su artículo «La joven poesía portuguesa» (n° 15, 1 de noviembre de 1944, p. 9), efectivamente, puntual información en torno al panorama poético luso. Lo hace estableciendo similitudes generacionales semejantes a las de Crémer. En este sentido, aunque omitiendo algún término de la ecuación, la cifra resultante no difiere demasiado.

Paralelos en el tiempo han surgido, actualmente, dos movimientos poéticos juveniles, dentro de nuestra Península. Uno, portugués y otro, español, de igual forma que se dieron la célebre generación española de 1927 y la de la revista portuguesa “Presença”, que empezaba su publicación por aquella fecha. Hoy, han aparecido, a la vez, como ya digo, otros dos movimientos: en Portugal, el que se llama de la “Novíssima Geração” y en España, el de la “Juventud Creadora”, integrados ambos por los poetas que oscilan entre los veinte y los treinta años poco más o menos. Los portugueses se han significado como tal movimiento a través de la colección “Novo Cancioneiro”, que se publicaba hasta hace poco tiempo en la mágica Coimbra, ciudad en la que se agrupa la mayor parte de estos poetas, reunidos alrededor de la célebre Universidad; el movimiento juvenil español tiene su medio de expresión en la revista “Garcilaso”, en la que hemos colaborado muchos jóvenes que escribimos versos y que no nos consideramos incluidos dentro de su estilo general, al contrario de lo que ocurre con “Novo Cancioneiro”, donde sólo publican los secuaces de una determinada forma poética (Rafael Morales, «La joven poesía portuguesa», en *La Estafeta Literaria*, n° 15, 1 de noviembre de 1944, p. 9).

Las palabras de Morales, así, sintetizan para su comparativa toda la ‘novíssima’ poesía portuguesa con el movimiento neorrealista del *Novo Cancioneiro* —obviando la *Poesía Nova* del entorno de Amândio César—, al tiempo que hace lo propio con la joven poesía española y *Garcilaso*. El poeta talaverano, asiduo de la cabecera madrileña pero con voz propia ante el supuesto liderazgo estético de García Nieto, subraya la diversidad de propuestas éticas y estilísticas de *Garcilaso* en oposición a la

innegable orientación ideológica de la colección editorial conimbriguense. Morales coincide con Crémer, sin embargo, en oponer la preocupación formal predominante entre la ‘Juventud creadora’, frontera a menudo con el mero preciosismo métrico, y la preponderancia otorgada por el neorrealismo luso al contenido, rayano en ocasiones con el prosaísmo. En su particular juego de espejos, el autor de *Poemas del toro* propone dos precursores ‘negados’ para sendas corrientes: Dionisio Ridruejo y Miguel Torga.

La diferencia más visible, la que salta rápidamente a los ojos, es que a los portugueses les preocupa más que a la “Juventud Creadora” el fondo del poema. Y así, mientras los primeros olvidan, por completo, la forma, los segundos llegan a preocuparse por ella de tal manera que, a veces, sus sonetos o sus décimas no son más que composiciones formales, ajustadas perfectamente de acento y de medida.

Si los “jóvenes creadores” españoles, en su mayor parte influidos por cierta poesía clasicista que les precedió, niegan hoy esta influencia, sobre todo la de Dionisio Ridruejo, los portugueses niegan igualmente la de uno de los más importantes poetas portugueses de nuestros días, la de Miguel Torga (Rafael Morales, «La joven poesía portuguesa», en *La Estafeta Literaria*, n° 15, 1 de noviembre de 1944, p. 9).

Más allá de paralelismos, que desarrolla con bastante similitud a los propuestos por Crémer —si bien que obviando los contrapuntos espadañistas y de la ‘Poesía nova’ del burgalés—, Rafael Morales se propone ofrecer al lector del quincenario cultural español una panorámica sobre las nuevas voces poéticas del país vecino en un artículo de valor excepcional en lo relativo a la difusión de la ‘novísima’ poesía lusitana y no duda en retratarse a sí mismo como un lusófilo atento y bien informado ante la actualidad literaria del país vecino.

Debido a que a las librerías españolas llegan pocos libros portugueses, y aun menos los de los jóvenes, creo que ninguno de éstos es conocido en España. Para mi, que desde hace algún tiempo tengo una constante preocupación por la literatura portuguesa, eran desconocidos la mayoría de ellos, hasta que recientemente he pasado por las maravillosas tierras lusitanas, teniendo ocasión de charlar con muchos de los más importantes escritores y con algunos jóvenes de valía que me prestaron y regalaron libros de interés para las cuestiones que me preocupan (Rafael Morales, «La joven poesía portuguesa», en *La Estafeta Literaria*, n° 15, 1 de noviembre de 1944, p. 9).

El lusitanista talaverano, una vez señalada la existencia de otras voces jóvenes «de considerable prestigio», como las de Tomaz Kim o Ruy Cinatti, repasa los títulos de la colección del *Novo Cancioneiro* caídos en sus manos. Morales se detiene en los poemarios de Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Sidónio Muralha, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, Francisco José Tenreiro y Álvaro Feijó. De todos ellos

destaca la influencia de muy determinadas figuras del presencismo como el mencionado Torga o Adolfo Casais Monteiro, así como de un admiradísimo Federico García Lorca.⁷³⁰

El artículo de Rafael Morales no era la primera ocasión en la que *La Estafeta Literaria*, publicación en varios sentidos equiparable al semanario lisboeta *Mundo literário*, se ocupaba del estado actual de las letras portuguesas. Tampoco era la primera vez que Morales ofrecía una panorámica de la poesía lusa del momento. Unos meses antes ya había ofrecido una selección antológica de trece poetas en el semanario político-cultural *El Español* bajo el título «Onde a terra se acaba e o mar começa» (nº 80, 06/05/1944, pp. 8-9). El propio Morales recoge y traduce al español veinte poemas de Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, Carlos Queiroz, Miguel Torga, Fernando Namora, Pedro Homem de Mello, Afonso Lopes Vieira, João José Cochofel, Fernando Pessoa, José Régio, Tomaz Kim, Cabral do Nascimento y Ruy Cinatti.⁷³¹ A semejante repertorio y acercamiento de la actualidad poética portuguesa, además, el autor de *Poemas del toro* añadió una nota introductoria en la que incluso pide disculpas ante inevitables ausencias como las de Joaquim Namorado y Manuel de Fonseca entre los jóvenes o las de Sá Carneiro y Almada Negreiros entre los mayores.

Nos hemos lamentado muchas veces del desconocimiento que existe entre los españoles de la literatura de Portugal, nación hermana, acogedora y culta, que tan magníficas obras literarias ha dado al mundo.

Hoy nos hemos decidido a dar una pequeña muestra de la lírica portuguesa de nuestros días, de la poesía de los autores vivos, excepción hecha del gran poeta Fernando Pessoa (1888-1935), uno de los líricos más representativos de Portugal. Por carecer de textos de algunos poetas no hemos podido incluir a todos, y así la pequeña antología que damos resultará algo incompleta, pues en ella se podrá echar de menos a Sa-Carneiro, Almada Negreiros, Antonio Navarro (...), Botto, etc. A otros poetas, por ejemplo, el simbolista Eugenio de Castro, nacido en 1869, tampoco los incluimos por considerarlos, no obstante su buena calidad poética, pertenecientes a una generación anterior.

(...) No hemos querido dejar fuera de estas traducciones a dos de los más jóvenes poetas portugueses, Cochofel y Fernando Namora, cada cual

⁷³⁰ «La “Novíssima Geração” tiene una gran admiración por el magnífico poeta granadino y creo que uno de estos jóvenes poetas, no recuerdo si Namorado, ha escrito un pequeño estudio sobre él» (*La Estafeta Literaria*, nº 15, 1 de noviembre de 1944, p. 9).

⁷³¹ Los poemas presentados fueron «Desfloramiento» y «La mañana verdadera» de Adolfo Casais Monteiro; «Monumento casi musical», «Poema de un crepúsculo» y «Fábula» de Alberto de Serpa; «Conjuro» de Carlos Queiroz; «Diario» de Miguel Torga; «Poema» de Fernando Namora; «Viaje» y «Pecado» de Pedro Homem de Mello; «Pinhal do Rei» de Afonso Lopes Vieira; «Alcohol» de João José Cochofel; «Sol Nulo», «Cuando los niños juegan» y «Yo contemplo el lago mundo...» de Fernando Pessoa; «El malabarista de estrellas y su juego» de José Régio; «¿Para qué pedir...?» y «Poema» de Tomaz Kim; «Súplica» de Cabral do Nascimento; y «Poema» de Ruy Cinatti.

alrededor de los veinticinco años, pertenecientes a la generación que podríamos llamar de Coimbra. Entre estos más jóvenes debimos incluir también a Namorado y Manuel de Fonseca, mas nos falta original y espacio (Rafael Morales, «Poesía portuguesa contemporánea», en *El Español*, n° 80, 6 de mayo de 1944, p. 8).

Acto seguido, Morales ofrece unas notas rápidas sobre los poetas traducidos. Así, por ejemplo, de José Régio afirma que «es un gran lírico lleno de dramatismo»; de Casais Monteiro que «es una de las más altas figuras de la lírica portuguesa»; y de Alberto de Serpa que «es otro de los poetas de más interés», añadiendo que «como Casais cultiva el verso libre». Asimismo, de Pedro Homem de Mello afirma que «como Cabral do Nascimento, es un poeta musical, de tipo popular, aunque culto»; de Miguel Torga que «la juventud de Coimbra, ciudad en la que reside, le toma por maestro»; de Ruy Cinatti que «es un poeta lleno de ternura»; y de Tomaz Kim que «tiene influencias de Dylan Thomas y quizá de Eliot». No obstante, es en Fernando Pessoa en quien Morales se detiene finalmente para asegurar con Gaspar Simões que el poeta de los heterónimos es «uno de los más grandes poetas de Portugal de todos los tiempos».

En cuanto a *La Estafeta Literaria*, el quincenario madrileño llegó a tener una sección, esporádica pero de cierta continuidad, bajo el título de «Correo de Lisboa». En ella se daba noticia de diversas novedades culturales en el país vecino, ya fuera en el ámbito de las artes plásticas, en el musical o en el literario.⁷³² En la cabecera matritense, volcada con la actualidad literaria nacional e internacional, menudeó desde el principio noticias sobre el ámbito intelectual del país vecino. En lo que a la pura actualidad literaria se refiere y obviando otras tantas referencias a Portugal, en el cuarto número encontramos una elogiosa reseña al veterano poeta luso António Correia de Oliveira (n° 4, 30 de abril de 1944, p. 23),⁷³³ al tiempo que en la siguiente entrega se ofrece una panorámica de «Novelas y novelistas portugueses en 1943» firmada por Augusto Casas (n° 5, 15 de mayo de 1944, p. 22), así como una elogiosa nota al difunto integralista António Sardinha al hilo de la publicación en Lisboa de manera póstuma de *A Lareira de Castela* (n° 5, p. 23). Sin perder de vista la cercanía

⁷³² Esta sección lusófila entraba en diálogo con otras como la también esporádica sección «Correo de Barcelona» en torno a la actualidad cultural en Cataluña —como «Correo de Lisboa» aparecida en el número 26, del 10 de mayo de 1945—, o las más regulares «Las provincias en “La estafeta”» y «“La estafeta” en el mundo», estas dos presentes desde el primer número. Estas cabeceras, con guiños a la vertiente catalana y portuguesa en el ámbito cultural de la Península, recuerdan, inevitablemente, a las ‘Gacetas’ portuguesa y catalana insertas en *La Gaceta literaria* de Giménez Caballero quince años atrás.

⁷³³ «Este gran lírico portugués no es un poeta simplemente lírico, al igual que un Juan de Dios o de un Antonio Nobre. Su poesía es, por encima de todo poesía filosófica. La obra del maestro recuerda la de un Antero católico», afirma el autor de esta nota sin firma (*La Estafeta Literaria*, n° 4, 30 de abril de 1944, p. 23).

de *La Estafeta Literaria* a las altas jerarquías culturales del régimen franquista —esto es, a su promotor gubernamental Juan Aparicio—, entenderemos colaboraciones como las de Dutra Faria con «El inconfundible Gualdino Gomes. Mosquetero del Chiado» (nº 10, 10 de agosto de 1944, p. 23) o la semblanza de «Antonio Ferro, enamorado de España» publicada sin firma (nº 11, 25 de agosto de 1944, p. 24). De mayor entidad son los textos recopilados a toda página en el siguiente número bajo el título de «Un poeta, una revista y una crónica de Portugal» (nº 12, 10 de septiembre de 1944, p. 9). El poeta no era otro que Eugénio de Castro, evocado por el propio Juan Aparicio en «Cuando Unamuno era un rinoceronte. Mi única entrevista a Eugenio de Castro»; la revista, la recién salida *Litoral*, saludada y reseñada minuciosamente por «S. M»; y la crónica cultural, finalmente, se encontraba firmada por Lorenzo Garza bajo el título «Chiado. Atalaya lisboeta». Ya en 1945 se constituirá como sección esporádica la citada cabecera del «Correo de Lisboa», en cuya primera entrega del 10 de mayo de 1945 se ofrece una semblanza de Carlos Queiroz como estimable poeta y director de la ya referida casi un año antes *Litoral*, «la más alta revista portuguesa de hoy», de quien se dice, exageradamente, que «supo hacer de “Litoral” el calidoscopio literario lusitano y un puente para las letras de los dos pueblos peninsulares» (nº 26, p. 25). El autor anónimo de aquella nota demuestra, además, estar familiarizado con

el horizonte literario del país vecino, que tiene entre sus jalones más visibles varios hombres a los que sería imperdonable olvidar. Las letras portuguesas de hoy tienen poetas de verbo noble y alto: Miguel Torga, Alberto da Serpa; un crítico, Joao Gaspar Simoes que desde la editora Portugália, la Espasa-Calpe lusitana, ejerce el pontificado literario; un joven pensador, Delfin Santos, el portugués que conoce mejor la filosofía de cuantos viven y algunos novelistas y cuentistas, género que en este país alcanza una importancia que desconoce en España: Aquilino Ribeiro, Paço de Arcos, Victorino Nemesio, Antonio Botto. Carlos Queiroz, que vino a formar junto a ellos llevando del brazo su mocedad y su temprana cosecha de impulsos, reunió un grupo intelectual que tiene en “Litoral” su módulo expresivo. Después de “Orpheo” y de “Presença”, con cuya generación tienen muchas relaciones director y colaboradores de “Litoral”, la revista alcanza en Portugal rango de historia literaria contemporánea (*La Estafeta Literaria*, nº 26, 10 de mayo de 1945, p. 25).⁷³⁴

⁷³⁴ Las noticias culturales referidas a Portugal, como a otros tantos países, continuaron presentes en *La Estafeta Literaria*. Sin ir más lejos, la crónica sobre los premios literarios en Portugal del año 1944 (nº 29, 25 de junio de 1945, p. 24), la interesantísima entrevista a tres bandas a Pío Baroja, Wenceslao Fernández Florez y Julián Marías sobre su relación con la literatura portuguesa y el problema de las traducciones (nº 30, 10 de julio de 1945, p. 18), o la segunda entrega del «Correo de Lisboa» con un artículo de Adolfo Lizón sobre la presencia de los libros portugueses en la Feria del Libro de Madrid de aquel año (nº 31, 5 de agosto de 1945, p. 22).

Como buen conocedor de la realidad poética lusa se nos ofrece precisamente uno de los fundadores de *Garcilaso*. Nos referimos al extremeño Pedro de Lorenzo, quien en su evocador *Y al oeste Portugal* ofrece pasajes de interés a propósito de su proximidad a la actualidad literaria del país vecino. No podía ser de otra manera en quien desde el final de la guerra se contaba entre los vecinos de la rayana localidad de Valencia de Alcántara. En el caso del autor de *La quinta soledad*, será no solo una cierta cercanía estética –intimismo introspectivo, culto a la soledad del poeta, canto sereno a las esencias del paisaje, cultivo del soneto– sino también la mera proximidad geográfica lo que le acerque a la lírica de dos poetas de la promoción presencista como el otrora director de tan emblemática cabecera, José Régio, afincado en Portalegre, y el poeta portugués Francisco Bugalho, residente por entonces en Castelo de Vide. Entre los tres poetas no mediaban entonces más de veinticinco kilómetros. Con la mirada hacía al oeste, así lo constató en 1944 el propio De Lorenzo en el citado ensayo.

Me senté a una ventana ancha y baja. El horizonte era hermoso: a mano izquierda irrumpía la muela calofriante del castillo; se expandía alta y pedregosa la rodera del páramo alemtejano; a un paso, Castelo de Vide y, de fondo, quebrando el azul con sus trazos altivos, la sierra seca, madura, de Portalegre. Pensé largamente en el poeta José Régio, tal vez a esa hora en su casa de la blanca ciudad, entre platos mohecidos y santiños de palo; cantando en *La Toada*, como siempre. (...) Recordé a Bugalho, campesino, feliz escribiendo en Quinta da Palmeira, frente a la estación ferroviaria, un tiro de honda de Castello de Vide (Pedro de Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, p. 110).

Desde aquel balcón hacia el país vecino que es Valencia de Alcántara, con la proximidad de dos «poetas mayores» como Régio y Bugalho, Pedro de Lorenzo arroja, con afán más concreto, su diagnóstico del panorama poético portugués con fecha de 1944, a la altura de un tiempo en el que los grandes vates del cambio de siglo como De Castro y Pascoaes son ya un «eco saudoso» y las voces surgidas del presencismo marcan, a juicio del extremeño, el pulso poético de Portugal.

Miro esa tierra, poniente, desde mi avanzadilla de Valencia de Alcántara. (...) Ahí, tras esa añil bisagra de Puerto Roque, en las planicies lobuladas de Alto Alemtejo, canta la lírica de Francisco Bugalho; la dura, sensual, cuidada, satánicamente despierta voz de Régio: José dos Reis Pereira. Bugalho, Régio, poetas ambos acogidos a la adustez de esa morena serranía áspera que se escarpa, madura, defensiva de Portalegre.

La creación no vive centralizada, ya veis, en el mimoso Portugal. A un paso de aquí, dos poetas mayores personalizan el Alemtejo. Si en Oporto, se congregan, alegres de verse allá, lejos de Lisboa, Alberto de Serpa, Adolfo

Casáis Monteiro; Almada se retira al Moledo do Minho; Fernando Namora, en su Condeixa... La escuela posromántica de Coimbra, ¿recordáis?

Todavía ayer, hospitalizado en su Universidad, muere el impasible, parnasiano Eugenio de Castro; a un paso de ese Mondego en que Unamuno veía «la gran cuerda de la inmensa lira que es este pequeño pueblo que suspira y canta a la vera del mar tenebroso». Y antier, la generación de Branquinho da Fonseca, Casais Monteiro, Simoes, fundaba al pie del Penedo de Saudade la revista «Presença».

¿No os llega, de cuando en cuando un eco saudoso, ¿metafísico?, de Teixeira de Pascoães, el lusíada de Amarante? (Pedro de Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 151-152).

Conocedor de tan dispersa constelación literaria, Pedro de Lorenzo no duda en detenerse en Bugalho y Régio, y en especial en este último. La vecindad era, decimos, doble: estética y geográfica. Con ellos cierra, no por casualidad, su *Y al oeste Portugal*, firmado en «La Campiña» en 1944.

Bugalho en su impresionante reducto de Alto Alemtejo, espaldas de la raya, mira a Coimbra; evoca —*Canções de entre Ceu e Terra*— la Andalucía melancólica de Algarve.

José Régio —José María dos Reis Pereira— cavila y sueña a la vuelta de esa sierra que, alzo los ojos del papel y corta el horizonte de esta alquería fronteriza donde lo escribo. (...) Insobornable en esa soledad de la escombrera alentejana, a lo largo de veinte años de meditación y mano creadora, José Régio ha ido libro a libro elevando la giralda de su poética.

Nada local, sino engalanada —¿o adolecida?— de un baudelairiano sabor entre exótico y espirituoso. Ahí lo tenéis, cósmico y transcendido, alucinado en su *Jôgo da Cabra-cega*; antes: desde su primer libro de versos; esos *Poemas de Deus e do diabo*, 1925, reeditados ahora (...). ¿Se le podría acaso llamar provinciano por su *Fado*, 1941? Respondo: en *Fado* José Régio da la nota popular portuguesa, no la circunscrita con exclusiva, por eliminación, a cualquier tierra o aldea representativa determinada (...).

Dos poetas —Régio, universal; los dos, auténticos—, apartados del tráfago, espaldas de la gran urbe, viven, escriben, aman, crean la palabra nueva de Portugal.

En la raya. En Portalegre. En ese Portugal cercano y casi mío, a unos minutos de mi soledad extremeña, a unos diptongos de mi parla, esta atravesada parla... (Pedro de Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 152-153).

No cabe duda de que la amistad personal y el empeño puntual de personas como Tomaz Ribas y José Hierro o Humberto D'Ávila y Leopoldo de Luis; la curiosidad vecinal de los Crémer, Morales o De Lorenzo; y la labor de difusión y rigor de cabeceras como *Mundo literário* y *La Estafeta Literaria* posibilitaron el tránsito

de los primeros tanteos a un verdadero recuento peninsular de nuestras letras a lo largo de aquella segunda mitad de los Cuarenta. Huellas de un discreto camino que hicieron posible la reactivación de no pocas colaboraciones y contactos que llegarían a alcanzar plena normalidad con la inminente década de los Cincuenta. Es de justicia reconocérselo. Tal fue el caso, decimos, de Ribas.⁷³⁵ Como lo fue de Humberto D'Avila en su intento de trazar una 'panorámica' más allá de Federico García Lorca. A este lado de la Raya, también sería este el empeño de algunos nombres ilustres como Joaquín de Entrambasaguas, María Josefa Canellada, Alonso Zamora Vicente, Pilar Vázquez Cuesta o Rafael Morales, entre otros.

III.4.5.2. Las personas del verbo. Los artífices de una confluencia

El conocimiento de las nuevas, y no tan nuevas, voces de la poesía portuguesa a este lado de la Raya se hizo posible gracias a la labor activa de críticos de primera línea como Entrambasaguas, Canellada, Zamora Vicente, Vázquez Cuesta o el mencionado Rafael Morales. En el caso de Entrambasaguas, su aportación no fue menor. Fue el erudito madrileño quien habilitó para el lector español el interés por el entonces casi completo desconocido, en España, Fernando Pessoa. Entrambasaguas corregía así una omisión sorprendente considerando la enorme bibliografía desarrollada ya en Portugal gracias, en buena medida, a los presencistas. No obstante, con la edición de un volumen con parte representativa de su lírica, Entrambasaguas hizo entrar por la puerta grande del CSIC la ignorada obra de un Pessoa que, como ha señalado Antonio Sáez Delgado,⁷³⁶ no empezará a ser masivamente leído en España hasta su definitiva penetración en el ámbito hispanohablante con la publicación de la excelente *Antología pessoana*⁷³⁷ preparada por el mexicano Octavio Paz en 1962. Para llegar a ello, y pasando por los trabajos que añadirían poco después Ildefonso-Manuel Gil en 1948 y Ángel Crespo en 1957,⁷³⁸ fue necesaria la edición, pasado el ecuador de los Cuarenta, del pionero

⁷³⁵ A Tomaz Ribas se debe, igualmente, una entrevista realizada a Rafael Morales para el suplemento *Artes e Letras* del lisboeta *Diário de Notícias* del 23 de junio de 1959 en el que se habla largo y tendido sobre las relaciones culturales entre España y Portugal (Cuadrado Fernández, 2000: 549).

⁷³⁶ Cfr. Antonio Sáez Delgado, *Notas sobre la recepción de Fernando Pessoa en España* (Évora, Universidad de Évora, 2010). <<http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2662/1/saezdelgado.pdf>>

⁷³⁷ Fernando Pessoa, *Antología*, edición, traducción e introducción de Octavio Paz (México, UNAM, 1962).

⁷³⁸ Nos referimos al volumen de Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa* (Zaragoza, Ed. Herald de Aragón, 1948), en el que se incluyó un extenso capítulo sobre «La poesía de Fernando Pessoa»; así como a la antología preparada por Ángel Crespo para la colección Adonais, Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caero* (Madrid, Rialp, 1957). Crespo publicaría, seguidamente, un artículo sobre «Fernando Pessoa y sus heterónimos» en la revista *Ínsula* (nº 134, enero de 1958). Sobre los trabajos de Gil y Crespo hablaremos más adelante.

volumen de *Poesías* (Madrid, CSIC, 1946) preparado por Entrambasaguas. Bien es cierto, por otra parte, que otro de los protagonistas de este epígrafe, Rafael Morales, se había adelantado con la publicación en 1944 de su traducción del poema pessoano «Una música cualquiera», nada menos que en la revista *Garcilaso* (nº 13, mayo de 1944). No obstante, fue el tomo antológico de cuarenta y ocho páginas preparado por Entrambasaguas la primera difusión relativamente extensa de la lírica del autor del *Libro del desasosiego*.

Dicha entrega formaría parte como sexto suplemento de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* que editaba el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y que el propio Entrambasaguas dirigía. El volumen antológico de 1946 ofrecía así una panorámica muy bien ponderada del legado lírico pessoano, incluyendo sus heterónimos. Se seleccionan, de esta manera, ocho poemas firmados por el propio Pessoa, tres de Alberto Caeiro, siete de Ricardo Reis y otros siete de Álvaro Campos. En la «Nota preliminar» al volumen (pp. 3-13), firmada en «Lisboa, primavera de 1946», Entrambasaguas no solo ofrece una lectura profunda y entusiasta del genio lisboeta sino que demuestra estar extraordinariamente bien informado sobre el estado crítico de la cuestión, incluyendo las ediciones pessoanas de Adolfo Casais Monteiro, a quien cita como «otro gran poeta portugués actual» (p. 3). Destaca el erudito madrileño la absoluta preponderancia del autor de *Mensagem* en el parnaso portugués del siglo XX, al tiempo que denuncia la «imperdonable» ignorancia de su obra a este lado de la Raya:

Es indudable que de toda la lírica lusitana contemporánea —pese a los destacados poetas con que cuenta— la figura más importante y trascendental es la de Fernando Pessoa (...). En España, por desidia imperdonable, no se conoce la obra de Fernando Pessoa, que abre nuevos horizontes a la poesía lírica de nuestro tiempo, pero en Portugal la crítica, unánimemente, reconoce en él uno de esos poetas cuyo nombre marca una época literaria (Joaquín de Entrambasaguas, «Nota preliminar», en Fernando Pessoa, *Poesías*, Madrid, CSIC, 1946, pp. 3-4).

Entrambasaguas, que se deshace en elogios hacia el lisboeta, explica al lector español el universo de la heteronimia pessoana —«no se crea, vuelvo a repetir, que estos seres quedan reducidos a la seca línea de un seudónimo, sin relación con lo que firman, sino que tienen personalidad humana, que el mismo Pessoa define con rasgos concretísimos» (p. 7)— y caracteriza al cofundador de *Orpheu* como poeta ‘puro’, tendencia que juzga predominante frente a otras sinergias materialistas o ‘rehumanizadoras’ que sobrevinieron, tras la muerte de Pessoa, pasado el ecuador de los años Treinta:

la técnica de Fernando Pessoa responde al más actual sentir de la lírica mundial: la creación poética, sin contaminarse del vivir, para que, al crear él

mismo, consiga la pureza poética íntegra, ya concebida así por lo que el hombre tiene de individualismo deífico, libre del materialismo percedero común a todos (Joaquín de Entrambasaguas, «Nota preliminar», en Fernando Pessoa, *Poesías*, Madrid, CSIC, 1946, p. 11).

Pocos años después de aquella pionera edición, en 1954, Entrambasaguas redundará en su estudio de la obra pessoana en España con la publicación en dos extensos artículos en la *Revista de literatura*, publicación que a la sazón él mismo dirigía desde el paraguas institucional del Instituto Miguel de Cervantes.⁷³⁹

Figura esencial en la recepción de Fernando Pessoa en España, tras la labor pionera de Entrambasaguas, fue la del escritor zaragozano Ildefonso-Manuel Gil. El aragonés ya había dado informada cuenta de la historia literaria portuguesa en su *Historia de la literatura extranjera* (Zaragoza, Librería General, 1943),⁷⁴⁰ ahondando pocos años después en la difusión de varios autores portugueses —clásicos y contemporáneos— como acreditan sus traducciones de *Los Lusíadas* (Madrid, Revista de Occidente, 1955) o la novela de Fernando Namora *Minas de San Francisco* (Barcelona, Noguer, 1955).⁷⁴¹ No obstante, fueron sus *Ensayos sobre poesía portuguesa* (Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1948) donde este novelista y poeta del Treintayséis ofreció su mayor tributo al conocimiento de la lírica lusa en nuestro país.⁷⁴² En ellos, el autor de *Poemas de dolor antiguo* compila cuatro trabajos sobre «La Poesía de Fernando Pessoa» (pp. 9-40), la «Personalización del Paisaje en la Lírica Portuguesa» (pp. 41-62),⁷⁴³ «La Poesía de Alberto de Serpa» (pp. 63-96) y «El Amor en la Poesía Portuguesa» (pp. 97-109).⁷⁴⁴

⁷³⁹ Nos referimos a los artículos «Fernando Pessoa y su creación poética» (*Revista de literatura*, vol. 5, n° 9-10, pp. 69-91) y «La lírica de Fernando Pessoa» (*Revista de literatura*, vol. 6, n° 11-12, pp. 87-210).

⁷⁴⁰ Las páginas dedicadas a Portugal serían las siguientes: pp. 139-141, pp. 172-175, pp. 219-221 y pp. 300-302.

⁷⁴¹ Su labor como traductor del portugués se mantendrá a lo largo de su vida, como queda patente en la versión de «Tres poemas» de Alberto Lacerda publicados en *Ínsula* (n° 296-297, 1971, p. 5), número a la sazón dedicado a Portugal y con otro artículo de Ildefonso-Manuel Gil.

⁷⁴² Para una recepción de la época a los *Ensayos sobre poesía portuguesa* véanse las reseñas a cargo de Pablo Cabañas (*Cuadernos de Literatura*, n° IV, 1948, pp. 342-344), José Luis Cano (*Ínsula*, n° 38, febrero de 1949, p. 4) y Gabriel Celaya (*La voz de España*, 6 de mayo de 1949).

⁷⁴³ Una versión abreviada de este trabajo había sido ya publicada —el colofón del volumen se fecha en 10 de diciembre— bajo el título de «Humanización del paisaje en la lírica portuguesa» en la revista *Ínsula* (n° 34, octubre de 1948, p. 8).

⁷⁴⁴ Este último trabajo no era otra cosa que una pormenorizada reseña a la publicación de la antología de poesía amorosa portuguesa recientemente editada por José Régio y Alberto de Serpa *Poesía de Amor. Antología portuguesa* (Oporto, Tavares Martins, 1945), precedente directo de la celeberrima antología *Alma minha gentil. Antologia da poesia de amor portuguesa* (Lisboa, Portugalíia, 1957), a cargo de los mismos antólogos.

En su «Personalización del Paisaje en la Lírica Portuguesa», Gil demuestra un vasto y profundo conocimiento de la lírica del país vecino. No en vano, ofrece en él un repaso por fragmentos poéticos en los que analiza el recurso de la personalización y diálogo con la naturaleza de varios autores canónicos, desde Camões a António Navarro, pasando por Rodrigues Lobo, Bocage, Herculano, Guerra Junqueiro, António Nobre, Lopes Vieira, Eugénio de Castro, Pascoaes o Florbela Espanca. El ensayista aragonés no se detiene, sin embargo, en ello, y aspira a ofrecer muestras de las más recientes promociones. Los poetas citados no son otros que Campos de Figueiredo y su *Imagem da Noite*, analizado como «um diálogo de amor y de reproches exaltadamente sostenido» (pp. 55-56); Branquinho da Fonseca (p. 56); José Régio, «figura del máximo prestigio en la actual vida literaria de su país, gran crítico, novelista, dramaturgo, poeta de recia personalidad» (pp. 56-57); Alberto de Serpa, «el gran poeta de la sencillez, que sorprende la belleza que se entrevé en lo cotidiano y trasmuta en gracia lírica el mundo elemental y consabido» (p. 57); para terminar con «el joven poeta Sebastião da Gama» y el «extraño libro *O avestruz lírico*, de Antonio Manuel Couto Viana» (p. 58).

Son, con todo, los trabajos monográficos sobre Alberto de Serpa y Fernando Pessoa los capítulos más interesantes para nuestro estudio. En el caso del poeta de *Mensagem*, Gil defenderá en más de treinta páginas la tesis de «la unidad total de la obra poética pessoana, a despecho de los heterónimos» (p. 10). No demuestra en ello, sino todo lo contrario, ignorancia de aquel fenómeno tan pessoano,⁷⁴⁵ al tiempo que acredita estar al día en cuanto a la bibliografía crítica publicada, incluida la reciente selección publicada en España por Entrambasaguas.⁷⁴⁶ Con criterio y personalidad propios, y más allá de hacerse eco de juicios críticos ajenos, el escritor aragonés no se limita a difundir la altura poética del fallecido poeta lusitano sino a levantar su propia lectura de un autor del que considera «evidente» la «indestructible unidad de la obra total de Pessoa» (p. 39). Una labor crítica que, en cualquier caso, conlleva una lectura plenamente consciente de la complejidad del legado lírico pessoano:

Los heterónimos son, pues, la creación novelesca —en su invención, sí que pudo influir la histero-neurastenia de Pessoa— de un poeta obsesionado por el problema de la personalidad. No se preocupó demasiado por dar rigor lógico a la versión de su nacimiento, porque sabía bien que toda esa bella invención literaria no podía ser más que el velo legendario extendido sobre su gran

⁷⁴⁵ «En la fusión de su vida con su obra vivió la más extraña aventura poética: no sólo creó poemas, sino que creó poetas (...) no es un problema de nombres diferentes, sino de *personalidades* diversas» (p. 11).

⁷⁴⁶ Gil cita y maneja tanto la antología de Casais Monteiro *Poesia de Fernando Pessoa* (Lisboa, Confluência, 1942) como las *Obras completas* (Lisboa, Ática, 1942) editadas por Gaspar Simões y Luis de Montalvor, entre otras referencias.

talento poético, sobre una creación que por su complejidad, riqueza y espiritualidad noblemente vestidas de lirismo, había de quedar en el más alto rango de la Poesía portuguesa, allí donde sólo los mejores nombres compartan una gloria indiscutible (Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1948, p. 40).

Con la publicación de este ensayo en cuatro tiempos, Ildefonso-Manuel Gil se nos presenta en un lugar destacadísimo en el levantamiento del diálogo literario —y más concretamente poético— entre los dos países de nuestra Península. Un diálogo que en Gil será de ida y vuelta —acá y allá— y de doble vía —de creación y de crítica—. Tanto es así, que si en 1948 ejercía como crítico de la lírica lusitana en España, dos años después profesará como poeta en Portugal. La publicación en 1950 de la plaquette *Huella del linaje* (col. Cadernos das Nove Musas) en las prensas de *Portvcafe* revela, en este sentido, una estrecha relación con la emblemática cabecera de Oporto, tal vez iniciada por aquellos primeros contactos con el propio Alberto de Serpa. En cualquier caso, la edición de este conjunto de cinco poemas bajo el título de *Huella del linaje* (Oporto, Portvcafe, 1950) en el preciso ecuador del siglo XX alberga, más allá del hito simbólico, una profunda relación de este miembro del Treintayséis —paradigmático como negado— con el Portugal literario del Mediosiglo. La plaquette salió con una tirada de ciento cincuenta ejemplares —cincuenta de ellos para su venta en España, otros cincuenta fuera de mercado, cuarenta para su comercialización en Portugal y diez para bibliotecas públicas— y compilaba cinco poemas: «Ahora que conozco la humildad de mi vida» (p. 5), «En esa voz de niebla y lejanía» (pp. 6-7), «En esta plenitud de sangres confundidas» (pp. 8-9), «En esta dulce paz del campo, en esta» (pp. 10-13) y «El corazón inmenso de la tarde» (pp. 14-16). De ellos, el segundo y tercer poema procedían de *El corazón en los labios* (Valladolid, Halcón, 1947), al tiempo que los restantes formarían parte de *El tiempo recobrado* (Madrid, Ínsula, 1950).

La presencia de Gil en Portugal era un hecho. Una de las principales estudiosas de Gil, Rosario Hiriart, señala la asiduidad con la que el aragonés colaboraría con la portuense *Portvcafe* y el lisboeta *Diário de Notícias* (Hiriart, 1981: 250). Por otra parte, fueron abundantes las reseñas de recepción a la obra poética, novelística y ensayística de Gil en Portugal por aquellos años, como las realizadas por Jacinto Junior a los *Poemas de dolor antiguo*, *Homenaje a Goya* y *El corazón en los labios* en el rotativo de Braga *Correio do Minho* el 11 de abril de 1946, 28 de noviembre de 1946 y 2 de noviembre de 1947 respectivamente; o el artículo dedicado al zaragozano en el mismo *Correio do Minho* (12 de mayo de 1951) por Tabora de Vasconcelos «Os caminhos da Poesia». También le consagraron sus críticas António Quadros —«A propósito de *Homenaje a Goya*»— en el lisboeta *Diário Popular* (7 de abril de 1948) y João Maica, a la plaquette *Huella del linaje*, en la influyente *Brotéria* (nº LII-3, marzo de 1951). Una recepción en Portugal de un joven poeta español francamente

envidiable por aquellas fechas, tornándose aún más envidiable tras la publicación de la primera novela de Gil, *La moneda en el suelo* (Barcelona, Janés, 1951), traducida al portugués con el título de *O Inferno de Carlos Seron* (Lisboa, Peninsular, 1955). La culminación de todo ello, de la presencia de Gil en todos los núcleos literarios de Portugal —fueran Lisboa, Oporto, Braga o Coímbra— fue, al menos en lo simbólico, su nombramiento en 1954 como académico «correspondente estrangeiro» del prestigioso *Instituto de Coímbra*, tan vinculado a su Universidad.⁷⁴⁷

Tan cálido recibimiento debía tener, sin lugar a dudas, una respuesta de vuelta. Así, retomando y ampliando la labor iniciada cinco años atrás en sus *Ensayos sobre poesía portuguesa*, en 1952 Ildefonso-Manuel Gil edita como separata de la revista *Universidade* (serie I, nº 11) de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza su *Medio siglo de lírica portuguesa*. Tal y como vaticina el propio título, dicha publicación, a pesar de sus escasas veinticuatro páginas, supone la más solvente y específica panorámica de la poesía portuguesa reciente a la altura de nuestro Mediosiglo. Traza en ella el lusista aragonés un recorrido que se abre con Eugénio de Castro y Teixeira de Pascoaes como «los más grandes poetas» del nuevo siglo (p. 4) y se cierra con una breve nota al hilo de «los jóvenes poetas que surgen entre 1940 y 1950, llamados a ocupar puestos importantes en la poesía portuguesa del segundo medio siglo» (p. 24). En el caso del autor de *Oaristos*, Gil lo señala como «un poeta más ligado al siglo XIX y sus características tendían hacia los movimientos de tal época», lo que hacía que en consecuencia «su influencia sobre los poetas posteriores se va haciendo cada vez menor» (p. 4).⁷⁴⁸ Muy diferente sería el caso de Pascoaes, a quien dedica, a tenor del saudosismo y la *Renascença*,⁷⁴⁹ casi cinco páginas (pp. 4-8) entre las que se inserta una traducción de varios fragmentos del poemario *Vida Eterna*.

Tras De Castro y Pascoaes es Fernando Pessoa el siguiente autor de referencia desgranado por Gil en *Medio siglo de lírica portuguesa*, en este caso como símbolo y cifra del orfismo y demás vanguardias portuguesas (pp. 8-13). Entre los Sá-Carneiro, Luís de Montalvor, Roland de Carvalho, Armando Cortes-Rodrigues y Angelo da Lima —no menciona Gil, no por casualidad, a António Ferro—, destaca un Pessoa autor de «una magnífica creación, posiblemente la más original de este medio siglo de la lírica portuguesa» (p. 13). Más allá de periodizaciones estancas, Gil subraya la estrecha colaboración de Pessoa con la emblemática revista *Presença*, entendida como el principal lugar de publicación y revelación de sus tres grandes heterónimos. De estos ‘presencistas’, son los nombres de Régio, Casais Monteiro, Gaspar Simões,

⁷⁴⁷ Cfr. Licínia Rodrigues Ferreira, *Sócios do Instituto de Coímbra (1852-1978)*, Coímbra, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2014, p. 91.

⁷⁴⁸ En tal categoría menciona, igualmente, los casos de António Feijó, António Nobre, Camilo Pessanha, Guedes Teixeira, Augusto Gil, Afonso Duarte y Guerra Junqueiro (p. 4).

⁷⁴⁹ Relacionado con ello Gil menciona los nombres de Correia de Oliveira, Mário Beirão, Jaime Cortesão y Augusto Casimiro (p. 5).

Edmundo de Bettencourt, António Navarro, Francisco Bugalho, Saúl Dias, Fausto José, Branquinho da Fonseca y Carlos Queiroz los mencionados. Bajo el signo del pesimismo, anota Gil brevemente la poesía de Julio Dantas, Manuel Lanjeira y António Patricio (p. 13), deteniéndose algo más en Florbela Espanca (pp. 13-14),⁷⁵⁰ al hilo de la cual cita a «otras poetisas» como Fernanda de Castro, Sophia de Mello Breyner, Natércia Freire y Leonor Almeida (p. 14).

Junto a Pascoaes y Pessoa, es el poeta presencista José Régio quien ocupa el mayor espacio en el *Medio siglo de lírica portuguesa* de Ildefonso-Manuel Gil. A Régio consagra casi siete páginas (pp. 14-21) y lo define como «la más rica personalidad de las actuales Letras portuguesas» (p. 14). La lectura de Gil sobre Régio, en este sentido, no podría ser más entusiasta, a despecho de los ataques que los neorrealistas, entre tantos otros, lanzaban contra el autor de los *Poemas de Deus e do Diabo* desde hacía más de una década.

Sus puntos de vista sobre la independencia del arte, sobre la relación entre la obra artística y su creador, entre el arte y el hombre, muestran al escritor sinceramente entregado a su genuina vocación y noblemente esforzado en mantener con toda lealtad la identidad entre el espíritu creador y el ser humano que lo sustenta (Ildefonso-Manuel Gil, *Medio siglo de lírica portuguesa*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1952, p. 15).

Tras Régio, son los nombres de Campos de Figueiredo y Miguel Torga quienes ocupan al ensayista aragonés (pp. 21-23), además de un Alberto de Serpa de cuya obra y trascendencia ya había dado sobrada cuenta en los *Ensayos sobre poesía portuguesa* cinco años atrás, como él mismo recuerda.⁷⁵¹ Para Gil, «Campos de Figueiredo es un poeta obsesionado por el destino fugaz de los seres y de las cosas» (p. 21), marcado por lo tanto por un pesimismo que solo encuentra consuelo, e incluso esperanza, en una religiosidad de signo cristiano.⁷⁵² A Miguel Torga, por su parte, lo presenta como «el más fecundo de los poetas portugueses contemporáneos»

⁷⁵⁰ «Florbela Espanca, pese a la cortedad de su obra, es no sólo la mejor poetisa de su país en este medio siglo, sino que hay que considerarla entre los más grandes poetas portugueses» (p. 14).

⁷⁵¹ «Alberto de Serpa es otro magnífico poeta en el que la realidad, el mundo cotidiano, se subliman sin falsearse. (...) En distinta ocasión he dicho cuanto de él podría decir, exponiendo mi admiración por su obra. No podría hacer otra cosa que repetir lo que sobre de Serpa está escrito en mis *Ensayos sobre Poesía Portuguesa*. Pero era necesaria su mención para completar este cuadro de la lírica lusitana» (p. 23).

⁷⁵² Junto a su «delicada espiritualidad», Gil destaca su formalismo métrico y estético: «Discípulo del gran esteta Eugenio de Castro, no es extraña en Campos de Figueiredo la preocupación por la belleza formal y por la ornamentación simbólica» (p. 22).

(p. 22) y el más claro representante de la vertiente eminentemente ‘humanizada’ de la lírica lusa.⁷⁵³

Cierra su *Medio siglo de lírica portuguesa* Ildelfonso-Manuel Gil con nombres tan diversos como António Botto, «gran poeta de expresión sencilla» (p. 23), Pedro Homem de Melo, João Cabral do Nascimento, Armindo Rodrigues, Vitorino Nemésio, Paço d’Arcos y Jorge de Sena (p. 23).⁷⁵⁴ En una nota al pie final, por último, destaca como poetas surgidos entre 1940 y 1950 los nombres no menos dispares de Vasco de Lima Couto, Tabora de Vasconcelos, Amândio César, Eugénio de Andrade, Egito Gonçalves y António Quadros. Gil cerraba, sin embargo, su breve panorámica con la rotunda afirmación de ser Jorge de Sena y Adolfo Casais Monteiro «los nombres más destacados de las actuales Letras lusitanas» (p. 24). Ofrecía el poeta zaragozano, en suma, una solvente aunque personal panorámica de la ‘última’ poesía portuguesa. Actualizaba así fronteras españolas adentro, en lo posible, cuanto de lo que al otro lado de la Raya se escribía en verso. Eran, en este sentido, tres los grandes nombres que vertebraron su discurso, como tres pilares para tres promociones poéticas: Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa y José Régio.

Cercano a los planteamientos del Gil de *Medio siglo de lírica portuguesa*, aunque más personal y libre —y menos exhaustivo— se nos revela el breve ensayo publicado unos meses antes por el hispanista y lusista londinense Charles David Ley bajo el título de *La moderna poesía portuguesa* (Santander, Hermanos Bedia, 1951).⁷⁵⁵ Inserto en la colección «Tito Hombre» dirigida por José Hierro, Víctor F. Corugedo y Aurelio G. Cantalapiedra —y en la que ya habían salido poemarios o narrativas de autores como Carlos Salomón, Entrambasaguas o el propio Hierro, entre otros—, ofrece el filólogo británico su personal perspectiva de la ‘última’ poesía portuguesa. Testigo excepcional de nuestros ambientes literarios de posguerra, también lo fue del portugués durante sus años de estancia en las ciudades de Coímbra y Lisboa, entre 1937 y 1943. Fruto de aquellos días fue el más extenso ensayo *Escritores e paisagens de Portugal* (Lisboa, Seara Nova, 1942).⁷⁵⁶ En *La moderna poesía portuguesa*,

⁷⁵³ «Torga cree en una misión trascendental de la poesía y nutre sus poemas de una savia profundamente humana. En su obra lírica contrasta un tipo de poesía recia, de expresión directa, incluso violenta, con otro de suave belleza melancólica, más genuinamente portugués» (p. 22).

⁷⁵⁴ Sobre De Sena afirma que «su poesía es, seguramente, la que más se aparta de las fórmulas y contenido tradicionales; la que más en contacto está con las tendencias más modernas de la poesía universal» (pp. 23-24).

⁷⁵⁵ Según su colofón, terminó de imprimirse en los santanderinos Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia el 25 de noviembre de 1951. Tuvo una tirada de seis ejemplares no venales, ciento veinticinco numerados y otros cinco para su autor. Hemos consultado el ejemplar de Jesús Dalgado Valhondo conservado en la pacense Biblioteca de Extremadura.

⁷⁵⁶ El libro, de ciento cincuenta y nueve páginas, fue escrito al parecer en inglés y posteriormente traducido al portugués por Luís Filipe Cardim. Se conservan tres ejemplares en la Biblioteca Nacional de Portugal.

de treinta y una páginas de extensión, es sin embargo un público español algo, poco o nada familiarizado con lo escrito al otro lado de la Raya su destinatario. Como testigo de excepción de ambos parnasos, efectivamente, se presenta ante él: «Puedo decir sin jactancia y como un mero hecho histórico, que yo soy de los pocos seres que haya tenido la suerte de ver muy de cerca, de vivir, diría mejor, el mundo de la poesía española y portuguesa» (p. 9). A propósito de su arribada a Lisboa, comenta cómo «cuando yo llegué a Portugal el movimiento literario más vital lo representaba todavía la revista *Presença*» (p. 10). Efectivamente, sobre el primer y segundo Modernismo articulará, como hiciera Gil, su discurso. Y nuevamente Pessoa y Régio serán los puntales de ambas promociones.

Sobre el ‘Primer Modernismo’ —cita los nombres de Pessoa, Sá-Carneiro y Almada Negreiros— subraya su prurito de ruptura y europeísmo, que el hispanista londinense interpreta en clave romántica —sin ‘neo’ alguno— en lo que de evasión e individualismo representaban:

La obra de los mayores se había distinguido más bien por cierto aire de extranjería muy propio de su época. Sonaban entonces en Europa nombres como Marinetti y James Joyce y se creía que el arte iba a poder renovarse definitivamente por unos nuevos procedimientos inauditos (...). Lo que ocurría era bien distinto de lo que creían. Estos hombres en vez de abrir un nuevo mundo, eran en realidad, las últimas centellas del romanticismo, gran fanal europeo que, desde luego, tardó muchísimos años en apagarse. Ahora bien, poetas como Mário de Sá-Carneiro representan la quiebra final de la manera de ser romántica, archividualista, insistente en la trascendencia de sus mínimas reacciones, de sus neurosis particularísimas (Charles David Ley, *La moderna poesía portuguesa*, Santander, Hermanos Bedia, 1951, pp. 10-11).

Más allá de Sá-Carneiro, es Fernando Pessoa el protagonista indiscutible no solo de esta promoción sino de toda *La moderna poesía portuguesa*. Considera Charles David Ley que «con Fernando Pessoa entramos en un terreno de arte mucho más profundo e importante» (p. 12) y añade con rotundidad «que no se puede dudar que estamos delante del poeta portugués más importante en la primera mitad del siglo XX» (p. 12). En consecuencia, el poeta de los heterónimos ocupa la mayor parte de un ensayo en el que Ley destaca, como buen inglés, la faceta bilingüe del lisboeta, subrayando su formación y vocación anglosajonas (pp. 12-22).⁷⁵⁷ Junto a la raíz británica de su obra, es nuevamente como poeta de la imaginación, la evasión y el

⁷⁵⁷ El propio Charles David Ley, según comenta, habría enviado una traducción pessoana del soneto de Camões «Alma minha gentil...» publicada finalmente en la prestigiosa revista *Translation* merced a su envío (Ley, 1951: 13).

individualismo como concibe y presenta este lusista londinense a un Fernando Pessoa a quien llega a categorizar como «romántico a ultranza» (p. 20).

Después de Pessoa apenas merecen mención los poetas Casais Monteiro, Manoela Porto, António Navarro, Tomaz Kim y Carlos de Oliveira —en cuyo análisis no entra—;⁷⁵⁸ constituyendo un caso aparte Alberto de Serpa —sobre quien solo le restaba repetir los elogios prodigados en su traducción y prefacio de los *Poemas de Oporto* que había editado junto a Morales cuatro años antes— y José Régio. Es así en el poeta de Vila do Conde en quien Ley se detiene para analizar una obra marcada por la religiosidad y la marcada sensibilidad de su autor. Una poesía, en cualquier caso, compleja y personal.

No sabemos bien si Regio es un poeta romántico, modernista, o qué. Sólo sabemos que maneja magistralmente la lira portuguesa, dominando los ritmos complejos y sonoros maravillosamente, y que todos sus poemas están cubiertos de una sombra terrible, sea cual fuera su asunto (Charles David Ley, *La moderna poesía portuguesa*, Santander, Hermanos Bedia, 1951, p. 23).

Más allá de categorizaciones más o menos atinadas, ofrece Charles David Ley en su discurso algunas concomitancias siquiera sugestivas o interesantes, como la que establece entre la angustia metafísica de toda la poesía de Régio y el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* (1951: 23) o la establecida entre el popularismo de un libro como *Fado* y el *Romancero gitano* de García Lorca (pp. 24-25).

En lo que a la recepción española de Pessoa se refiere, los trabajos de Ildefonso-Manuel Gil o Charles David Ley, unidos a la labor de Rafael Morales, Entrambasaguas y, más tarde, Ángel Crespo o el mexicano Octavio Paz sentarán las bases de su posterior fortuna en nuestro país. No en vano, la figura poética del autor de *Mensagem* irá conquistando el primer puesto entre los poetas lusos leídos al otro lado de la Raya con el correr del siglo. Y si con Pessoa pasaban al fin al primer plano cultural español los mejores frutos del primer modernismo portugués, serán tres creadores procedentes del presencismo y distanciados ya de él en favor de una profunda rehumanización de sus contenidos —Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro y Alberto de Serpa— quienes conozcan una profunda difusión de su obra en el país vecino. Régio, emblema de aquella promoción presencista en las panorámicas de Gil o Ley, no correrá sin embargo la misma suerte en lo que a la traducción y edición de sus versos en España se refiere. Los principales artífices del desembarco de los Torga, Casais Monteiro y De Serpa serán, por su parte, gentes como María Josefa Canellada,

⁷⁵⁸ Sobre esta «poesía joven» Ley no ve paralelo —a diferencia de Crémer o Morales— con la escrita en España: «Al lado de Regio surge toda una poesía más o menos joven en verso libre totalmente distinta a cualquier poesía joven española. Es mucho más personal, más introspectiva» (Ley, 1951: 27).

Alonso Zamora Vicente, Pilar Vázquez Cuesta, Rafael Benítez Claros y, nuevamente, Rafael Morales, Charles David Ley e Ildefonso-Manuel Gil.

La relación del matrimonio Zamora-Canellada con las letras portuguesas fue el fruto de una antigua pasión del filólogo madrileño por «las cosas portuguesas»⁷⁵⁹ pero, sobre todo, consecuencia directa de la estancia de doctorado realizada por la estudiosa asturiana en el Laboratorio de Fonética que el profesor Armando de Lacerda dirigía en la Universidad de Coímbra⁷⁶⁰ a lo largo del año 1942, al tiempo que Zamora Vicente ultimaba en Mérida su tesis doctoral (Pedrazuela Fuentes, 2007: 261). La proximidad con la Raya será desde entonces una poderosa sinergia en sus vidas, sobre todo tras su traslado a Salamanca en 1946, ambos como profesores de su Universidad. De su estadía en Coímbra María Josefa Canellada se trajo, entre otras muchas cosas, una valiosa amistad con Miguel Torga. Tal amistad le llevaría a ser su primera traductora con la versión al castellano de *Bichos*, volumen de cuentos cuya primera edición, a cargo del autor, se imprimió en Coímbra en 1940. La satisfacción sentida por tan ‘ibérico’ poeta de Trás-os-Montes ante esta pionera traslación al castellano de su obra le llevó a escribir en su *Diário*, 18 de mayo de 1944, el prólogo que acompañaría al volumen de Canellada. Dirigiéndose así al «leitor de Espanha amigo», el médico luso confiesa lo siguiente:

Nem tu calculas a emoção com que venho junto de ti apresentar-me e apresentar-te a minha pequena arca de Noé. Filho ocidental da Ibéria, a Espanha foi sempre um dos meus pontos de honra. (...) Não há dúvida, leitor amigo, que estou comovido e inquieto diante de ti, e que temo o teu juízo, e que examino o teu rosto com apreensão. Mas não é porque eu não esteja de alma lavada a falar-te, e te não traga uma oferenda verdadeira. A emoção é apenas por te falar pela primeira vez (Miguel Torga, *Diário*, III, 18 de mayo de 1944).

La publicación del volumen, sin embargo, hubo de postergarse aún por dos años hasta su definitiva edición portuguesa (Coímbra, Coimbra editora, 1946) y española (Madrid, Ínsula, 1946).

Si a Canellada debemos este pionero volumen, Alonso Zamora Vicente, por su parte, tampoco descuidará las letras portuguesas entre sus trabajos como filólogo y estudioso de la literatura.⁷⁶¹ Además de publicar algunos de sus trabajos en

⁷⁵⁹ Alonso Zamora Vicente, «Dámaso, ya un recuerdo», en *Dámaso Alonso: in memoriam*, Jesús Sánchez Lobato (coord.), Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 42.

⁷⁶⁰ Fruto de aquel trabajo fue la publicación del ensayo de María Josefa Canellada y Armando de Lacerda, *Comportamientos tonales vocálicos en español y portugués*, Anejo XXXII de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1945.

⁷⁶¹ Cfr. María Josefa Postigo Aldeamil, «Alonso Zamora Vicente y los temas portugueses», en *Con Alonso Zamora Vicente «b»: actas del Congreso Internacional “La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos*,

plataformas académicas vinculadas con la universidad conimbriguense como *O Instituto*, *Biblos* y la *Revista Portuguesa de Filología*,⁷⁶² el futuro académico se convertirá en verdadero vocero de las novedades editoriales del país vecino desde las páginas de la revista *Ínsula*, donde publicó no pocas reseñas sobre el asunto. Allí reseñará el libro de viajes del poeta Mário Beirão *Oiro e ceniza* (nº 7, julio de 1946) el manual de Manuel de Paiva Boléo *Introdução ao estudo da Filologia Portuguesa* (nº 7, julio de 1946), o el volumen de Duarte Leite *Os falsos precursores de Álvares Cabral* (nº 8, agosto de 1946). En *Ínsula* publicará, igualmente, un artículo sobre «El Realismo de Eça de Queiros» (nº 10, octubre de 1946) y su propia reflexión sobre el autor de los *Poemas ibéricos* en «Poetas portugueses. Miguel Torga» (nº 18, junio de 1947), sin duda al hilo de la edición de *Bichos* preparada para la propia *Ínsula* y a cargo de su esposa.⁷⁶³

No obstante, y más allá de su intenso intercambio académico con Portugal —merced también a la estrecha relación entre las universidades de Coímbra y Salamanca,⁷⁶⁴ además de a su enorme interés por tres autores marcadamente ‘ibéricos’ como Gil Vicente, Camões y Tirso de Molina—, así como de su labor como difusor de novedades editoriales en *Ínsula*, la presencia de Alonso Zamora Vicente en este selecto club de precursores de nuestra reciente convivencia poética con Portugal radica en su particular reivindicación y difusión del poeta luso José Campos de Figueiredo, un encargo que parece haber tomado de la mano de su esposa, a quien el poeta de Cernache entregó durante aquel verano de 1942 en Coímbra un ejemplar de su último poemario.⁷⁶⁵ No en vano, en 1943 Alonso Zamora Vicente seleccionaba y traducía para *Escorial* (nº 29, marzo de 1943, pp. 436-446) un conjunto de dieciocho poemas, tomando los seis primeros de *O Reino de Deus* (Coímbra, Atlântida, 1939) y los doce restantes de *Navio na montanha* (Coímbra, Atlântida,

los Contemporáneos”, José Carlos Rovira Soler (coord.), Alicante, Universidad de Alicante, 2003, vol. 1, pp. 165-178.

⁷⁶² Alonso Zamora Vicente, «El reino de Dios: poemas de Campos de Figueiredo» en *O Instituto*, nº 111, 1948, pp. 137-203; Alonso Zamora Vicente, «Portugal en el teatro de Tirso», en *Biblos*, 1948, tomo I, vol. XXIV, pp. 1-41; y Alonso Zamora Vicente, «Bibliografía lingüística española (1939-1947)», en *Revista Portuguesa de Filología*, vol. 3, 1949.

⁷⁶³ Dicha recensión, además de en su emplazamiento original, puede consultarse reeditado en (Dasilva, 2006: 257-259).

⁷⁶⁴ Asimismo, Zamora Vicente entrará a formar parte como socio del *Instituto de Coimbra* como «correspondiente estrangeiro» en 1948, siete años antes de hacerlo Ildefonso-Manuel Gil. Cfr. Licinia Rodrigues Ferreira, *Sócios do Instituto de Coimbra (1852-1978)*, Coímbra, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2014, p. 225.

⁷⁶⁵ En el ejemplar de *Navio na Montanha* (Coímbra, Atlântida, 1942) conservado en la biblioteca personal del matrimonio, encontramos una dedicatoria autógrafa del propio Campos de Figueiredo en la que se puede leer: «A M^a Josefá Canellada, —com consentimento para traducir e publicar qualquer dos meus poemas onde quiser—, oferece, com amizade e gratidão o Campos de Figueiredo. Na mui nobre cidade de Coimbra, II-IX-CMXLII». Véase el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Fundación Alonso Zamora Vicente.

1942).⁷⁶⁶ En nota previa ofrece Zamora Vicente una breve y ajustada noticia bibliográfica, ocupándose con mayor detenimiento de sus dos últimos poemarios:

su personalidad poética no aparece definida firmemente hasta *Reino de Deus* (1939) y *Navio na montanha* (1942), los dos libros, por el momento, capitales en la producción de Campos. La tónica fundamental de estos versos es, además de una honda lucha por encontrar un camino a sus sentimientos religiosos, un suave poetizar en torno a la idea de la muerte, la gran atormentadora de su vida, a la vez que el gran tema de su inspiración. (...) *Navio na montanha* marca la cima de este combatir por el desasimiento, por la liberación de una vida deseada y temida a la vez.

La poesía que nos ocupa ha sido ya traducida y divulgada en francés e inglés. Creemos que en estos momentos de busca de la personalidad, de afirmación espiritualista, la poesía de Campos de Figueiredo tiene un innegable valor que no es preciso encarecer. Los poemas que siguen proceden de *Reino de Deus* y de *Navio na montanha*. Más de este último, libro que, según confesión del propio autor, ostenta un clima poético no alcanzado en los anteriores (*Escorial*, n° 29, marzo de 1943, p. 437).⁷⁶⁷

Cinco años más tarde, Zamora Vicente editaba por partida doble su versión en castellano del primero de estos dos poemarios, *El Reino de Dios*. El volumen traducido por el madrileño fue editado así simultáneamente en la colección poética de *Ínsula* (1948),⁷⁶⁸ al tiempo que aparecía inserto entre las páginas de la revista conimbriguense *O Instituto* (n° 111, 1948, pp. 137-203). En el prólogo a su traducción de *El Reino de Dios*, Zamora Vicente demuestra haber leído en profundidad toda la obra poética de su autor, destacando de ella nuevamente *O Reino de Deus* y *Navia na montanha* por haber «sabido encontrar el más delicado sonido de su voz» (*O Instituto*, n° 111, p. 139). ¿Qué llevo al académico madrileño a fijar su atención en este poeta conimbriguense? Sea por lo que fuere, Zamora Vicente apostó por él como uno de los más interesantes poetas del país vecino, importándolo a

⁷⁶⁶ Los poemas traducidos fueron, por este orden, «¡Lanzad la red al mar!...», «¡Mi huerto de amargura!...», «Mis molinos de viento...», «Despierto...», «Llevo la noche en los hombros...», «¡Ay, si yo pudiese mandarte...», «Lee mis versos de rodillas...», «Dime la palabra...», «Viniste a amanecer en mi esperanza...», «Mi Ángel de hielo...», «Ahora, la campana de la iglesia...», «¡Dios mío, dame otro mundo...», «¡Ay, este lento caer del crepúsculo...», «Lo que más me entristece...», «Hoy estuve en la aldea...», «Mar...», «Se sentarán otros en este banco...» y «Lugarejo tranquilo...».

⁷⁶⁷ Las traducciones a las que se refiere Zamora Vicente serían las realizadas al francés por Jean Rousé de los poemas «Journal I», «Journal V», «Journal IX» y «Journal XIII»; y al inglés por Leonard Stephen Downes de los poemas «Invocation» y «Last elegy», todos ellos del poemario *Poemas de sempre* (Coímbra, Arménio Amado, 1937) y recogidos en la primera edición de *O Reino de Deus* (Coímbra, Atlântida, 1939, pp. 103-112).

⁷⁶⁸ Con pie de imprenta en Madrid y bajo el sello editorial de *Ínsula*, la tirada de aquellos doscientos ejemplares fue impresa sin embargo en los Talleres de Coimbra Editora Limitada y con la nota de ser «Edición del "Instituto"». Según su colofón, terminó de imprimirse el 9 de agosto de 1948.

España a través de plataformas nada marginales como *Escorial e Ínsula*. Al igual que estaba sucediendo con Torga, Casais Monteiro o De Serpa, es el aliento rehumanizador de su voz lírica —aquí bajo la pátina de religiosidad tan del gusto del entorno *Escorial*— lo que motivará la decidida apuesta de su traductor español. En el caso de Campos de Figueiredo, fueron Dios y la Muerte los ejes centrales de su poética, de una poética que estaría marcada, en palabras del propio Zamora Vicente, por la tan sentida ‘guerra de Espanha’:

Reino de Dios es un emocionado mensaje portugués. Campos de Figueiredo, en la plenitud de sus facultades, nos lo envía desde su Coimbra silenciosa, donde vive. La poesía de Campos no está aún cerrada en una total trayectoria, sino que marcha todavía, firme y gozosa, a la búsqueda de la inagotable cantera. *Reino de Dios* es un jalón, el más sentido quizá, y no el último. Apareció en 1939, cuando la guerra civil española y los presagios de la segunda guerra mundial daban al libro un marcado carácter de lamento profético. *Reino de Dios* se impuso rápidamente entre la crítica de su país, que hizo resaltar, sobre todo, la suave presencia evangélica de su contenido (*O Instituto*, n° 111, 1948, pp. 140-141).⁷⁶⁹

La inspiración religiosa, la angustia existencial ante una irrevocable muerte que tal vez Dios colme, tal vez no, se nos revela como una vía de penetración más que adecuada para un poeta portugués en un panorama poético español condicionado en gran medida por esta misma sinergia existencialista y gnóstica, desde la poética del ‘grupo Rosales’ a los *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. La religión como refugio ante la devastación obrada por el hombre —guerra de España y guerra mundial mediante—, es el signo de este *Reino de Dios* escrito en 1939 por José Campos de Figueiredo y traducido y editado por Zamora Vicente para la España de 1948.

Si María Josefa Canellada se había convertido en la primera traductora al castellano de Miguel Torga con la edición de *Bichos*, otra mujer, la escritora gallega Pilar Vázquez Cuesta, será su más ferviente defensora y difusora a este lado de la Raya. En esta ocasión, fue también una estancia, becada por el *Instituto para a Alta Cultura de Portugal*, en la Universidad de Coimbra, en esta ocasión durante el año de 1946, el germen de esta nueva confluencia con la obra torguiana. A su vuelta de Coimbra, el antropólogo António Jorge Dias, lector de portugués en la universidad madrileña, le propuso a Vázquez Cuesta como tema de tesis «El concepto de España y de los españoles en la literatura portuguesa de los siglos XIX y XX», trabajo que finalmente culminaría en 1961 (Alonso Romo, 2007: 69). Fue por estos caminos como la escritora lucense llegó hasta el poeta de los *Poemas ibéricos*. Su deslumbrante descubrimiento le llevó a publicar en la revista leonesa *Española* —Vázquez Cuesta había trabado amistad en sus habituales vacaciones en León con el entorno

⁷⁶⁹ En la edición de *Ínsula*, cita en p. 7.

españaísta de Victoriano Crémer, Josefina Aldecoa y Eugenio de Nora (Alonso Romo, 2007: 69)— una «Traducción y nota» (*Espadaña*, nº 43, noviembre-diciembre 1949) en torno a doce de los catorce ‘poemas ibéricos’ que ya habían sido publicados parcialmente por su autor.⁷⁷⁰ Poco después, el cuento «Renuevo», tomado de *Novos contos da montanha* (Coímbra, edición del autor, 1944), es el elegido por la gallega para su publicación en *Espadaña* (nº 46, marzo de 1950). Del volumen de prosas torguianas *Rua. Novelas e contos* (Coímbra, edición del autor, 1942) toma Vázquez Cuesta, a su vez, el cuento «O Estrela e a mulher» para su traducción y edición en la revista alicantina *Verbo* («El señor Estrela y su mujer», *Verbo. Cuadernos literarios*, nº 15, marzo-abril de 1949).

Satisfecha con estas primeras traducciones y con la publicación del volumen *Tres poetas del Brasil* (Madrid, Estaees, 1950),⁷⁷¹ Vázquez Cuesta acomete proyectos más ambiciosos. Interesada por la cuentística torguiana como por su lírica, en 1951 conseguirá publicar en la pequeña editorial madrileña de Antonio Rubiños el volumen antológico de unas treinta páginas *Cuentos de Trás-os-Montes*, con selección, traducción y prólogo a cargo de la filóloga lucense.⁷⁷² Pero será en la edición de la primera antología poética española del médico trasmontano donde encontraremos la gran aportación de Vázquez Cuesta al conocimiento y reconocimiento del poeta de *Cântico do Homem* en España. Se trató de la *Antología poética* (Madrid, Rialp, 1952) preparada y traducida para la emblemática e influyente colección Adonais.⁷⁷³ Vázquez Cuesta, que en 1984 cumplirá a su vez el viejo anhelo de publicar en España

⁷⁷⁰ Los poemas traducidos por la estudiosa gallega, recordemos, serían los mismos que ya se publicaron en *Revista de Portugal* y *Manifesto*, a excepción del poema «Mar». Se trataría, por lo tanto, de los poemas «Ibérica», «A Raça» y «Santa Teresa» (*Revista de Portugal*, nº 5, octubre de 1938, pp. 8-10); «Viriato», «O infante» y «D. Sebastião» (*Revista de Portugal*, nº 8, julio de 1939, pp. 463-465); y «Sagres», «A largada», «À espera», «O regresso», «O achado» y «Tormenta» (*Manifesto*, nº 5, julio de 1939, pp. 2-4). Vázquez Cuesta tampoco incluyó, en esta ocasión, el poema a «Federico García Lorca» inserto en la antología preparada sobre el granadino por Eugénio de Andrade y Crabbé Rocha en 1946.

⁷⁷¹ *Tres poetas del Brasil*. *Bandeira, Drummond, Schmidt*, traducción y prólogo de Leónidas Sobrino Porto, Pilar Vázquez Cuesta y Vicente Sobrino Porto, Madrid, Estaees Artes Gráficas, 1950.

⁷⁷² Miguel Torga, *Cuentos de Trás-os-Montes*, selección, traducción y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, Antonio Rubiños (col. La botella en el mar, 2), 1951.

⁷⁷³ Miguel Torga, *Antología poética*, selección, versión y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, Rialp (col. Adonais, 89), 1952. Para una aproximación a la recepción del volumen antológico torguiano tras su publicación véase la reseña del poeta canario Ventura Doreste en *Ínsula* (nº 87, marzo de 1953) o la firmada por I. A. —Ignacio Aldecoa, según Correia Fernandes (1986: 250)— en *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 39, marzo de 1953, pp. 384-285). Ambas reseñas se encuentran reeditadas en (Dasilva, 2006: 263-266). Ambos críticos coinciden en subrayar el iberismo del poeta luso. Aldecoa afirma que «Miguel Torga es un poeta ibérico, un poeta que necesita refrescarse en los seis grandes ríos de la Península, caminar por todas las tierras de España y Portugal» (Dasilva, 2006: 263). Doreste, por su parte, caracteriza al autor de *Bichos* como «Íbero, en cuanto al sentido amplio de su lírica; terruñero, en cuanto a lo esencial de ella (mas de todo lugar y para todo hombre)» (Dasilva, 2006: 265).

su versión bilingüe de los *Poemas ibéricos* (Madrid, Cultura Hispánica), comentará entonces su decisión de no incluir ninguno de tan trascendentales poemas en la antología para Adonais de 1952:

Quando en 1952 publiqué en la colección Adonais una Antología Poética de Miguel Torga, no quise incluir en ella ninguno de sus “poemas ibéricos” (de los que en 1949, y aun antes de constituir un libro, había ofrecido una pequeña muestras en versión castellana en la revista leonesa “Espadaña”) por considerar que —dada su temática— bien merecían ser conocidas íntegramente por el público español (Pilar Vázquez Cuesta, prólogo a Miguel Torga, *Poemas ibéricos*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, p. 7).

Con el fin de ofrecer, por lo tanto, una significativa muestra de la lírica torguiana más allá de los doce poemas adelantados en las páginas de *Espadaña*, Vázquez Cuesta establece en la *Antología poética* de Miguel Torga (Madrid, Rialp, 1952)⁷⁷⁴ un corpus de cuarenta y dos nuevos poemas tomados de las cinco entregas salidas hasta entonces del *Diário* más los poemarios *Libertação* (1945), *Odes* (1946), *Nihil Sibi* (1948) y *Cântico do Homem* (1950).⁷⁷⁵ Obtiene con ello la antóloga gallega un Miguel Torga muy concreto: el ‘último’, el que había escrito a lo largo de la década de los Cuarenta, tras la sacudida interior experimentada por el poeta portugués ante la ‘*guerra de Espanha*’ y la guerra mundial. Los poemas abarcan así un tiempo de edición que va de 1941, con la publicación de *Diário I*, a 1951, año en que se edita *Diário V*. Un conjunto cerrado y sin fisuras donde la antóloga ofrece los cuarenta y dos poemas traducidos como un todo, indicando únicamente al final del tomo la procedencia de los poemas seleccionados. Excluye con ello de sus páginas al ‘primer’ Torga, el más allegado al ‘Segundo Modernismo’ al que perteneció. Excluye, de esta manera, los cuatro primeros poemarios torguianos —*Ansidade* (1928), *Rampa* (1930), *Tributo* (1931) y *Abismo* (1932)—, escritos antes del

⁷⁷⁴ El volumen constituyó el número LXXXIX de la colección Adonais. Según su colofón, se acabó de imprimir el 18 de noviembre de 1952. La tirada fue la acostumbrada: seiscientos ejemplares más ciento veinte en papel especial para suscriptores de lujo y de honor.

⁷⁷⁵ Los poemas recogidos fueron «Visita», «Tristeza», «Duda», «Relato», «Claridad» y «Pietá» de *Diário I*; «Patria», «Condición» y «Parábola» de *Diário II*; «Frontera», «Relevo», «Dilema», «Certeza» y «Mensaje» de *Libertação*; «Oda a Orfeo», «Al Agua», «Oda al Viento» y «Oda al Mar» de *Odes*; «Maldición», «Soledad» y «Canción para mi Madre» de *Diário III*; «Anatema», «Canción del Sembrador», «La muerte», «Testimonio», «A la mañana» y «A la vida» de *Nihil Sibi*; «Mortificación», «Madre», «Cumpleaños» y «Sugestión» de *Diário IV*; «Comunión», «Confianza», «Himno a la oscuridad», «Legado» y «Cântico del hombre» de *Cântico do Homem*; y «Reivindicación», «Hora de amor», «Geórgica», «A un roble», «Goethe» y «A un arroyo inquieto» de *Diário V*.

trascendental año de 1936.⁷⁷⁶ Excluye, en suma, al Torga anterior a los ‘Poemas Ibéricos’.⁷⁷⁷

Esta lectura ‘pospresencista’ y ‘rehumanizada’ de Torga, tan en sintonía con la órbita espadañista, será subrayada en el prólogo introductorio al propio volumen preparado para Adonais, que la escritora lucense fecha en septiembre de 1952. En él, además de volver a ponderar la vocación ibérica del poeta —«Es, por tanto, labor no ya de gratitud sino de españolismo dar a conocer en España a este escritor» (p. 11)—⁷⁷⁸ define la lírica torguiana, además de por el binomio de lo local-universal —«Ciudadano del mundo, europeo, ibero y portugués, Miguel Torga lo es todo a fuerza de trasmontano» (p. 19)—, por el signo de la ‘ sencillez’ y la ‘ claridad’:

En esta época nuestra de poesía que exige en el público una preparación casi técnica, la obra del poeta portugués nos sorprende ante todo por su sencillez y claridad. Sencillez y claridad que no son debidas a falta de hondura o de matización psicológica, sino al completo dominio de un lenguaje estético insuperable logrado como expresión (Pilar Vázquez Cuesta, prólogo a Miguel Torga, *Antología poética*, Madrid, Rialp, 1952, p. 23).

Vázquez Cuesta ofrece, de esta manera, una caracterización de Torga que lo presenta como adalid de la poesía directa y hondamente humana frente a fríos preciosismos métricos de escuelas ‘imperantes’. Una dicotomía constantemente contrapuesta, en el ámbito del debate más que en la práctica, tanto en España — polarizándose en la presunta dicotomía abierta entre ‘Garcilasismo’ y ‘Espadañismo’— como en Portugal —del intimismo psicológico de Régio a la poesía militante de los neorrealistas—. No en vano, Vázquez Cuesta contrapone explícitamente su Miguel Torga al presencismo del que el trasmontano formó parte:

Enrolado un tiempo en el grupo vanguardista de la revista *Presença*, (...) el trasmontano era por temperamento contrario a aquella visión paradisíaca y privativa de la belleza. Mientras sus compañeros (...) propugnaban un arte intelectualizado y minoritario, el instinto de campesino y de médico le decía a él que no puede haber vida separada del suelo (...) para combatir por una poesía capaz de alcanzar las más altas cimas de inspiración sin perder en

⁷⁷⁶ En ese año publica, asimismo, el volumen de poemas *O Outro Livro de Job* (1936), igualmente obviado por Vázquez Cuesta en su antología.

⁷⁷⁷ En su prólogo, Vázquez Cuesta comenta no incluir *Alguns poemas ibéricos*, publicados «hace unos meses» para no romper su unidad, como ya se ha comentado. Sobre el también excluido *Lamentação* (1943) lo define como «librito muy bello y de una perfecta unidad, en donde por primera vez la personalidad del poeta se nos muestra firme y madura» (p. 31).

⁷⁷⁸ «Ningún poeta portugués de hoy con tantos títulos como Miguel Torga para figurar por derecho propio en una Colección española de Poesía. Y no ya por la autenticidad de inspiración y lograda madurez de su obra, sino también, y muy especialmente, por la honda raíz ibérica del mensaje que ésta quiere transmitir a la humanidad» (p. 9).

humanidad (Pilar Vázquez Cuesta, prólogo a Miguel Torga, *Antología poética*, Madrid, Rialp, 1952, p. 28).

La filóloga gallega mantendrá este juicio muchos años después en el prólogo a su excelente antología *Poesía portuguesa actual* (Madrid, Editora Nacional, 1976). Si bien no reserva juicios negativos categóricos ante el presencismo como movimiento general, sus reticencias son claras:

La segunda promoción modernista, agrupada —como dijimos— en torno a la revista *Presença*, representa una fase más crítica que creadora de este movimiento literario y supone en cierto modo, desde el punto de vista estilístico, una regresión contrarrevolucionaria al intentar la síntesis de las formas tradicionales con las modernas (Pilar Vázquez Cuesta, *Poesía portuguesa actual*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 22).

Pero es el presencismo psicologista de Régio el que menor entusiasmo despierta en la poeta lucense, y es en este prólogo de 1976 donde lo expresa con mayor rotundidad:

Por lo que a la poesía se refiere el “presencista” más representativo es, sin duda, José Régio (1901-1969), miñoto, solterón, pacífico catedrático de Instituto en una ciudad alentejana, coleccionista de tallas de santos en una especie de casa-museo de arte popular, monstruo sagrado de las Letras al que habría que desmitificar. Porque la verdad es que nos queda hoy bastante lejos con su machacona insistencia en describir, convirtiéndolo en paradigmático, su drama personal de inadaptación a la sociedad (Pilar Vázquez Cuesta, *Poesía portuguesa actual*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 24).

Frente a Régio, antologado en aquel volumen, se distinguen los casos de los también seleccionados Casais Monteiro y Miguel Torga (Vázquez Cuesta, 1976: 25-27). En este sentido, la traductora gallega concluye a propósito del autor de los *Poemas ibéricos* que:

No es que la problemática “presencista” del poeta esté ausente de su obra. Todo lo contrario. Constituye el motivo fundamental de *Nihil sibi* y *Orfeu rebelde*, y asoma en muchos libros suyos (...). Pero su exaltación del “vate” — la más mísera y abandonada de las criaturas, un individuo condenado a perpetua soledad— lo es sólo en cuanto capaz de prestar a los hombres una ayuda que ningún otro podría prestarles (Pilar Vázquez Cuesta, *Poesía portuguesa actual*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 26-27).

En cualquier caso, y volviendo al Mediosiglo, la confluencia poética de Vázquez Cuesta con Portugal fue de ida y vuelta. La encontramos así, el mismo año de 1952, en la influyente revista conimbriguense *Vértice*, en esta ocasión no como traductora o ensayista, sino como autora de sus propios versos en «Uma poetisa

espanhola. Pilar Vasques Cuesta» (nº 104, abril de 1952, pp. 135-136). Los poemas elegidos, traducidos al portugués por «L. M. F.», son «Juventud», publicado en el número 44 de *Espadaña*, de donde se toma, y «Exhortación». En nota previa, se destaca su abierta vocación por las letras lusas y se vaticina una futura proyección como escritora.

Nascida na Galiza, isso talvez explique que depois de formada em Letras pela Universidade de Madrid, se tenha dedicado ao estudo e ao ensino do português. Preparou a sua tese em bibliotecas de Lisboa e Coimbra. Traduziu para o espanhol poemas de Miguel Torga e em 1950 “Tres poetas brasileños: Bandeira, Drummond, Schmidt”, antología de sessenta poemas, cuja influência na poesia espanhola certamente se fará sentir (*Vértice*, nº 104, abril de 1952, p. 135).

La escritora de Chantada, probablemente satisfecha con aquella publicación de sus versos en Portugal, se encargó personalmente de llevar a las páginas de *Vértice* (nº 113, enero de 1953, p. 11-13) los versos de otra poeta española: Ángela Figuera Aymerich. A la publicación de los poemas⁷⁷⁹ «Éxodo» —de su recentísimo poemario *El grito inútil* (Alicante, Such. y Serra, 1952)— y «Niño con rosas» —este último «inédito e enviado especialmente para *Vértice*» (p. 12)—⁷⁸⁰ se sumaba la nota de presentación firmada por las iniciales de Vázquez Cuesta —«P. V. C.»—, en la que se define a la bilbaína como «uma das figuras mais interesantes da moderna poesia femenina espanhola» (p. 12). En estas líneas encontramos, asimismo, una amarga queja a propósito de la menor atención crítica prestada a la autora de *Mujer de barro*, en particular, y a todas sus compañeras de gremio, en general:

Em face da locura de uns e da indiferença de outros, tinha de ser uma voz de mulher que lançasse esse grito, o *grito inútil* que, provávelmente, ninguém quererá ouvir (*Vértice*, nº 113, enero de 1953, p. 13).

Si Pilar Vázquez Cuesta ocupa un lugar destacado en la difusión de la lírica torguiana durante nuestro Mediosiglo, no menos trascendente será la labor de Rafael Morales en torno, sobre todo, a la poesía de otros dos presencistas ‘rehumanizados’: Alberto de Serpa y Adolfo Casais Monteiro. En este sentido, la historia del poeta talaverano no diferirá demasiado de la de Canellada o Vázquez Cuesta.⁷⁸¹ Es

⁷⁷⁹ En el mismo número se ofreció la versión en portugués de ambos poemas, a cargo de Maria Cecília Eloy (*Vértice*, nº 113, enero de 1953, pp. 50-52).

⁷⁸⁰ El poema «Niño con rosas» sería finalmente incluido en el poemario *Belleza cruel* (México, Compañía General de Ediciones, 1958). Antes de ello sería publicado en la revista malagueña *Caracola* (nº 16, diciembre de 1954).

⁷⁸¹ En otro paralelismo más, Vázquez Cuesta y Rafael Morales trabajarán como traductores de la narrativa del poeta del *Novo Cancioneiro* y principal novelista del neorrealismo portugués, Fernando Namora, para la editorial barcelonesa Noguer. Así, Pilar Vázquez Cuesta traduce *Escenas de la vida de un médico* (Barcelona, Noguer, 1954), mientras Morales hace lo propio con *La llanura del fuego*

nuevamente una estancia en la Universidad de Coímbra como estudiante e investigador el origen de su irrenunciable interés por la poesía escrita en el país vecino. En el caso del autor de los *Poemas del toro*, es durante el año de 1944 cuando lo encontramos entre los alumnos de la universidad del Mondego, por la que obtendrá su licenciatura en Literatura Portuguesa. De hecho, Morales asistiría aquel verano al desangelado entierro del celebrado Eugénio de Castro junto a la poeta andaluza Remedios de la Bárcena (Álvarez, 2010: 107). Fruto de aquella presencia será su colaboración en el número «Homenagem à memória de Eugénio de Castro» de *O Instituto*, publicación estrechamente ligada a la universidad. Allí aparecieron, junto a una granada nómina de poetas lusos y a la española Remedios de la Bárcena, sus poemas «A un esqueleto de muchacha» y «Primavera» del ‘entonces’ inédito *El corazón y la tierra* (*O Instituto*, vol. 109, 1947, pp. 141-145).

Dada su formación académica específica, así como su incontestable éxito en la colección Adonais con los *Poemas del toro* (Madrid, Rialp, 1943), resultó inevitable que Morales ocupara un lugar estratégico en la difusión de la literatura portuguesa en nuestro país en los años centrales del pasado siglo. Pronto dará muestras relevantes de ello con la publicación de una traducción del poema pessoano «Cualquier música» en la revista *Garcilaso* (nº 13, mayo de 1944) y una nota sobre las relaciones entre «Laranjeira y Unamuno» en *Escorial* (nº 52, febrero de 1945, pp. 438-447), además del ya mencionado artículo sobre «La joven poesía portuguesa» publicado en *La Estafeta Literaria* (nº 15, 1 de noviembre de 1944, p. 9) en el que ofrecía una visión de conjunto sobre los poetas del *Novo Cancioneiro*. Pero a Morales se debe, sobre todo, su pionera antología de veinte poemas traducidos al castellano para el semanario *El Español* (nº 80, 06/05/1944, pp. 8-9) con piezas de poetas entonces tan jóvenes como Fernando Namora o João José Cochofel, además de valores seguros como Régio, Torga o el propio Pessoa. En este sentido, si De Castro, Laranjeira y Pessoa eran nombres ligados al simbolismo y al primer modernismo portugués, alejados por diferentes motivos de la poética practicada por el propio Rafael Morales, no sucedía lo mismo con la obra lírica de dos miembros del presencismo o ‘Segundo Modernismo’ portugués como eran Alberto de Serpa y Adolfo Casais Monteiro, sobre los que el poeta talaverano se ocupará por extenso.

No en vano, Morales será el responsable de sendas antologías en la influyente colección Adonais, primero junto a Charles David Ley en la edición y traducción de *Poemas de Oporto* (Madrid, Editorial Hispánica, 1947) de Alberto de Serpa; y más

(Barcelona, Noguer, 1958), cuyo prólogo se reproduce en (Dasilva, 2006: 292-294). Otro de nuestros portagonistas, Ildefonso-Manuel Gil, a su vez, traduce para la misma casa otra novela de Namora, *Minas de San Francisco* (Barcelona, Noguer, 1955). Lusófilos ilustres como José Luis Cano, Joaquín de Entrambasaguas o Gregorio Marañón escribieron reseñas y prefacios a propósito de dichos volúmenes en revistas como *Ínsula* y *Revista de Literatura*, recogidos recientemente en (Dasilva, 2006: 267-268 y 274-279).

tarde con la total preparación de la *Antología* (Madrid, Rialp, 1954) de Casais Monteiro. La filiación estética hubo de sumarse a la incuestionable influencia de estos dos autores en el panorama literario portugués de entonces. Dos figuras que, unidas por el interés común de ‘rehumanizar’ su poesía en aquellos años sacudidos por guerras y posguerras, por democracias fallidas y dictaduras,⁷⁸² no encontrarían dificultades editoriales en la España del Mediosiglo. No nos resulta casual, en este sentido, que ni el neorrealismo militante de los Namorado o los Cochofel, ni el intimismo puro de Régio –tan prominentes ambos extremos entonces en Portugal– hayan penetrado con la fuerza que lo hizo –colección Adonais mediante– esa poética común, humana, íntima y comprometida de Torga, De Serpa y Casais Monteiro.

En el caso del poeta portuense Alberto de Serpa, el primer hito destacable lo marcó la publicación de sus inéditos *Nocturnos* en la barcelonesa *Entregas de poesía* (nº 12, diciembre de 1944),⁷⁸³ pocos meses después de que Charles David Ley publicara junto al original portugués una versión al español de su poema «Graças pelo pão que matou minha fome» en la revista *Garcilaso* (nº 13, mayo de 1944), compartiendo página con la versión castellana del «Qualquer música» de Pessoa realizada por Rafael Morales.⁷⁸⁴ En cualquier caso, la publicación en Barcelona de los *Nocturnos* de De Serpa constituyó una rara primicia digna de atribuir a *Entregas de poesía*, una excepcional y ecléctica revista compuesta por ‘sueltas’ sin paginación por la que desfilaron nombres tan variados como Ridruejo (nº 1), González-Ruano (nº 2), Juan Eduardo Cirlot (nº 4), Victoriano Crémer (nº 6-7), Aleixandre (nº 8), García Nieto (nº 10), José Luis Hidalgo (nº 11) o Carmen Conde (nº 11). Una revista con especial vocación por importar al panorama español la poesía extranjera. No en vano, en sus ‘entregas’ aparecieron poetas franceses –Denys-Paul Bouloc (nº 1), Louis Aragon (nº 5)–, alemanes –Stefan George (nº 2), Hans Carossa (nº 8)–, austriacos –Josef Weinheber (nº 11)–, británicos –Chesterton (nº 3), Stephen Spender (nº 11)– o griegos –Kostis Palamás (nº 4)–, todos ellos en versión original junto a sus respectivas traducciones al español. Algo que no sucedió–al igual que con el italiano de Mario Luzi (nº 9)– con el portugués del propio Alberto de Serpa (nº 12) o de los «Cinco poetas brasileños de hoy» –Jorge de Lima, con tres poemas; Tasso da Silveira, con cinco; Adalgisa Nery, con dos; Alphonsus de Guimaraens, con dos; y Vinícius de Moraes, con uno– del quinto número. Se entendía con ello que tanto el

⁷⁸² Pensemos en poemarios como *Drama. Poemas de Paz e da Guerra* (Oporto, Presença, 1940) de Alberto de Serpa, o *Europa* (Lisboa, Confluência, 1946) de Casais Monteiro.

⁷⁸³ Bajo el mismo título de «Nocturnos» Jorge de Sena agrupó un conjunto de siete poemas dedicados al propio Alberto de Serpa e insertos en su poemario *Perseguição* (Coímbra, Cadernos de Poesia, 1942).

⁷⁸⁴ Charles David Ley publicaría, también en la revista *Garcilaso*, un breve poema propio de tono pastoril titulado «Bajo el cielo de Portugal» (nº 31, noviembre de 1945).

italiano como el portugués no precisaban —por proximidad lingüística— de la traducción de la que sí gozaron el inglés, el alemán o el griego.

Aquella aparición de Alberto de Serpa en diciembre de 1944 no constituía, por lo tanto, una excepción dentro de la dinámica de *Entregas de poesía*, pero sí —por la cantidad y calidad inédita de los poemas— un trascendental hito en la recepción de la nueva poesía portuguesa en la España de los años Cuarenta. La publicación de sus *Nocturnos*, los cuales conformaban efectivamente todo un poemario inédito —también en Portugal, claro está— suponía así incorporar a España como lugar de edición perfectamente válido para un poeta luso. Aquel poemario, compuesto por catorce poemas,⁷⁸⁵ venía a sumarse así como uno más en la trayectoria poética del escritor de Oporto, al tiempo que iniciaba una prolífica y estrecha relación con el ámbito poético español.

En este sentido, la poesía de Alberto de Serpa dará un gran paso adelante en nuestro país en 1947, con la publicación de una antología de sus versos preparada y traducida conjuntamente por Charles David Ley y Rafael Morales para la colección Adonais, todavía en manos de la Editorial Hispánica.⁷⁸⁶ De Serpa se adelantaba con ello diez años a la aparición en dicha colección de Fernando Pessoa, siete a la antología de Casais Monteiro y cinco a la de Miguel Torga. Bajo el título de *Poemas de Oporto* (Madrid, Editorial Hispánica, 1947)⁷⁸⁷ Morales y Ley reunieron un conjunto de treinta y dos poemas, procedentes de sus cuatro poemarios editados entre 1935 y 1940, en equilibrado reparto: siete piezas de *Vinte Poemas da Noite* (Coímbra, Presença, 1935), nueve de *A Vida É o Dia de Hoje* (Coímbra, Presença, 1939), ocho de *Drama. Poemas de Paz e da Guerra* (Coímbra, Presença, 1940) y mismo número de

⁷⁸⁵ Los poemas recogidos fueron «Crepúsculo», «Traição», «Noite errada», «Nocturno», «Pecado», «Cuidado», «Influência», «Variante», «A um bulto na noite», «Fado», «Esquecimento», «Vai alta a lua», «Receio» y «Oração para o fim». En el cuadernillo «Noticia de los autores publicados» de ese mismo número, se presenta brevemente a De Serpa como poeta y se destaca el carácter inédito de los poemas. Sobre De Serpa se dice también que «sus poemas han sido traducidos al español», refiriéndose probablemente a las traducciones de Charles David Ley en *Garcilaso*.

⁷⁸⁶ El volumen constituyó el número XXXVI de la colección Adonais y tuvo una tirada de cuatrocientos veinticinco ejemplares más otros cien en papel especial. Según su colofón, terminaron de imprimirse en los Talleres de Gráficas Ugina, en Madrid, el 30 de abril de 1947. En cuanto al título del volumen, los antólogos comentan: «A la breve antología que presentamos a los lectores españoles hemos puesto el título general de “Poemas de Oporto”, ya que, habiendo sido escritos en dicha ciudad portuguesa, están impregnados de la vida y de la luz del viejo puerto del Duero» (p. 16).

⁷⁸⁷ A propósito del título de la antología, Charles David Ley comentará en su ensayo sobre *La moderna poesía portuguesa* de 1951 que «al autor no le convenció del todo el título que escogimos. A pesar de eso fue un acierto, creo yo; expresaba cierto alejamiento de la corriente general de los poetas lusos que precisamente está simbolizado por ser Serpa habitante de la ciudad norteña e industrial de Portugal» (Ley, 1951: 29).

poemas de *Lisboa é Longe* (Lisboa, Portugal, 1940).⁷⁸⁸ Un De Serpa, por lo tanto, muy concreto, en el que quedan excluidos sus primeros poemarios —*Saudade do Mar* (Ílhavo, Beira-mar, 1923), *Quadras* (Ílhavo, Beira-mar, 1923) y *Evoé*, (Coímbra, Atlântida, 1924),⁷⁸⁹ así como *Varanda* (Coímbra, Presença, 1934) y *Descrição* (Coímbra, Presença, 1935)—. Igualmente, no se recogían poemas de los dos ‘últimos’ libros del autor: *Fonte* (Livraria Tavares Martins, 1943) y *Rua* (Lisboa, Inquérito, 1945).⁷⁹⁰ Tampoco se hacen eco de los *Nocturnos* editados por *Entregas de Poesía*. En cuanto a la caracterización de su autor, en nota previa se destaca su papel como secretario de *Presença* —«durante trece años la más representativa de la joven literatura portuguesa» (p. 7)— y como cofundador de *Revista de Portugal*.

El prefacio de los *Poemas de Oporto*, firmado conjuntamente por Charles David Ley y Rafael Morales en febrero de 1946, ofrece un Alberto de Serpa marcado por el signo de lo cotidiano y lo popular.

Fué Cesario Verde el primero que buscó la poesía en la vida de las calles del viejo barrio de la Alfama, de Lisboa. Hoy son Saul Dias y Alberto de Serpa los que recogen el latido poético de la vida cotidiana (Charles David Ley y Rafael Morales, prólogo a Alberto de Serpa, *Poemas de Oporto*, Madrid, Editorial Hispánica, 1947, pp. 12-13).

Un popularismo que no caería ni en lo folclórico ni en lo prosaico, extremos ambos que a juicio de los antólogos no serían recomendables en el más elevado ejercicio poético:

⁷⁸⁸ Los poemas seleccionados fueron «Los niños ganan los últimos sueños», «Esta lluvia es la pena de alguien», «Tiene brazos largos la noche», «Del jardín sube un perfume», «Llegaste con la noche y un beso», «La lluvia resbala por los vidrios» y «En esta noche de lluvia y viento y oscuridad» de *Veinte poemas de la noche*; «Momento casi musical», «Para la salvación del mundo», «Vocación», «Provincia», «Mar muerto», «Poema de un crepúsculo», «Alborada», «Poema de amor» e «Interferencia» de *La vida es el día de hoy*; «Experiencia», «Renuncia», «Acá y allá», «Exaltación», «Espectáculo», «Pacifismo», «Retroceso» y «Noticia» de *Drama. Poemas de la Paz y de la Guerra*; «Inferior», «Amores infelices», «Recreo», «Domingo», «Lar», «Cantar de amigo», «Esclavitud» y «Distancia» de *Lisboa está lejos*.

⁷⁸⁹ Cabe reseñar que de *Saudade do Mar*, *Quadros* y *Evoé* renegaría el propio De Serpa, quien siempre consideró *Varanda* como su ‘primer’ libro.

⁷⁹⁰ Sobre la no inclusión de *Fonte*, los antólogos comentan que «dada la gran unidad de este libro, no hemos creído conveniente traducir algunos de sus versos, que hubiéramos hecho desmerecer con la pérdida de la integridad» (p. 15). En cuanto a *Rua*, su no inclusión estaría motivada seguramente por su relativamente reciente aparición o por cuestiones de derechos de reproducción. Por otra parte, en 1944 la propia editorial lisboeta Inquérito ya había publicado un primer volumen de poesías ‘completas’ que incluían los poemarios comprendidos entre *Varanda* (1934) y *Fonte* (1943), y que probablemente Morales y Ley conocieron de primera mano. Cfr. Alberto de Serpa, *Poesía: Varanda, Descrição, Vinte poemas da noite, A vida é o dia de hoje, Drama, Lisboa é longe, Fonte*, Lisboa, Inquérito, 1944.

es preciso que haya por debajo del escenario cotidiano la intuición de lo eterno, de lo verdaderamente humano. Es necesario que sintamos que por aquellas calles podemos ir también hacia lo poético. Y así sucede (Charles David Ley y Rafael Morales, prólogo a Alberto de Serpa, *Poemas de Oporto*, Madrid, Editorial Hispánica, 1947, p. 13).

A estas alturas, reconocemos sobradamente la trascendencia que por aquellas fechas y en aquellos ámbitos tenía una palabra como 'humano'. Bajo el signo de la humanización se encuadra el ejercicio lírico de De Serpa en los *Poemas de Oporto*. En palabras de los antólogos, «Todo lo humano tiene su belleza, todo lo humano es capaz de dar material artístico» (p. 14).

Como «el gran poeta de la sencillez» lo había definido Ildefonso-Manuel Gil en sus ya citados *Ensayos sobre poesía portuguesa* (p. 57). Tanto es así que, como ya ha sido apuntado, el escritor zaragozano le dedica más de treinta páginas en su ensayo «La Poesía de Alberto de Serpa», inserto en dicho libro (pp. 63-96). No difiere en su juicio —un encendido elogio a las virtudes de este poeta— de las nociones aportadas por el prefacio de los *Poemas de Oporto* de Charles David Ley y Rafael Morales:

Hay en la poesía de Alberto de Serpa un amor por la vida sencilla, una sublimación de lo cotidiano, de los pequeños detalles contemplados una y otra vez. La existencia de esos elementos da a su obra un contenido realista, que tocado por la mano del poeta se envuelve en una neblina mágica (Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1948, pp. 63-64).

Pero si Ley y Morales habían marcado a De Serpa con el signo de lo cotidiano y lo 'humano', Gil no dudará en dar un paso más y leer al lírico portugués en explícita clave neorromántica —«Caracteres neorrománticos», se titulará uno de sus epígrafes (pp. 83-95)—, llegando a imputarle cierta influencia becqueriana que el propio De Serpa le habría amablemente desmentido por carta, según narra el propio Gil.⁷⁹¹ Indudablemente, Gil ejerce sobre De Serpa una lectura interesada —no por ello errada— en la que obtener un espejo de su propia propuesta estética. Tanto es así que, al hilo de este ensayo sobre el poeta portuense, Ildefonso-Manuel Gil nos ofrece una de las definiciones más claras sobre su propio concepto —y el de tantos compañeros de generación— sobre lo neorromántico:

Por Neorromanticismo no podemos entender hoy una mera reactualización del Romanticismo, con los caracteres que en su momento

⁷⁹¹ «Leyendo a Alberto de Serpa, creímos encontrar —de pronto, alegremente y sin buscar otra cosa que la lectura misma— dos muestras de influencia bequeriana. Realmente, la lectura de unos versos del poeta lusitano nos había hecho pensar inmediatamente en otros de Gustavo Adolfo Bécquer» (p. 83). «Más tarde hemos sabido por el propio de Serpa que no podía existir esa influencia» (p. 83, nota al pie; la carta se fecha en 10 de septiembre de 1948).

tuvo. Pero donde quiera se encuentren un sentido de evasión, un humanismo angustiado, una invencible melancolía, una búsqueda de lo misterioso, un sentimentalismo ilusionado, una espontaneidad poética, donde eso se dé, y sea como sea lo demás que le acompaña, tendremos un neorromántico (Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1948, p. 90)

Con ello, Gil no hace sino extrapolar le vieja dicotomía de nuestra poesía de posguerra entre neoclasicismo y neorromanticismo a este ensayo sobre el poeta de Oporto. Es más, tampoco deja de traslucir sus posiciones estéticas en cuanto a la función que la métrica ha de ejercer en el oficio poético, nuevamente bajo el análisis de la obra lírica de Alberto de Serpa:

la vuelta a la estrofa no ha sido determinada en este poeta por la corriente neoclasicista que tanto se extendió de los años 1935 a 1945. Ni su temática, ni su lenguaje, ni su posición humana respecto a la Poesía, coinciden con la frialdad propia de los poetas formalistas de la citada tendencia. Cabe suponer que en de Serpa la forma poética está determinada por el propio impulso creador, ajeno a todo propósito previo. Cuando la emoción rebasa el cauce perfecto de la estrofa regular, cuando la voz del poema crezca, el versículo vibrante y magnífico de Alberto de Serpa podrá alternar con la serena melancolía de sus cuartetas (Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1948, p. 82).

El ensayista aragonés ofrecía en sus reflexiones, de esta manera, un Alberto de Serpa muy concreto, próximo a sus propios postulados poéticos y no muy alejado del corpus poético ofrecido en la antología de Ley y Morales. Antología y ensayo, en cualquier caso, habían otorgado al autor de *Varanda* al término de 1948 una recepción nada desdeñable a este lado de la Raya.

La enorme difusión obtenida gracias a *Poemas de Oporto*, o el trato con un autor de primera línea como Ildefonso-Manuel Gil estableció un vínculo especial entre su autor y el país vecino.⁷⁹² Tanto, que en 1950 se embarcará en un proyecto realmente interesante junto al poeta y diplomático brasileño João Cabral de Melo Neto: la revista lusófona con sede en Barcelona *O Cavalo de todas as Cores*. Fue precisamente en 1947, año de publicación de *Poemas de Oporto*, cuando Cabral de Melo arriba al consulado brasileño de la capital catalana en calidad de vicecónsul, con tan solo veintisiete años.⁷⁹³ Habitual de los círculos intelectuales barceloneses hasta su

⁷⁹² Para obtener una recepción de los *Poemas de Oporto* del momento, véase la reseña al volumen publicada en la revista *Ínsula* (nº 19, julio de 1947, p. 5), a cargo del poeta santanderino del entorno de *Proel* Leopoldo Rodríguez Alcalde. Puede consultarse reeditado en (Dasilva, 2006: 256-257).

⁷⁹³ Cfr. Nicolás Fernández-Medina, «Tradição e ruptura: João Cabral de Melo Neto em Barcelona, 1947-1950», en *Luso-Brazilian Review*, nº 42 (2005), pp. 89-109. Entre sus ilustres amistades de

traslado a Londres en 1950, el poeta brasileño editó desde una pequeña tipografía a la que bautizó «Livro inconsútil» una selecta colección de poemarios iniciada con su *Psicologia da composição* (Barcelona, 1947) y continuada por ilustres compatriotas como Manuel Bandeira, Ledo Ivo o Vinícius de Moraes, así como por poetas ‘locales’ de la talla Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot.⁷⁹⁴ De aquellas prensas salió al fin el ambicionado proyecto de Cabral de Melo de sacar adelante una revista trimestral de poesía bajo el título de *O Cavallo de todas as Cores*, cuyo único número salió tras varios retrasos con fecha de enero de 1950.⁷⁹⁵ Breve y heterogénea, la revista codirigida por Alberto de Serpa abarca una interesante variedad iberoamericana en sus colaboraciones: portugueses, brasileños y españoles se suceden en inédito diálogo. El proyecto, que no encontró continuidad ante la dificultad de distribución y la marcha a Londres de Cabral de Melo, probablemente hubiera acogido en futuras entregas textos en catalán que habrían enriquecido aún más el proyecto.⁷⁹⁶ Con todo, el único número de *O Cavallo de todas as Cores* legó «Nove canções católicas» de Pedro Homem de Mello, el tríptico poético «A bomba atomica» de Vinícius de Moraes, el significativo conjunto «Cuatro poetas» —con sendos poemas a Antonio Machado, García Lorca, Unamuno y Miguel Hernández, más pórtico y cierre— de Rafael Santos Torroella,⁷⁹⁷ un brevísimo ensayo metapoético a cargo de José Régio y un artículo sobre la «Xilografía popular en Cataluña» de Enric Tormo. Cabe presumir que, si Moraes, Santos Torroella y Tormo intervinieron por mediación de Cabral de Melo; en el caso de Régio y Pedro Homem de Melo fue Alberto de Serpa el responsable de su participación en la fugaz cabecera barcelonesa. No es de poca importancia, vista la escasez de su difusión en nuestro país, la extensa participación de un poeta como Pedro Homem de Melo en *O Cavallo de todas as Cores*, al tiempo que José Régio, acostumbrado a opinar y disertar sobre las esencias del ejercicio poético en las principales cabeceras de su país —desde *Presença a Mundo literário*— podía explicar al lector español en «Poesia» su concepción de la misma.

aquellos años se contaban Joan Miró, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Juan Eduardo Cirlot o Rafael Santos Torroella, entre otros.

⁷⁹⁴ Cfr. António Marcos Vieira Sanseverino, «Livro inconsútil: uma experiência editorial de João Cabral de Melo Neto», en *Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (2 a 6 de setembro de 2011)*. <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2993-1.pdf>>

⁷⁹⁵ Cfr. Ricardo Souza de Carvalho, «*O Cavallo de Todas as Cores*. Uma revista editada por João Cabral de Melo Neto», en *Revista da Universidade de São Paulo*, n° 73 (marzo-mayo de 2007), pp. 112-116.

⁷⁹⁶ Una década después, Cabral de Melo, en su llegada a Madrid como primer secretario de la embajada brasileña en 1961, alentaré y promocionará la *Revista de Cultura Brasileira* dirigida por Ángel Crespo entre 1962 y 1970.

⁷⁹⁷ Santos Torroella fue, a su vez, traductor y antólogo del poeta brasileño Drummond de Andrade para Adonais en Carlos Drummond de Andrade, *Poemas*, Selección, versión y prólogo de Rafael Santos Torroella, Madrid, Rialp (col. Adonais, LXXIII), 1951.

Como sucederá con el propio Cabral de Melo Neto, o con los portugueses Torga y Casais Monteiro, las confluencias españolas de Alberto de Serpa pasarán de ser puntuales contactos de colaboración a constiuir una sinergia misma dentro su propia lírica. Ahondando en su relación con el parnaso del país vecino, encontramos a Alberto de Serpa asistiendo al I Congreso de la Poesía celebrado en Segovia del 17 al 23 de junio de 1952. En la hermosa ciudad castellana De Serpa compartió espacio con toda la nómina de poetas concurrentes: Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Panero, Pemán, Foxá, Carlos Riba, Ridruejo, Rosales, Bousño, Cano, Celaya, Díaz-Plaja, García Nieto, José Hierro, Leopoldo de Luis, Luis Felipe Vivanco, Carlos Edmundo de Ory o Suárez Carreño, entre otros. Asistieron también viejos o vigentes ‘lusófilos’ como Adriano del Valle, Eugenio d’Ors, Eugenio Montes o Ildefonso-Manuel Gil. También sus traductores en *Poemas de Oporto*, Rafael Morales y Charles David Ley. Y un viejo compañero de *O Cavallo de todas as Cores* como Rafael Santos Torroella. El papel desempeñado por De Serpa –probablemente invitado por estos últimos– no fue menor. En la nave románica de San Quirce, en acto solemne, el Congreso fue inaugurado por Joaquín Pérez Villanueva, director de los Cursos de Verano de Segovia en el que se enmarcaban las jornadas. A sus palabras siguieron una disertación de Eugenio d’Ors, según su acostumbrada facundia, sobre «el fondo y la forma de la poesía», y una breves apreciaciones de Laín Entralgo en calidad de rector de la Universidad de Madrid. Tras Laín Entralgo, Alberto de Serpa hizo lectura de un «“Pregón” en verso, que recibió el entusiasta homenaje del auditorio».⁷⁹⁸ El día 18, por su parte, Alberto de Serpa participó junto a Rosales, Ricardo Gullón y Adriano del Valle en el debate abierto por el poeta colombiano Eduardo Carranza sobre la unión entre poetas españoles e hispanoamericanos.⁷⁹⁹ El *Pregão* del día 17, que sería editado ese mismo año en Portugal –Alberto de Serpa, *Pregão. Para o I Congresso de Poesia em Segóvia* (Oporto, Edições Saber, 1952)– muestra el entusiasmo con que De Serpa participó en tan excepcional encuentro. Un entusiasmo fundamentado en la confluencia de ambas naciones a través de la poesía. De ambas naciones, es decir, de ambos pueblos y no –incluso podría decirse ‘y a pesar’– de sus regímenes políticos. Es a sus gentes y no al aparato estatal que los envuelve –que los somete– a quien De Serpa, según él mismo subraya, dirige su pregón, por muy institucional que fuera el encuentro que inauguraba. Una poesía útil, que pueda ser ‘agua y pan’ para el pueblo, y no oropel para sus dictaduras:

Aquí somos, Irmãos,
 numa volta da Terra, tão sombria,
 dadas as almas, dadas as mãos,
 por este céu aberto da Poesia.

⁷⁹⁸ *I Congreso de la poesía*, Segovia, Estudios Segovianos, 1952, p. 9.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 10.

Pátria sem bandeiras,
—aos seus limites uma alma se acoite,
e abrem-se logo todas as fronteiras,
como certas flores à noite.

Fecha-nos em seus braços,
aos nossos cantos múltiplos rendida,
grata por esta luz neste mundo em pedaços,
a que nós vamos dando o calor e a vida.

Em volta, tudo é bruma.
Chamam a Morte, num clamor comum,
como se ela tardasse e a vida não fosse uma,
apenas uma para cada um.

Por que motivos tão diversos
querem soltar o nosso sangue! Não:
o nosso sangue é para nossos versos
que podem ser um dia, de outros, água e pão

(Alberto de Serpa, *Pregão. Para o I Congresso de Poesia em Segóvia*, 1952).⁸⁰⁰

De aquellos intensos días dejó De Serpa rendido testimonio con la publicación del opúsculo de veinte páginas en octavo *Poetas... Poetas... Diário do I Congresso de Poesia em Segóvia* (Oporto, Edições Saber, 1952). La profunda huella dejada por sus días segovianos —el «sortilégio de Castela», dirá De Serpa en una carta manuscrita enviada a Rafael Morales y reproducida en nuestro apéndice documental— tuvo también su réplica poética en la publicación de dos poemarios centrales en su autor: *Vê se vês terras de Espanha* (Oporto, Edições Saber, 1952) y *Mais uns versos de Castela* (Lisboa, Portugalíia, 1957). La relación causa-efecto entre el Congreso de Segovia y la redacción del poemario *Vê se vês terras de Espanha* es evidente, ya desde su doble y significativa dedicatoria: «À memoria de Unamuno e Alvarez que com suas obras e palavras me chamaram. Aos companheiros do I Congresso de Poesia em Segóvia».⁸⁰¹ No en vano, el poemario se convierte, de hecho, en la crónica poética de aquella experiencia. Así desde el poema inicial «Partida»,

Deixo
a minha solidão
—a solidão povoada em que me fecho—
e vou a Espanha, como tantos vão

⁸⁰⁰ Tomado de *A poesia de Alberto de Serpa*, Póvoa de Varzim, Nova Renascença, 1981, p. 293.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 297.

(Alberto de Serpa, *Vê se vês terras de Espanha*, 1952).⁸⁰²

a la pieza de cierre titulada «Regresso»,

De tudo, uma saudade que se lê
na página enrugada desta face.
E mais saudade oculta —sabe-se lá de quê?
—Talvez do que, de mim, longe ficasse

(Alberto de Serpa, *Vê se vês terras de Espanha*, 1952).⁸⁰³

En medio de aquel trayecto de ida y vuelta, un repertorio de veintiséis poemas en el que los viejos símbolos de la ibericidad como la «locura bem nossa do Quixote» —poema «Cavalarias»— y el saudosismo de un Teixeira de Pascoaes retratado por su amistad con Unamuno como «sombra de Dom Miguel» —poema «Versos de Salamanca»—, no podían faltar. *Vê se vês terras de Espanha* es, igualmente, abundante en dedicatorias. Encontramos en él poemas dedicados a José Luis Cano, Ildefonso-Manuel Gil, Alfonso Moreno, Luis Rosales, Rafael Santos Torroella, Rafael Morales, José García Nieto, Eugenio d'Ors, Juan Ramón Masoliver, Leopoldo de Luis y Fernando Quiñones.⁸⁰⁴ No faltan tampoco las oportunas elegías a Federico García Lorca —sobre él trata el «Pranto pelo Poeta» dedicado a Luis Rosales— y Antonio Machado —«A um poeta morto no exílio»—. Finalmente, a Vicente Aleixandre no solo se le dedica un poema, como al resto de homenajeados vivos, sino que, como con García Lorca y Antonio Machado, se le dirige un poema propio —«Esboço do Poeta Vicente Aleixandre»— en el que el andaluz recibe la distinción de «Príncipe das Espanhas em Poesia». Con todo, parece ser que De Serpa no hubo saldado todas sus cuentas con España y solo cinco años después publicaba un nuevo poemario con el declarativo título de *Mais uns versos de Castela* en el que tendrán sus respectivas dedicatorias Ramón de Garciasol y Gerardo Diego.⁸⁰⁵

Si en Alberto de Serpa observamos una 'temprana' penetración en España a través de *Entregas de poesia*, culminando con la publicación de una antología propia en la colección Adonais de la mano de Rafael Morales y derivándose a su vez en marcadas influencias españolas en el propio poeta; algo semejante sucederá con su compañero de promoción Adolfo Casais Monteiro. En el caso de este último, será

⁸⁰² *Ibidem*, p. 299.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 318.

⁸⁰⁴ Las dedicatorias y sus respectivos poemas son los siguientes: José Luis Cano —«Influência»—, Ildefonso-Manuel Gil —«Poetas da Ibéria»—, Alfonso Moreno —«Paragem»—, Luis Rosales —«Pranto pelo Poeta»—, Rafael Santos Torroella —«Insónia»—, Rafael Morales —«Oiro, negro e vermelho»—, José García Nieto —«Nada?»—, Eugenio d'Ors —«Províncias»—, Juan Ramón Masoliver —«Neve eterna»— Leopoldo de Luis —«Castilnovo»— y Fernando Quiñones —«Cantar de Andaluzia em Castela»—.

⁸⁰⁵ Los poemas son «Água» en el caso de Garciasol y «Amores» en el de Diego.

la revista leonesa *Espadaña* la encargada de su presentación en sociedad en el panorama literario español. Inserto en el número 13 de la revista leonesa —en torno a abril de 1945— se publicó la reciente colección de poemas de Casais Monteiro que daba nombre a su último poemario *Noite Aberta aos Quatro Ventos e outros poemas* (Lisboa, Signo, 1943). Bajo el título de *Noche abierta a los cuatro vientos*, traducidos por Rafael Benítez Claros, se recogen cinco de aquellos poemas.⁸⁰⁶ Antecediéndolos, Benítez Claros⁸⁰⁷ ofrece una poética y entusiasta nota a los poemas traducidos:

Casais Monteiro nos abre acá la grande noche hueca de su pecho, donde tan sólo brilla, no una estrella, sino un hilo de sangre.

Casais Monteiro nos llega desde las horas blanquecinas en que la luz del puerto empieza a reflejarse en el fondo del pantano del alma, desde la esquina más siniestra de los barrios negros, ahogados en el pasmo de la última neblina.

La noche, es sólo la asfixiante ventosa de la noche. Como un líquido cálido, Casais la hila, segrega la oscuridad espesa, donde ha de reposar el ancho dorso del cansancio.

Pero también la noche es grito. De norte a sur se rasga con el sonido hiriente de la seda, con el definitivo y seco de un puñal que se quiebra.

La noche, tiene también a veces la dureza muda del cemento, la impenetrable hondura del cadáver de un hombre.

Un remero, del trópico de Cáncer, deja caer su voz redonda, como un cometa ciego, por la atmósfera opaca. Oigamos (*Espadaña*, n° 13, 1945).

No obstante, aquella no era la primera vez que los versos de Casais Monteiro su editaban en una cabecera española. Ya habían sido incluidos en la breve selección a cargo de Rafael Morales sobre la «Poesía portuguesa contemporánea» publicada en *El Español* (n° 80, 06/05/1944, p. 8). Antes aún, en la temprana fecha de 1942 y en su primera entrega, la revista valenciana *Corcel*. *Pliegos de poesía* publica varios poemas de Casais Monteiro traducidos y comentados por Cayetano López Trescastro.⁸⁰⁸ Precediendo a la traducción de los poemas «Abandono», «Uma candeia», «Castelos tombados», «Abstracção», «Viagem» y «Música» —todos ellos tomados de *Confusão*

⁸⁰⁶ Dichos poemas fueron «En donde el sueño se hace piedra», «Tierra muerta», «Mundo remoto», «Flor imposible de la noche» y «Noche abierta a los cuatro vientos».

⁸⁰⁷ El eminente filólogo madrileño Rafael Benítez Claros (1919-1972) destacó como historiador y crítico literario. Doctorado con su tesis sobre Gabriel Bocángel, ejerció desde 1953 como catedrático en universidades como la de Oviedo. Miembro del Opus Dei, sus principales ensayos aparecieron en plataformas de prestigio como Rialp (*Visión de la literatura española*, 1963), el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (*Vida y poesía de Bocángel*, 1950) y la Editora Nacional (*Existencialismo o picaresca*, 1961).

⁸⁰⁸ En *Cuadernos de Literatura Contemporánea* Francisco López Estrada se hace eco de la aparición de *Corcel*, destacando entre otros contenidos la traducción de la poesía de Casais Monteiro, de quien dice que «el verso de este portugués aparece torturado por el signo de un romanticismo, que prolonga en las tierras lusitanas su vida en un desencanto ajustado a la entraña de la poesía de este pueblo» (n° 5-6, 1942, p. 315).

(Coímbra, Presença, 1929)—, López Trescastro firma una «Noticia» introductoria sobre Casais Monteiro en la que se destaca su vinculación junto a Régio y Gaspar Simões con la revista *Presença* y en la que se arroja, al cabo, un juicio desapasionado sobre el versolibrismo del poeta portugués.

Los poemas de *Confusão* en su estructura exterior, no obedecen a ninguna tradición valorizadora de las formas y de la palabra. Todo lo contrario. Deshacen. Destruyen. Niegan... Las palabras tienen para el poeta lusitano más sentido *fisonómico* que musical. Sus versos son, con frecuencia, cortados, rotos por cierto aire de familiaridad con las cosas. Esta transigencia con los objetos puramente exteriores, este excesivo entusiasmo por lo humano, en su dimensión de formas y masas, comunica a sus poemas cierta frialdad y un tono desgarrado, trágico, arisco... (Cayetano López Trescastro, «Adolfo Casais Monteiro. Noticia», en *Corcel. Pliegos de poesía*, nº 1, 1942, p. 1).

Casi diez años después de las traducciones de Benítez Claros para *España*, se imprime en Madrid el volumen de Adolfo Casais Monteiro *Antología* (Madrid, Rialp, 1954), con «Selección, versión y prólogo de Rafael Morales».⁸⁰⁹ Como sucediera con De Serpa, fueron nuevamente la colección Adonais y Rafael Morales los encargados de ofrecer una panorámica más amplia del autor de *Canto da Nossa Agonia*. En ella se recogió una escueta representación de veinticuatro poemas del poeta portuense procedentes de todos sus poemarios publicados hasta la fecha, con la clamorosa excepción de un libro tan central en su trayectoria como *Europa* (Lisboa, Confluência, 1946).⁸¹⁰ Según declara el propio antólogo, se pretendía con ello —y a diferencia de lo hecho con De Serpa o Torga en su momento— ofrecer una panorámica de su evolución interna desde sus primeros libros a la más reciente entrega:

En la selección que presentamos del poeta, podrá apreciar el lector cómo desde sus primeros versos de adolescencia —*Confusión*— el gran lírico portugués va creciendo, adentrándose, hasta llegar a la angustia consciente de su madurez, y, por fin, en su último libro —*Simples canciones de la tierra*—, hasta la

⁸⁰⁹ El volumen constituyó el número CIII de la colección Adonais. La tirada fue la acostumbrada: seiscientos ejemplares más ciento veinte en papel especial para suscriptores de honor y de lujo. Según su colofón terminó de imprimirse el 31 de enero de 1951.

⁸¹⁰ Los poemas seleccionados fueron «Castillos caídos», «Lo que huye», «Marcha triunfal», «Órgano bárbaro», «Abandono» y «Paisaje de cualquier parte» de *Confusão*; «Epigrama», «Estertor», «Niebla», «Historia de amor» y «La mañana del café desierto» de *Poemas del tiempo incierto*; «Mar muerto», «Paz», «Andanzas del poeta solitario», «Aquella mañana», «La noche sin estrellas» y «La mañana verdadera» de *Siempre y sin fin*; «La mañana tiene aves» y «Qué silencio» de *Canto de nuestra agonía*; «Tierra muerta» y «Flor imposible de la noche» de *Noche abierta a los cuatro vientos*; y «Acto de contrición», «Principio y fin» y «Tango» de *Simples canciones de la tierra*. Morales no explica la exclusión de *Europa*, que podría estar motivada por el carácter integral como poema largo de dicho libro, así como por una posible censura o autocensura ante el marcado carácter denunciativo de la composición elidida.

desnudez del pensamiento y el dolor filosófico (Rafael Morales, prólogo a Adolfo Casais Monteiro, *Antología*, Madrid, Rialp, 1954, p. 13).

No obstante, la selección ofrecida por el poeta talaverano privilegia marcadamente el ‘primer’ Casais Monteiro, el ‘adolescente’, frente a la «angustia consciente de su madurez». Frente a la media docena de poemas de *Confusão* (Coímbra, Presença, 1929), los cinco de *Poemas do Tempo Incerto* (Coímbra, Presença, 1934) y los seis de *Sempre e Sem Fim* (Coímbra, Presença, 1936), entre *Canto da Nossa Agonia* (Lisboa, Signo, 1942), *Noche Aberta aos Quatro Ventos* (Lisboa, Signo, 1943) y *Simples Canções da Terra* (Oporto, Marânus, 1948) apenas suman siete composiciones. Por no mencionar la exclusión de *Europa* (Lisboa, Confluência, 1946). El Casais Monteiro de Rafael Morales es, en suma, el Casais Monteiro de *Presença*. No en vano, en su breve prólogo (pp. 9-13), Morales ofrece una verdadera exaltación del presencismo teórico y poético. Concretamente, de Casais Monteiro dice que:

Sus ensayos, con los de João Gaspar Simões, han contribuido de una manera decisiva en la orientación del buen gusto y en el afianzamiento de las nuevas corrientes literarias, que ya son comúnmente admitidas (Rafael Morales, prólogo a Adolfo Casais Monteiro, *Antología*, Madrid, Rialp, 1954, p. 13).

Una lectura del presencismo –y de Casais Monteiro en él– que no podría ser más opuesta a las valoraciones que dos años antes vertiera Pilar Vázquez Cuesta en su *Antología poética* de Miguel Torga para la misma Adonais. Para Morales, en cambio,

Pertenece Adolfo Casais Monteiro a la generación de poetas portugueses que surgieron o se cimentaron en las páginas –ya históricas– de la famosa revista *Presença*, cuyo primer número apareció el año de 1927. Esta revista, dirigida por el crítico y novelista Joao Gaspar Simoes y los poetas José Regio y Adolfo Casais Monteiro iba a sostener una lucha titánica para abrirse camino a través de las pétreas murallas que se oponían, firmes y señeras, a las innovaciones que, como hijos de su tiempo, traían a la poesía lusitana los nuevos poetas (Rafael Morales, prólogo a Adolfo Casais Monteiro, *Antología*, Madrid, Rialp, 1954, p. 9).

El prologuista manchego caracteriza así la ‘titánica’ labor de *Presença* desde la lúcida dualidad entre tradición y vanguardia –paralelo histórico, pues, de nuestro Veintisiete–. En el repaso de dicha tradición, el poeta talaverano demuestra, de paso, su profundo conocimiento de la lírica lusa, desde António Nobre, Cesário Verde o Antero de Quental a Mário de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa, a quienes define como los dos «grandes innovadores de la poesía lusitana» (p. 11). En cualquier caso, cabe subrayar que su defensa del presencismo se realiza en todo momento desde el signo de la ‘humanidad’ de su literatura, como ya hiciera en el prólogo a los

Poemas de Oporto de Alberto de Serpa ocho años atrás. Resulta inevitable ver en estas palabras de Rafael Morales –tan similares a las escritas por Régio o el propio Casais Monteiro a los neorrealistas quince años antes en Portugal– una ‘respuesta’ a las escritas por Pilar Vázquez Cuesta a propósito de la ‘salida’ de Miguel Torga del presencismo.

Casais Monteiro pone de relieve cómo él representa una verdad legítima y humana, que mucha gente quiso combatir en un principio, recibiendo sus versos –y los de sus compañeros de *Presença*– con el desprecio y con la burla, por considerar la poesía de los que hoy son las cimas magníficas del verso portugués como producto de una preocupación intelectual y rebuscada que nada tenía que ver con el corazón del hombre. ¡Nada más inexacto! (Rafael Morales, prólogo a Adolfo Casais Monteiro, *Antología*, Madrid, Rialp, 1954, p. 12).

Concluye el lusitanista manchego, así, que «Adolfo Casais Monteiro es un poeta transido de humanidad» (pp. 12-13). En cualquier caso, entendido o no tras la égida del presencismo, los paralelismos con Miguel Torga y Alberto de Serpa son evidentes. Generacionalmente próximos, supieron evolucionar desde el Segundo Modernismo de *Presença* hacia una preocupación existencial y social mayores –dicho, en lo posible, sin connotaciones añadidas–. Una evolución que fue directamente motivada por los sucesos bélicos de España y Europa. Y si en Miguel Torga y en Alberto de Serpa el tema de España formará parte medular de sus trayectorias poéticas con *Poema ibéricos* y *Vê se vês terras de Espanha*, respectivamente, Casais Monteiro incorporará el lema machadiano de que «la poesía es la palabra esencial en el tiempo» para cifrar su propia poética en la colección de ensayos *A palavra essencial* (São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965).⁸¹¹ No en vano, del autor de las *Soledades* comenta entre sus páginas que:

Poucos poetas têm lugar tão grande no meu coração como Antonio Machado, o entre nós tão pouco conhecido poeta espanhol. Ele é sem dúvida o primeiro grande poeta moderno da Espanha, moderno embora sem nenhuma revolução literária, e tendo entrado na literatura da mesma forma mansa, discreta, como soube morrer, no exílio –pior: num campo de refugiados, na França– quando a vitória de Franco o arrastou para fora das fronteiras, nas agonias da fuga precipitada. Ele inovou, purificando; renovou, não por novas formas, mas por uma voz nova: a primeira que, na poesia espanhola, estrangulou realmente o gasganete da retórica (Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965, p. 72).

⁸¹¹ Cfr. Antonio Sáez Delgado, «Adolfo Casais Monteiro y la literatura española», en *Tejuelo*, n° 14 (2012), pp. 9-17.

De esta manera, resulta inevitable subrayar cómo, desde Portugal y hacia España, fueron estos tres poetas procedentes de *Presença* y volcados desde finales de los años Treinta en una poesía ‘humana’ y apegada al presente histórico —De Serpa, Torga y Casais Monteiro— quienes protagonizaron un diálogo poético peninsular que, canalizado por la colección Adonais, tendió el más sólido puente entre una orilla y otra, entre la primera y la segunda mitad de un siglo tan traumático como aquel.

Vadeando el Mediosiglo las aguas estancadas de la frontera, voces tan centrales como las de Fernando Pessoa, Juan Ramón Jiménez o Vicente Aleixandre, entre otros muchos, comenzarán a fluir por nuestra Raya. Jorge de Sena, Eugénio de Andrade o Ángel Crespo harán de este renovado trasiego ruta cotidiana.

III.4.6. La construcción de un diálogo poético peninsular

Más allá de esporádicas traducciones o ediciones ‘importadas’ por críticos interesados en lo que de literario se cocía en el país vecino, la construcción de un verdadero diálogo poético, de réplica y contrarréplica, solo podría ser tal con la presencia activa de poetas de uno y otro país en publicaciones al otro lado de la frontera. Casos como el del poeta madeirense João Cabral do Nascimento, quien en el verano de 1945 envía a la revista *Garcilaso* cuatro de sus poemas para su publicación en la emblemática cabecera madrileña (nº 30, octubre de 1945),⁸¹² no parece que fueran habituales en aquella difícil década de los Cuarenta. Sí que comienza a ser menos inusual, en cambio, en la siguiente.

Culminación de todo ello fue, en cierto sentido, la publicación al final de los Cincuenta, en torno a 1960, del volumen antológico organizado por Costa Barreto *Estrada larga* (Oporto, Porto Editora, s.a.), que recogía en diversos bloques temáticos buena parte de las colaboraciones publicadas en el suplemento «Cultura e Arte» del periódico *O Comércio do Porto*. Más concretamente, entre diciembre de 1957 y febrero de 1958 se dispuso la publicación de una serie de trabajos tanto de poetas portugueses como españoles dedicados a presentar al lector luso el estado de «A Poesia Espanhola Contemporânea». Los principales promotores de aquel definitivo ‘encuentro’, merced al apoyo material de Costa Barreto y su periódico, fueron dos poetas destacados tanto en sus respectivos parnasos nacionales como en el más o menos precario diálogo poético peninsular: de la parte portuguesa, Eugénio

⁸¹² Los poemas, reproducidos únicamente en portugués, fueron «Antidoto», «Quintilha», «Manha» y «Quantas vezes...». Según una nota al pie, se trataban de «originales inéditos enviados especialmente por el autor para GARCILASO» (*Garcilaso*, nº 30, octubre de 1945).

de Andrade; de la parte española, Rafael Morales. Así lo demuestra el epistolario inédito que De Andrade compartió con Morales por aquellos días y que reproducimos en el anexo final de nuestro trabajo.

Al cabo, el resultado fue, junto a una completa y extensa antología poética de veinticinco autores, un corpus crítico francamente envidiable que actualizaba cualquier retraso habido hasta aquella fecha. Un repertorio que encontraba su reflejo y réplica en España con la publicación por Ángel Crespo de su *Antología de la Nueva Poesía Portuguesa* (Madrid, Rialp, 1961).⁸¹³ En el caso del monográfico portuense, por la parte portuguesa se recogieron artículos de Costa Barreto, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, José Osório de Oliveira,⁸¹⁴ António José Saraiva⁸¹⁵ y Manuel Antunes. Por parte española, los colaboradores no fueron tampoco de segundo nivel: Gerardo Diego, Ricardo Gullón, Rafael Morales, José Luis Cano y José Hierro enviaron sus artículos al suplemento portuense. No obstante, una buena parte de tales artículos

⁸¹³ Caso aparte constituye el notabilísimo precedente de la *Antologia da Lírica Portuguesa Contemporânea* (Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Portugueses, 1947) preparada por el filólogo y etnólogo portuense António Jorge Dias y editada por la Universidad de Santiago de Compostela. No obstante, su publicación estuvo directamente destinada al ámbito académico gallego y portugués, más que a su difusión comercial por España. Así lo dejó escrito el propio António Jorge Dias en el prefacio: «Tem esta Antologia um caracter puramente didáctico, pois destina-se em especial aos alunos de Cultura Portuguesa da Universidade de Santiago de Compostela» (p. 7). Los autores antologados — de cada cual se ofrece un poema y una breve nota bio-bibliográfica— abarcan desde Almeida Garret a Castro Nunes. Entre los más recientes, además de Castro Nunes, aparecen José Régio, António Botto, António de Sousa, Pedro Homem de Mello, Branquinho da Fonseca, Alberto de Serpa, Paço D'Arcos, Guilherme de Faria, Eduardo Víctor, Miguel Torga, Casais Monteiro, Carlos Queiroz, João Menéres Campos, António Lousada, João José Cochofel, Eugénio de Andrade, Ruy Cinatti, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, António Navarro, Fausto José, Francisco Bugalho, Saúl Dias y Sophia de Mello Breyner. Ese mismo año, la Universidad de Santiago editó igualmente el breve ensayo de João de Castro Nunes *Alguns aspectos e problemas da moderna lírica portuguesa* (Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Portugueses, 1947), con idéntico fin. Otro precedente inexcusable lo encontramos en el volumen ya citado de Charles David Ley *La moderna poesía portuguesa* (Santander, Hermanos Bedia, 1951).

⁸¹⁴ Osório de Oliveira, a quien ya hemos visto disertando sobre la obra azoriniana y la esencia de Castilla en la revista *Portvcale* (nº 80-81, marzo-junio de 1941, pp. 58-63) o dirigirse al propio Azorín para reprocharle su desinterés por Portugal en *Litoral* (nº 4, octubre-noviembre de 1944, pp. 397-400), defiende en «A nossa ideia errada de Espanha» el término 'España' como sinónimo de toda la Península, reservando 'Portugal' y 'Castilla' para las naciones que la componen. Estas y otras reflexiones en torno a lo ibérico fueron reunidas por los madrileños *Cuadernos de Política y Literatura* en su octava entrega en el volumen *Por encima de la frontera* (Madrid, Cuadernos de Política y Literatura, 1955), en el que se incluía también un epílogo de Dionisio Ridruejo bajo el título de «La otra voz».

⁸¹⁵ El historiador leirense António José Saraiva reflexiona en «A literatura portuguesa e a tradição peninsular», publicado en el suplemento de *O Comércio do Porto* el 13 de mayo de 1958, sobre la plena sintonía entre las literaturas ibéricas «até bem entrado o século XVIII» y el cambio de paradigma venido con la 'Restauração' de los Bragança en favor del modelo francés. Saraiva aboga por el redescubrimiento de esta tradición peninsular perdida, si bien sin renunciar al carácter nacional de Portugal.

—fundamentalmente los escritos por españoles— no llegaron a ver la luz hasta la edición de la antología.⁸¹⁶

Abre el volumen un artículo del editor del volumen, Costa Barreto, titulado significativamente «Motivos para reencetar o diálogo». Tras confesar que la idea de crear una sección en el suplemento de *O Comércio do Porto* para la «Poesia espanhola contemporânea» fue iniciativa de los poetas Eugénio de Andrade y Jorge de Sena (Barreto, s.a.: 523), aborda la vieja cuestión del mutuo desconocimiento entre las dos naciones peninsulares. Parte, como no podría ser de otra manera, del simbólico diálogo abierto, medio siglo atrás, entre Unamuno y Pascoaes, alzados como solitarios pilares de nuestro iberismo cultural:

Decorreu quase meio século sobre a carta de Unamuno, e Portugal e Espanha permanecem dois desconhecidos, avessos a um “diálogo”, tão lógico e natural como necessário. (...) Que sabemos nós, portugueses, da Literatura Espanhola? Cremos —e quão triste é dizê-lo!— que nada ou quase nada. É claro que, pondo aquela interrogação, visamos a Literatura de expressão “castelhana”, pois nas de raiz diversa, como a catalã —onde os nomes de Verdaguer, Maragal, Carver e Riba subiram tão alto—, nem vale a pena falar, se bem que a galega, dado o apertado contacto entre o Norte do País e a Galiza, seja um pouco mais conhecida (Costa Barreto, «Motivos para reencetar o diálogo», en *Estrada larga. Antologia do suplemento “Cultura e Arte” de O Comércio do Porto. Vol. III*, Oporto, Porto editora, ca. 1960, pp. 523-524).

Por su parte, Jorge de Sena reflexiona en «Sobre o convívio com a Espanha», que sí había visto la luz en el suplemento de *O Comércio do Porto* el 22 de noviembre de 1955, sobre la esencia peninsular de su nación y la nación vecina. Lo hace distanciándose de «as histórias de exaltação patrioterá» y desde la convicción de que «a história de Portugal é, antes de ser própria e nossa, uma história peninsular» (Barreto, s.a.: 527). Por ello, aboga como Costa Barreto por retomar un diálogo ibérico que juzga suspendido más allá de colaboraciones puntuales. Lo hace, y aquí radica la novedad de Jorge de Sena, más allá de la tópica invocación al iberismo decimonónico. Es del nuevo diálogo, el que solo se completará con la llegada de la democracia en los años Setenta, de lo que el autor de *Coroa da Terra* hablaba en 1955:

Claro que nada se reata por mero esforço da vontade ou do gosto individuais; a nada corresponde um convívio de escritor a escritor, um intercâmbio de publicações avulsas, a difusão de certos nomes contemporâneos de maior prestígio real cá e lá, se tudo isso não for iluminado por um conhecimento e reconhecimento mútuos das correntes espirituais em que esses nomes se inscrevem, e se esse conhecimento e esse reconhecimento

⁸¹⁶ «Todos os artigos reunidos neste volume estavam inéditos aguando da sua publicação no Suplº “Cultura e Arte” e foram visados a seu tempo pela Comissão de Censura» (Barreto, s.a.: 8).

não forem feitos da culta meditação, à luz da história (...). Há, pois, que reatar um diálogo —sem os sentimentalismos de um Oliveira Martins, sem as generalizações percipitadas e imperdoavelmente incultas de um Antero, sem a apaixonada mundividência do grande Unamuno (Jorge de Sena, «Sobre o convívio com a Espanha», en *O Comércio do Porto*, 22 de noviembre de 1955).⁸¹⁷

Dos años antes, el 27 de enero de 1953, Jorge de Sena ya había tratado el asunto en el suplemento de *O Comércio do Porto* al publicar su artículo «Sobre a literatura peninsular» (Barreto, s.a.: 535-540). En él, el escritor lisboeta se felicita de que «tem-se últimamente, e louvavelmente, falado um pouco mais da literatura espanhola» (Barreto, s.a.: 535) y se cuenta entre los que «entendem que o saboreio, o estudo e a interpretação possível da cultura espanhola têm uma importancia primordial» (Barreto, s.a.: 536). En su brillante y sincera reflexión, el autor de *Perseguição* pide a los lectores lusos interesados ir más allá de la deslumbrante figura de Federico García Lorca y profundizar en el conocimiento de poetas no menos estimables como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado.⁸¹⁸ Apela el poeta portugués, más allá del incuestionable interés de ciertos escritores españoles, a una complicidad patente entre ambas literaturas. Así lo expone en un hermoso fragmento de su artículo:

Não convirá que seja alheia ao nosso público a expressão de situações que, salvas as diferenças específicas ou não salvas as semelhanças momentâneas, têm muito de comum com as nossas. Haverá assim um tão grande abismo entre a poesia de Vicente Aleixandre, o romance de Camilo José Cela, e nós? Julgamo-nos sempre muito menos hispânicos do que somos, porque, além-Pirineus e além-Mancha, nos julgam hispânicos castellanamente. E isso, aqui entre nós, parece-me que é uma coisa que nem os castelhanos, traduzin-se em Espanha integral, querem ser.

Na verdade, por aquelas solidões que D. Quixote ocupa e Gongora cantou, andar sozinho não é das coisas mais agradáveis. Esse Pascoal Duarte, descendente de portugueses e estremenho, se bem me lembro, da região de Badajoz ou coisa assim, e que mata inocentemente quem se lhe atravessa na vida, é um bode expiatório que Cela arranjou para crimes idênticos, que a cultura quotidianamente necessita cometer (Jorge de Sena, «Sobre a literatura peninsular», en *O Comércio do Porto*, 27 de enero de 1953).⁸¹⁹

⁸¹⁷ Tomado de (Barreto, s.a.: 529-530).

⁸¹⁸ En el caso concreto de Antonio Machado, su influencia en la poesía de Jorge de Sena ha sido específicamente estudiada por Francisco Cota Fagundes en «Jorge de Sena-Discípulo de Antonio Machado? Da heterogeneidade do ser e das figurações do *outro* na poesia seniana», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 385-398.

⁸¹⁹ Tomado de (Barreto, s.a.: 540).

Por su parte, de la misma opinión había sido Eugénio de Andrade en «A propósito da lírica espanhola contemporânea», artículo publicado el 9 de diciembre de 1952 antes de ser recogido en el tercer volumen de *Estrada larga* (Barreto, s.a.: 532-534). Allí pedía el poeta de Beira Baixa abrir el enfoque sobre el parnaso español más allá de su admirado y antologado Federico García Lorca. Es por ello que se prepararon una serie de artículos sobre los poetas que mayor interés despertaron entre tan destacados receptores. No faltaron trabajos sobre Miguel de Unamuno, a cargo de Manuel Antunes,⁸²⁰ ni un «In memoriam tardío a Federico Garcia Lorca» publicado por el propio Eugénio de Andrade para *O Comércio do Porto* el 27 de diciembre de 1955;⁸²¹ pero a ellos se sumaron artículos sobre Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y Miguel Hernández —todos ellos escritos por De Andrade— o Antonio Machado —a cargo de Jorge de Sena—. En el caso del inminente premio Nobel de Moguer, Eugénio de Andrade había traducido para el suplemento del 13 de enero de 1953 tres prosas de *Platero y yo* —«Amizade», «Asnografia» y «Melancolia»—, obra que define como «o maior livro de poemas em prosa de Espanha» (Barreto, s.a.: 569).

Menos de un mes después, Eugénio de Andrade envía al suplemento cultural de *O Comércio do Porto* del 10 de febrero de 1953 su «Miguel Hernández, Miguel de Espanha», en el que se hace eco de la publicación en España de la *Obra escogida* (Madrid, Aguilar, 1952) del oriolano. Demuestra en sus palabras De Andrade estar francamente bien informado, una vez más, de lo que se publica y debate en el país vecino. En tales líneas, el de Beira Baixa señala la sospechosa escasez de trabajos críticos sobre el autor de *Viento del pueblo*, dejando entrever en sus comentarios motivos extraliterarios obvios. Destaca así mismo, con bastante tino, su ausencia en ensayos de referencia como los *Poetas españoles contemporáneos* de Dámaso Alonso o la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, que de paso demuestra conocer (Barreto, s.a.: 594). En todo caso, y aunque no se sustrae a catalogar al poeta alicantino como «a terceira pessoa da trinidad poética vítima da Guerra Civil» (Barreto, s.a.: 594), De Andrade ofrece una lectura precisa e inteligente, de total vigencia, sobre la lírica del llorado Miguel Hernández.

⁸²⁰ El profesor portugués destaca la faceta poética del filósofo vasco y arroja una lectura entusiasta de su lírica: «Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel de Unamuno. Nestes três nomes se contém o que de melhor e mais significativo nos deu a poesia espanhola no que vai do século ou, ao menos, nas décadas que se estendem de 1900 a 1930», siendo Unamuno «acaso um dos maiores líricos espanhóis de todos os tempos» (Barreto, s.a.: 553).

⁸²¹ En él, Eugénio de Andrade, que confiesa la perturbadora revelación sufrida con diecisiete años ante el «Romance sonámbulo» lorquiano, reivindica una vez más a García Lorca como creador irreplicable, por encima del mito de su 'martirio': «Lorca foi, como toda a gente sabe, das primeiras vítimas da Guerra Civil (...) Uma das suas vítimas mais inocentes! É essa inocência sacrificada que ainda me comove. Estou longe de qualquer intenção de proselitismo. Lorca nunca foi para mim uma bandeira. O caminho para chegar até ele foi outro» (Barreto, s.a.: 580).

Mas mesmo assim temos aqui um poeta de corpo inteiro, uma das mais formosas vozes da Espanha. E que não se perca o que nos falta dessa voz! Que não se percam esses livros inéditos, mesmo estéticamente menos conseguidos, como querem alguns! (Eugénio de Andrade, «Miguel Hernández, Miguel de Espanha», en *O Comércio do Porto*, 10 de febrero de 1953).⁸²²

Dos años más tarde, será el poeta andaluz Vicente Aleixandre, a quien el autor de *Matéria solar* había dedicado su «Elegia entre água e água para Vicente Aleixandre» fechada en abril de 1952 y publicada en la revista *Árvore* (n° 3, primavera-verano de 1952),⁸²³ quien ocupe a Eugénio de Andrade en «Vicente Aleixandre, o magnífico», publicado para *O Comércio do Porto* el 8 de noviembre de 1955. El entusiasmo por el autor de *Sombra del paraíso* es absoluto, definiéndolo como «um dos maiores poetas da Espanha» (Barreto, s.a.: 583). De Andrade nos ofrece así de él una semblanza cercana, deslumbrada ante su venerable figura y construida desde el recuerdo de su visita personal a la mítica casa del poeta de la calle Velintonia en 1952 (Crespo, 1979: 11). Al tiempo, De Andrade incardina al autor de *Historia del corazón* en la tradición romántica española:

Com os versos de Vicente Aleixandre estamos em pleno mundo romântico, nesse mundo que nunca deixou de ser espanhol, mesmo antes desta mágica palavra ser posta a circular. E mesmo respeitando a cronología, desde Bécquer («huésped de las nieblas») que a senda ardente nunca deixou de ser trilhada pelos líricos espanhóis –Antonio Machado, Unamuno, Juan Ramón, Lorca, Cernuda, não foram outra coisa nos seus momentos mais altos –poetas da alma, radicados na natureza, empapados de paixão! (...) Mas de todos os românticos contemporâneos, Aleixandre é o mais inspirado (Eugénio de Andrade, «Vicente Aleixandre, o magnífico», en *O Comércio do Porto*, 8 de noviembre de 1955).⁸²⁴

Finalmente, Jorge de Sena decide escribir para ese especial sobre «Poesia espanhola contemporânea» de finales de 1957 su artículo «Sobre Antonio Machado». En él, el autor de *Perseguição* –poemario primerizo que encabezó en 1942 con tres versos de los *Proverbios y cantares* machadianos– se declara admirador y discípulo del poeta sevillano: «Machado surgira não apenas como um grande poeta que se admira,

⁸²² Tomado de (Barreto, s.a.: 593).

⁸²³ Al parecer, tres ejemplares de aquella entrega de *Árvore* fueron enviados a la residencia madrileña de Aleixandre, según se comenta en una carta de Raul de Carvalho a Albano Martins fechada el 8 de agosto de 1952. Cfr. Cinda Gonda, «*Árvore*: breve história de uma revista», en *Teia Literária. Revista de Estudos Culturais*, n° 3 (2009), pp. 53-70.

⁸²⁴ Tomado de (Barreto, s.a.: 583-584).

mas como um grande Mestre que se ama (...) se há poeta de quem não poderei falar a frio é ele» (Barreto, s.a.: 558).⁸²⁵

En cualquier caso, si destacamos tan extensamente el proyecto temático desarrollado a finales de los años Cincuenta por *O Comércio do Porto* no es solo por la abundancia y calidad de estos trabajos críticos de Eugénio de Andrade y Jorge de Sena, fundamentalmente, sino por la colaboración en él de cuatro articulistas españoles de lujo: Gerardo Diego, con su «Espanha poética» (Barreto, s.a.: 550-552); Ricardo Gullón con su trabajo sobre «Juan Ramón e o modernismo» (Barreto, s.a.: 563-568); Rafael Morales con «A geração de 1927» (Barreto, s.a.: 572-577); José Luis Cano, con la exposición de su concepto de «A geração poética espanhola de 1936» (Barreto, s.a.: 586-591); y José Hierro con su panorámica «A poesia de após-guerra» (Barreto, s.a.: 596-602). Entre ellos, sobresale la «Espanha poética» de Diego, al parecer pensado como prólogo al suplemento temático. No en vano, el autor de *Alondra de verdad* saluda con afecto el «homenagem amável que um grande diário português quer apresentar à Poesia Espanhola do nosso século» (Barreto, s.a.: 550). La feliz ocasión le sirve al poeta santanderino, además de para defender fuera de España la idea de continuidad poética del país más allá de la fractura de 1936,⁸²⁶ para exponer su particular visión de la comunidad literaria peninsular como una sola:

Espanha, a terra, a alma de Espanha é poética, ainda que os poetas não a tivessem cantado. Formosa terra que não se concebe senão com a sua complementar e necessária terra portuguesa, integradas ambas numa Ibéria, que estão criando quotidianamente ideal, mercê da sua ligação geográfica e poética. Toda a Península se pôs a cantar desde o início do nosso século (Gerardo Diego, «Espanha poética», en *Estrada larga. Antologia do suplemento "Cultura e Arte" de O Comércio do Porto. Vol. III*, Oporto, Porto editora, ca. 1960, pp. 550).

⁸²⁵ De Sena confiesa en estas líneas sus variadas preferencias españolas, añadiendo a Antonio Machado las obras de Jorge Manrique, Garcilaso, san Juan de la Cruz, fray Luis, Góngora, Lope, Tirso, Quevedo, Calderón, Bécquer, Verdaguer, Rosalía, Unamuno y García Lorca, «maiores poetas da minha amada patria de Cervantes, Gracian e Menendez Pidal» (Barreto, s.a.: 560). Su conocimiento de nuestra literatura clásica y contemporánea quedó sobradamente demostrada tanto en su ensayística como en su lírica. Para un repaso de ello, véase (Magalhães, 1999: 280-283). Para otra perspectiva sobre De Sena y su relación con el país vecino, véase el trabajo de Frederick G. Williams, «Spain as Seen in the Works of Portuguese Writer Jorge de Sena: Indifference, Repulsion, Envy, or Admiration?», en *Tradições Portuguesas/Portuguese Traditions. In Honor of Claude L. Hulet*, San José de California, Portuguese Heritage, 2007.

⁸²⁶ «Os estrangeiros, atentos à Poesia Espanhola de hoje, são concordes em considerá-la como um dos seus séculos mais florescentes e áureos» (Barreto, s.a.: 550). Diego señala tres fases: la generación de los Machado, JRJ y Unamuno; la generación de García Lorca, Salinas, Guillén, Larrea, Alberti y Aleixandre; y una serie de jóvenes poetas entre los que menciona a Rosales, Leopoldo Panero, García Nieto, Crémer, Morales, Celaya, Hidalgo, Hierro, Carmen Conde, Alfonsa de la Torre y Pilar Paz Pasamar.

Entre los trabajos secuencialmente presentados de Gullón sobre la poesía juanramoniana y su tiempo, Morales sobre el Veintisiete y Cano a propósito de su defensa del Treintayséis como generación; destacamos la personal y fina panorámica ofrecida por José Hierro en «A poesía de após-guerra». La visión de Hierro difiere del tono de sus compañeros de suplemento y contradice, en cierto sentido, la visión de continuidad ofrecida por Gerardo Diego en su «Espanha poética». Encontramos en el autor de *Terra sin nosotros*, por el contrario, la noción de fractura defendida por otros tantos escritores. De esta manera, Hierro se presenta ante el lector portugués como miembro de una generación de jóvenes poetas huérfanos de maestros vivos y referentes válidos tras la irreversible sacudida de la Guerra Civil:

Ao estabelecer-se a paz, a posição dos poetas é extremamente difícil. Carecem duma tradição imediata, de Mestres vivos que marquem uma linha, a partir da qual avançar propagando-a ou divergindo. Trata-se de tornar a começar, fazendo tábua rasa do passado. É uma situação singular, pois o poeta encontra-se ante uma paisagem espiritual que não se parece em nada à anterior à guerra. Correu muito sangue para poder fazer caso omissivo do seu âmbito (José Hierro, «A poesia de após-guerra», en *Estrada larga. Antologia do suplemento "Cultura e Arte" de O Comércio do Porto. Vol. III*, Oporto, Porto editora, ca. 1960, pp. 596-597).

No obstante, tan categórico juicio de Hierro tendrá sus matices al ofrecer a continuación su fino repaso por las principales sinergias poéticas de los pasados años Cuarenta: «É, de certo modo, uma continuação da poesia que, em 1934, começava a escrever-se. Mas acontece que as formas acabam por se impor ao conteúdo» (Barreto, s.a.: 597). El sustancioso artículo de Hierro repasa así su visión de conceptos como ‘garcilasismo’⁸²⁷ o ‘rehumanización’,⁸²⁸ al tiempo que ordena el magma poético español de la posguerra en torno a sinergias como el neoclasicismo —donde sitúa la lírica de García Nieto, Montesisnos o López Anglada, siendo *Garcilaso* su cabecera reconocible— y el neorromanticismo —que como tal entiende la poética de Celaya, Crémer, De Nora, Morales⁸²⁹ o Figuera, siendo Adonais su plataforma principal—. No niega Hierro, a pesar de lo afirmado más arriba, la fuerte presencia de Unamuno o Antonio Machado en la obra de poetas como Celaya,

⁸²⁷ «Garcilaso significa para estes poetas o que o deslumbrador, estranho, originalíssimo Góngora significa para os da geração de 1928» (Barreto, s.a.: 596).

⁸²⁸ Cabe subrayar, en este punto, que Hierro sitúa en el año de 1934 y los primeros trabajos de Miguel Hernández y Luis Rosales el signo de la rehumanización.

⁸²⁹ «Rafael Morales representa o primeiro elo da grande cadeia neo-romântica que caracteriza a actual poesia espanhola. Sem menosprezar qualquer refinamento expressivo dos poetas neoclássicos, a obra de Rafael Morales procura na própria vida a sua substância (...) Dentro do neo-romantismo representa o cume do equilíbrio. Na sua poesia reúnem-se os planos religioso, erotico e social, três das correntes por onde a poesia espanhola avançará» (Barreto, s.a.: 599).

Figuera, Crémer, De Nora o Blas de Otero.⁸³⁰ Con fino olfato, Hierro repasa trayectorias como las de los autores mencionados, a quienes suma las de José María Valverde, Bousoño, Garciasol, Hidalgo, Gaos, Maruri, Salomón, Molina y García Baena. Entre las voces surgidas en los Cincuenta, son Claudio Rodríguez, Crespo, Valente y Manuel de Alcántara los nombres aludidos por el autor de *Quinta del 42*.

El lector de *O Comércio do Porto*, en suma, obtenía por medio de tan completo y acertado suplemento —cuyos artífices fueron, cabe repetir, Jorge de Sena y Eugénio de Andrade— una panorámica rigurosa del complejo magma poético español del siglo XX a través de ilustres informantes como Diego, Cano, Morales o Hierro. Visiones en ocasiones contrapuestas que enriquecieron tan crucial publicación. La divulgación de la serie monográfica en el suplemento cultural portuense, al parecer en cuatro entregas semanales, fue saludada desde España en las páginas de *La Estafeta Literaria* como «una admirable labor de acercamiento cultural entre Portugal y España» («La poesía española en “O Comercio do Porto”», en *La Estafeta Literaria*, n° 119, 8 de marzo de 1958, p. 7).⁸³¹ Con todo, si acudimos a esta serie temática del suplemento cultural portuense para señalar la década de los Cincuenta como un tiempo nuevo en el diálogo poético peninsular —en nuestra costumbre de empezar por el final— es, además de por todo ello, por constituir la primera gran antología de conjunto publicada en Portugal a propósito de nuestra poesía contemporánea. Su antólogo fue Eugénio de Andrade quien tomó, en «função do espaço de que dispúnhamos no *Suplemento*» (Barreto, s.a.: 604), un poema —en castellano— para cada uno de los veinticinco poetas españoles seleccionados. La nómina, que se abría con un viejo conocido como Unamuno, recogía entre los más jóvenes las voces de Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Luis Rosales, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Rafael Morales, Carlos Bousoño y José Hierro.⁸³² Con tan acertada selección,

⁸³⁰ De Blas de Otero llega a decir Hierro que «é talvez o poeta mais importante da hora presente» (Barreto, s.a.: 600).

⁸³¹ «El intercambio cultural entre Portugal y España, a pesar de los valiosos esfuerzos aislados que se vienen sucediendo por ambas partes desde hace ya varios años, no ha granado aún con el debido esplendor. “O Comercio do Porto”, secular y prestigioso diario portugués, ha intentado aportar su importante colaboración para que, en el aspecto cultural, el conocimiento entre los dos países hermanos sea efectivo. Ha sido el inteligente escritor y periodista Costa Baneto [sic], director del “Suplemento” literario de “O Comercio do Porto” quien ha denunciado esta situación, a la vez que ha intentado dar un paso importante para que sea remediada con urgencia. Costa Baneto ha dedicado cuatro números de su “Suplemento” a “La Poesía Española Contemporánea”, y en ellos han colaborado los más destacados escritores españoles y portugueses (...). Junto a los estudios y panoramas recogidos por el “Suplemento” literario del prestigioso diario portugués ha aparecido una breve y acertada antología al cuidado del poeta Eugenio de Andrade» («La poesía española en “O Comercio do Porto”», en *La Estafeta Literaria*, n° 119, 8 de marzo de 1958, p. 7).

⁸³² La nómina de poetas y poemas seleccionados por De Andrade fue la siguiente: Unamuno, «Portugal»; Manuel Machado, «Canto a Andalucía»; Antonio Machado, «Rosa de Fuego»; Juan Ramón Jiménez, «El viaje definitivo» y «El color de tu alma»; León Felipe, «Como tú...»; Pedro Salinas, «Horizontal, sí, te quiero...»; Jorge Guillén, «Salvación de la primavera»; Larrea, «Espinas

Eugénio de Andrade demuestra un conocimiento profundo de nuestra poesía. Tal conocimiento irá profundizándose con los años. Ángel Crespo dirá de él y sus visitas a Madrid que «por encontrarse entre amigos que le comprendían, parecía un poeta español entre poetas españoles» (Crespo, 1979: 12). Precisamente con motivo de la citada antología para *O Comércio do Porto*, el poeta de Beira Baixa inicia en noviembre de 1957 una afectuosa relación epistolar —por mediación de Vicente Aleixandre— con Luis Cernuda que durará casi hasta la muerte del sevillano. Al hilo de dicha amistad, en 1979 el poeta Ángel Crespo editó las cartas cernudianas conservadas por De Andrade.⁸³³ En su prólogo, Crespo nos informa de la estrecha cercanía del autor de *Matéria solar* con Aleixandre, Cernuda y él mismo:

Cuando Eugénio de Andrade estuvo en Madrid en el mes de julio de 1959 no me habló de su amistad con Luis Cernuda ni de la correspondencia que hacía poco más de un año y medio venía intercambiando con él. (...) Era la segunda vez que el autor de *Ostinato rigore* y yo nos encontrábamos; la primera había sido siete años antes, en 1952, y recuerdo que formamos entonces agradables tertulias con Vicente Aleixandre, que aquel mismo año publicó en Málaga sus *Poemas paradisíacos* y debía estar dando los toques finales a *Nacimiento último*, y con José Luis Cano (...). Sí recuerdo que entre Eugénio y yo nació una amistad que dura hasta hoy y que se cimenta en el mutuo aprecio de nuestras obras, en nuestra común creencia —más bien, hasta ahora, deseo— en la necesidad de comunicación entre las poesías portuguesa y española (Ángel Crespo, «Prólogo», en Luis Cernuda, *Cartas a Eugénio de Andrade*, Zaragoza, Olifante, 1979, pp. 11).

Casi hermana de la antología de poesía española contemporánea preparada por Eugénio de Andrade a finales de 1957 para *O Comércio do Porto* fue la que por las mismas fechas proyectaba su gran amigo Ángel Crespo. No en vano, sobre ello hablaron en el Madrid de 1959 los dos antólogos. «Preparaba yo por entonces la *Antología de la nueva poesía portuguesa*, que me publicó José Luis Cano en Adonáis tres años después, y hablamos mucho de ella» (Crespo, 1979: 12), recordará el manchego veinte años después. Ciertamente, la publicación de la *Antología de la nueva poesía portuguesa* (Madrid, Rialp, 1961) constituye el otro extremo de un mismo

cuando nieva»; Gerardo Diego, «Insomnio»; García Lorca, «Casida de las palomas oscuras»; Dámaso Alonso, «Hombre»; Emilio Prados, «Junto al arroyo»; Aleixandre, «Mano entregada»; Cernuda, «Si el hombre pudiera decir»; Alberti, «Canción a la juventud»; Altolaguirre, «Brisa»; Panero, «Escrito a cada instante»; Miguel Hernández, «Elegía»; Rosales, «Lo que no se recuerda»; Cano, «A unos olmos»; Celaya, «Instancia»; Blas de Otero, «Hombre»; Morales, «Cancioncilla de amor a mis zapatos»; Bousoño, «Los amigos»; y José Hierro, «Canto a España».

⁸³³ Luis Cernuda, *Cartas a Eugénio de Andrade*, edición, prólogo y notas de Ángel Crespo, Zaragoza, Olifante, 1979. Fruto de aquella relación epistolar será la dedicatoria de Eugénio de Andrade a Cernuda en su poema «Entre Março e Abril» de *Coração do Dia* (Lisboa, Iniciativas, 1958).

puente.⁸³⁴ Ofrecía en ella Crespo al lector español un completo y variado conjunto de treinta poetas y casi doscientos poemas traducidos al castellano que partían de la generación neorrealista –João José Cochofel abre la terna de poetas seleccionados– y llegaban hasta voces de muy reciente aparición como António Gedeão o Salette Tavares.⁸³⁵ Optaba con ello por dejar fuera a los autores del primer modernismo – el propio Ángel Crespo había traducido y editado para Adonais los *Poemas de Alberto Caeiro* en 1957– y del presencismo –recordemos las respectivas antologías sobre De Serpa, Torga y Casais Monteiro en la propia Adonais–, importando a la prestigiosa colección de José Luis Cano nuevas voces menos conocidas frente a las generaciones precedentes. En su excelente prólogo (Crespo, 1961: 9-28), el autor de *Antología de la nueva poesía portuguesa* constata los pasos dados en los últimos compases de aquella década en aras de un mejor conocimiento mutuo entre ambos parnasos:

Entre España y Portugal se da un mutuo desconocimiento de valores artísticos y literarios, agravado por la afinidad lingüística y la proximidad geográfica. No quiere decir esto que no haya en ambos países personas concedoras de los mismos pero tales personas quedan incluídas en la categoría de los especialistas. El gran público, por falta de información suficiente, continúa ajeno a las culturas de los respectivos países vecinos.

Sin embargo, bien es verdad que con cierta timidez, se van poniendo los medios para que cambie semejante estado de cosas. Así, los estudios sobre poetas españoles contemporáneos empiezan a no ser raros en las revistas y páginas literarias de los diarios portugueses (...).

Entre nosotros, son varios los intentos llevados a cabo para dar a conocer la poesía portuguesa. Con varia fortuna, fueron traducidos, incluso en volúmenes monográficos, poetas finiseculares como Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Teixeira de Pascoaes y algunos otros. (...) Los que siguieron a los ya citados, también han sido objeto de atención, pero de una manera intermitente y excesivamente particularizada. Sin ir más lejos, esta colección ha publicado volúmenes dedicados a Miguel Torga, Alberto de Serpa, Casais

⁸³⁴ Para una recepción de la antología de Crespo, puede verse la reseña sobre la misma realizada por Luis Jiménez Martos en «Nueva poesía portuguesa» en *La Estafeta Literaria* (nº 226, 1961, p. 20). Diez años más tarde, Jiménez Martos volverá sobre ella en el especial de *La Estafeta Literaria* sobre Portugal (nº 444-445, junio de 1970).

⁸³⁵ Los poetas antologados por Crespo fueron João José Cochofel, con seis poemas; Manuel da Fonseca con cinco; Ruy Cinatti con ocho; Mário Dionísio con cinco; Jorge de Sena con siete; Papiniano Carlos con cinco; Carlos de Oliveira con siete; Eugénio de Andrade con diez; José Blanc de Portugal con cuatro; Armindo Rodrigues con ocho; Sophia de Mello Breyner con diez; Sebastião da Gama con siete; Vasco Miranda con ocho; José Gomez Ferreira con nueve; António Manuel Couto Viana con ocho; Goulart Nogueira con cinco; Fernando Guedes con siete; Raul de Carvalho con cinco; José Terra con siete; Luis Vega Leitão con seis; Egito Gonçalves con seis; Mário Cesariny de Vasconcelos con cuatro; Alexandre Pinheiro Torres con seis; António Ramos Rosa con nueve; Alexandre O'Neill con cinco; Alberto de Lacerda con cinco; Vitor Mateos e Sá con seis; António Gedeão con cuatro; Fernando Echevarría con ocho y Salette Tavares con cuatro.

Monteiro y Fernando Pessoa. Pero sigue echándose de menos, como punto de partida para posteriores estudios, un libro que considere en conjunto el movimiento poético portugués de los últimos cincuenta años (Ángel Crespo, *Antología de la nueva poesía portuguesa*, Madrid, Rialp, 1961, pp. 9-10).

Ciertamente, la labor de menudeo que hemos ido desgranando a lo largo de los años Cuarenta y primeros compases de los Cincuenta, se veía culminada con las amplias antologías de conjunto elaboradas tras el paso del Mediosiglo por Eugénio de Andrade para *O Comércio do Porto* y por Ángel Crespo para Adonais. Una labor canónica rotundamente confirmada en Portugal con la publicación del extraordinario volumen preparado y traducido por Egito Gonçalves *Poesia espanhola do após-guerra* (Lisboa, Portugalíia, 1962).⁸³⁶ Hermanada la antología de Gonçalves – como la de Eugénio de Andrade para *O Comércio do Porto*– con la de Ángel Crespo para Adonais,⁸³⁷ ambos antólogos debatieron personalmente el noble propósito de aproximar ambos parnasos:

Foi numa noite do principio do Verão de 1959, em casa do poeta Luís Veiga Leitão, que me veio a ideia de elaborar esta antologia. Além de mim e do dono da casa, estavam presentes os poetas Vasco Miranda e Ángel Crespo. Este visitava Portugal pela segunda vez, e o tema da conversa era o do desconhecimento mútuo e injusto que portugueses e espanhóis cultivavam, de um modo geral, recíprocamente. Estávamos de acordó em que algo era necessário fazer para lutar contra essa situação ilógica. Crespo lançava já as primeiras bases da sua *Antología de la nueva poesía portuguesa*. A ideia de uma antologia da poesia espanhola surgiu, pois, do modo mais natural (Egito Gonçalves, *Poesia espanhola do após-guerra*, Lisboa, Portugalíia, 1962, p. 11).⁸³⁸

De la misma manera, cerrarán el círculo –superadas ya sus respectivas dictaduras– las antologías de Pilar Vázquez Cuesta, *Poesía portuguesa actual* (Madrid,

⁸³⁶ Puede encontrarse el prefacio a la antología reproducido en Dasilva (2008: 193-196).

⁸³⁷ Ese mismo año, precisamente, se publicaba en España, con traducción de Ángel Crespo, el volumen antológico sobre Egito Gonçalves *Treinta poemas* (Santander, La Isla de los Ratones, 1962).

⁸³⁸ El volumen incorporó como texto preliminar fragmentos traducidos al portugués por Gonçalves del estudio de José María Castellet «Vinte anos de poesia espanhola». La antología recoge un corpus de veinticinco poetas inéditos hasta 1936, con la excepción de Gabriel Celaya. Coincide con Crespo en el criterio de ordenación: el año de publicación del primer poemario de cada poeta. Los poemas antologados son Gabriel Celaya, con seis poemas; Blas de Otero, con ocho; Leopoldo de Luis, con cuatro; Vicente Gaos, con tres; Victoriano Crémer, con cuatro; Carlos Bousoño, con cinco; Eugenio de Nora, con tres; Gabino-Alejandro Carriedo, con cuatro; José Hierro, con dos; José María Valverde, con cuatro; Ángela Figuera, con cuatro; Caballero Bonald, con cinco; Manuel Pinillos, con cuatro; Miguel Labordeta, con tres; Julián Andúgar, con tres; Ramón de Garciasol, con tres; Ángel Crespo, con cinco; Gloria Fuertes, con seis; Carlos Barral, con tres; Jesús López Pacheco, con nueve; Ángel González, con cuatro; Claudio Rodríguez, con cuatro; José Agustín Goytisolo, con ocho; José Ángel Valente, con cinco, y Gil de Biedma, con cuatro composiciones.

Editora Nacional, 1976),⁸³⁹ y José Bento, *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1985).⁸⁴⁰ La antología de Bento, que en la edición de 1985 alcanza a los poetas ‘novísimos’, tuvo su germen en la publicación veinte años antes de un «numero dedicado a Espanha» de la revista *O Tempo e o Modo. Revista de pensamento e acção* en junio de 1965. En aquella entrega colaboró junto a José Antonio Maravall, Julián Marías, López Aranguren, Luis Felipe Vivanco o José Marra-López, entre otros, el poeta y editor andaluz José Luis Cano con una «Notícia de la poesía española actual» (*O Tempo e o Modo*, n° 28, junio de 1965, pp. 638-640). Fue allí donde se publicó la entonces «Breve antología da poesia espanhola contemporânea» de José Bento (*O Tempo e o Modo*, n° 28, junio de 1965, pp. 641-655).⁸⁴¹

Para llegar a todo ello, insistimos, fue necesario el ‘menudeo’ de los años Cuarenta y su paulatina pero constante intensificación durante la siguiente década. El Mediosiglo, decíamos, fue rico en contactos y confluencias que no por personales y puntuales pierden en trascendencia. Fue el tiempo en el que Vázquez Cuesta publicaba su *Antología poética* de Miguel Torga (Madrid, Rialp, 1952), Rafael Morales su *Antología* de Casais Monteiro (Madrid, Rialp, 1954) y Ángel Crespo los pessoanos *Poemas de Alberto Caero* (Madrid, Rialp, 1957). Fue el tiempo en el que podía verse a Eugénio de Andrade conversando con José Luis Cano, Ángel Crespo y Vicente Aleixandre en la casa del Nobel andaluz de la calle Velintonia, en 1952. Fue el tiempo en el que podía encontrarse a Alberto de Serpa por las calles de Segovia, en el Congreso de Poesía de aquel mismo año, confraternizando con el venerado Aleixandre, Ildefonso-Manuel Gil, Luis Rosales, José Luis Cano, García Nieto, Eugenio d’Ors, Rafael Morales o Rafael Santos Torroella, entre otros.

No obstante, es en Portugal donde podemos constatar un incremento más acusado de este interés por los versos escritos en el país vecino. Se empieza al fin a abrir el enfoque más allá del deslumbrante legado lorquiano y lo que los lectores

⁸³⁹ La antología bilingüe recogía lo que su traductora entendía como las quince voces más representativas de la lírica portuguesa posterior al simbolismo: Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, José Régio, Casais Monteiro, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, José Gomes Ferreira, Joaquim Namorado, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner y Eugénio de Andrade.

⁸⁴⁰ Cabría añadir, además, otras antologías realizadas en España en este tiempo de transición como las de Ángel Crespo, *Antología de la poesía portuguesa contemporánea* (Madrid, Júcar, 1982) y Xosé Lois García, *Antología de la actual poesía portuguesa*, para *Hora de Poesía* (n° 27-28) en 1983. Y no solo las publicadas en España, sino también algunas editadas en el propio Portugal con vistas a su difusión en el país vecino, como sucedió con la antología preparada por Alexandre O’Neill y Maria Victoria Navas *Poesía Portuguesa Contemporânea* (Lisboa, Dirección General de Acción Cultural, 1977).

⁸⁴¹ Los poetas antologados y traducidos por Bento —con un poema por autor— fueron Unamuno, los dos Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Salinas, Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, García Lorca, Aleixandre, Emilio Prados, Alberti, Altolaguirre, Vivanco, Panero, Rosales, Miguel Hernández, Celaya, Ridruejo, Cano, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Hidalgo, Morales, Gaos, Hierro, Bousoño, Eugenio de Nora, Crespo, Valverde y José Agustín Goytisolo.

lusos se encuentran no decepciona. Es así como revistas culturales de referencia en Portugal empiezan a cobijar con mayor asiduidad contenidos ‘españoles’ como ya venían haciendo con otros ámbitos lingüísticos como el francés o el anglosajón.⁸⁴² Un buen ejemplo de ello podría ser *Vértice*, la emblemática revista que desde Coímbra dirigía Raul Gomes. En julio de 1952 se creará en tan influyente cabecera una sección esporádica con el título general de «Nota espanhola». La primera de ellas estuvo firmada por las iniciales «M.S.R.» —¿Mário Sacramento?— y dibuja un panorama literario rico y descentralizado, muy lejos del juicio catastrofista al que buena parte de los portugueses no alineados con el salazarismo —esto es, los lectores de *Vértice*— estaban acostumbrados:

Quando penetramos na vida intelectual espanhola, em qualquer século, a impressão que primeiro colhemos é a da multiplicidade dos seus centros de cultura, irradiando de Madrid, a cidade mãe.

Além da diversidade dos dialectos, da riqueza do folclore e das tradições, o espírito regional tem-se manifestado na produção literaria, quer pela contribuição individual dos que trazendo do seu canto provinciano o sangue puro das renovações, alcançaram uma expressão universal (uma Rosalia de Castro, um Lorca, um Miguel Hernandez), quer por manifestações da escola própria. Mesmo a pesar das evoluções contemporâneas, Leon, Saragoça, Alicante, Valência (para citar dispersivamente ao acaso) são cidades que hoje possuem ou possuem a sua revista ou «tertúlia» de jovens, onde se revela a fisionomia dos seus anseios, desejos e tentativas. A “tertúlia” é uma forma de convívio literário tradicional em Espanha, que alguma coisa deixa sempre de produtivo —uma pequena editorial, uma revista, o sistema de “entregas”, publicações distribuídas pelos assinantes (*Vértice*, nº 106, julio de 1952, pp. 315-316).

En el siguiente número de *Vértice*, es Rui Feijó —que venía de reseñar elogiosamente la reciente salida de *Alguns poemas ibéricos* en el número anterior (nº 106, pp. 320-322)— quien en «À volta de dois temas aparentemente contraditórios» (nº 107, julio de 1952, pp. 329-332) reflexiona sobre la necesidad de un mayor

⁸⁴² En la década de los cincuenta se publicará precisamente otro de los monumentos de la literatura de signo ibérico, en este caso en el género del cuento, en Portugal. Nos referimos al volumen de Domingos Monteiro *Histórias Castelhanas* (Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1955). La relevancia de esta obra en el diálogo literario ibérico ha sido largamente señalado por la crítica. Cfr. Armindo Mesquita, «(Re)leitura das *Histórias Castelhanas* de Domingos Monteiro» (pp. 263-268); Gabriel Magalhães, «Castela como radiografia espiritual de Espanha. Uma análise das *Histórias Castelhanas*, de Domingos Monteiro» (pp. 421-432); y María Antonia Pires Rodríguez, «La España de Domingos Monteiro. Un juego de espejos mistificadores» (pp. 659-664), todos ellos en Ángel Marcos de Dios (coord.), *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.

contacto entre las letras españolas y portuguesas. En sus palabras podría resumirse el cambio de actitud adoptado por la prensa cultural lusa en el pasar del Mediosiglo:

Tempos houve em que o intercâmbio cultural com a vizinha Espanha era grande, e continua a visita mútua de escritores e artistas. Para não recuarmos muito no tempo, bastará lembrar a amizade Unamuno-Pascoaes, as relações que o primeiro manteve com Junqueiro, Laranjeira, Raul Brandão, a fixação no nosso país de Pedro Blanco (...), a fixação em Madrid por um largo período de Leal da Câmara, as traduções de Ferreira de Castro em espanhol e as de tantos escritores espanhóis na nossa língua. Pelo menos para os portugueses, Madrid disputava o lugar de Meca espiritual que Paris sempre ocupou (...) Súbitamente tudo cessou depois da morte de Lorca. E se os escritores portugueses criados antes da Guerra Civil não desconhecem a literatura espanhola, raros serão os novos que dela conheçam poetas e escritores desde Quevedo a Juan Ramón Jimenez ou Alberti, desde Lope de Vega a Ramon Sender ou Arturo Barea, ou estejam a par da existencia do *Teatro Crítico* ou do notável esforço cultural da *Revista de Occidente* ou do *Ateneu* de Madrid. (...) O convívio com elas só pode ser fecundo, resultando numa melhor compreensão da nossa própria (*Vértice*, nº 107, julio de 1952, pp. 329-331).

La «Nota espanhola» seguirá apareciendo en distintos números de *Vértice*, como la enviada desde Valencia por Vicente Orozco quejándose de la dificultad de los poetas noveles para publicar en las colecciones de prestigio (nº 109, septiembre de 1952, pp. 505-506) o la reproducción de una nota de Alberto Savoz tomada de la revista amiga *El sobre literario*, dirigida por Ricardo Orozco desde Valencia (nº 112, diciembre de 1952, pp. 693-694). En 1953 la nueva dirección se verá confirmada con la publicación en enero de dos poemas de Ángela Figuera —«Éxodo» y «Niño con rosas», este último inédito y cedido personalmente a la revista conimbriguense— presentados por una vieja amiga de *Vértice*, la poeta gallega Pilar Vázquez Cuesta (nº 113, pp. 11-13), la cual a su vez había publicado dos poemas en el número de abril de 1952 (nº 104, pp. 135-136). En febrero, J. Hyllas —que en el siguiente número ofrecerá su particular visión sobre el teatro español en general y la propuesta de Buero Vallejo en particular (nº 115, pp. 181-182)— firma desde Madrid una «Nota espanhola» que titula «Poesía pura e poesía impura» (nº 114, febrero de 1953, p. 111) y en la que a pesar de reconocer una ingente variedad de publicaciones poéticas denuncia lo que a su juicio es una baja calidad colectiva:

Existe actualmente em Espanha uma infinidade de revistas de poesia. Quase que cada provincia tem uma feita por poetas locais e varias tem alcançado uma larga vida, caso raro neste tipo de publicações. Poderia dizer-se que se vive uma época de ouro para este género literario e o número assombroso de poetas que surgem denota um crescente interesse (...) Todas elas têm uma característica geral que as unifica e que é dada por colaboração

inferior e por uma falta de orientação inicial, directriz ou tendencia (*Vértice*, nº 114, febrero de 1953, p. 111).

Sin mucho entusiasmo por los resultados, Hyllas sí que demuestra, cuanto menos, estar bien informado de las distintas sinergias concurrentes en la lírica española de los últimos quince años:

Ainda hoje encontramos na poesia as pègadas do “gongorismo” e do “garcilasismo”, as duas correntes às quais se devem a obscuridade, a concepção e a temática característica do século XVI. Tal estilo desde há alguns anos que vem sendo abandonado e agora a poesia espanhola usa mais o verso libre e pretende alcançar uma expressão dos temas humanos, mesmo quando estes se orientan por derrotismos artificiais. Mas a rotina da anterior “poesia pura” impede uma vinculação sincera à vida do homem (*Vértice*, nº 114, febrero de 1953, p. 111).

El nuevo rumbo de *Vértice* hacia un mayor cuidado por lo que de cultural se cuece al otro lado de la Raya pasará a ser una sinergia incuestionable en tan estimable como emblemática publicación conimbriguense. Sin acumular más ejemplos, destacaremos aún hitos significativos en este nuevo itinerario. Así el sesgo español dado al número en «Homenagem a Pascoaes» (nº 115, marzo de 1953) en el que se publica una carta inédita de Unamuno a Pascoaes, además del prólogo del vasco a la edición española del *S. Paulo* de Pascoaes, dos artículos de Salvador Lorenzana y Ramón Piñeiro sobre las relaciones del de Amarante con Galicia, y la colaboración de lujo de Vicente Aleixandre con «La sombra de Teixeira de Pascoaes» (*Vértice*, nº 115, marzo de 1953, pp. 139-142).⁸⁴³ Y si en Pascoaes se convocaba la nostalgia de lo que fue, a finales de 1955 *Vértice* volvía a apostar por voces de rabiosa juventud con la publicación de «Três poetas universitarios espanhóis» (nº 146, noviembre de

⁸⁴³ La figura del recientemente fallecido Teixeira de Pascoaes, correspondiente unamuniano en la labor simbólica de encarnar aquellos tiempos de iberismo, también encontró su homenaje en España. Así sucede con la publicación ese mismo año de 1953 de una «Antología Poética de Teixeira de Pascoaes» en el suplemento cultural granadino *Diálogo* (Fernandes, 1986) o la consagración de un especial al de Amarante en la publicación madrileña *Índice de Artes y Letras* (nº 65-66, julio-agosto de 1953, pp. 7-11). El especial, al hilo de la cercana muerte del poeta de la saudade, se encabeza con «La última entrevista con el poeta» (pp. 7-8), realizada por Adolfo Lizón. El homenaje se completa con la publicación de una carta y un poema inéditos –facilitados por «el poeta portugués Eugénio de Andrade, cuya colaboración inestimable en este modesto homenaje a Pascoaes agradecemos vivamente» (p. 8)–, dos cartas de Unamuno y otra de Pessoa dirigidas a Pascoaes –fechadas en 1909, 1913 y 1914 respectivamente (p. 9)–, una bibliografía del difunto poeta luso (p. 10) y tres textos críticos sobre su obra a cargo de tres voces portuguesas de excepción: Jorge de Sena con «Más sobre T. de P.» (p. 10), José Régio con «Pascoaes, el público y el tiempo» (p. 11) –tomado de la revista *Vértice*– y Miguel Torga con «Una página de Diario. Dónde reside el interés de su obra» (p. 11) –tomado de la revista *Cadernos de Poesia*–. Sobre la vocación iberista del ‘especial’ preparado por Lizón no nos quedan dudas: «Nuestro deseo es que este homenaje de INDICE al poeta portugués contribuya a vivificar un vínculo tan viejo como fecundo –memoria de Gil Vicente– entre las dos literaturas ibéricas» (p. 7).

1955, pp. 630-632). Tales poetas eran Jesús López Pacheco,⁸⁴⁴ de quien se publicaba su «Soneto para el martillo»; Julián Marcos con «Poema de esperanza»; y un jovencísimo pero ya laureado Claudio Rodríguez con «Siempre la claridad», primer poema de su brillante poemario *Don de la ebriedad* (Madrid, Rialp, 1953). Les precedía una interesante nota introductoria sin firma:

Verificando-se actualmente um renascimento no interesse da juventude do país vizinho pela poesia, achamos oportuno apresentar aos nossos leitores alguns frutos desse surto. Nesses poemas vamos achar um clima que, de certo modo, continua o da geração anterior a 1936, sendo visível neles algumas aproximações com as maiores figuras desse período, como Machado, Lorca, Hernández e Alberti (*Vértice*, nº 146, noviembre de 1955, p. 630).

Poco después de publicar a López Pacheco, Marcos y Rodríguez aparecía un poema «inédito e especialmente enviado para *Vértice*» de Tomás Seral y Casas titulado «Una niña venía llorando» (nº 148-149, enero-febrero de 1956, pp. 18-19). Hacía tiempo que las revistas portuguesas habían dejado de ser un lugar extraño para la publicación de poemas en español. También para la difusión de sus conmemoraciones. Culminación de ello son los números de marzo y abril de 1959 de *Vértice*, volcados con el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado en Colliure. En el primero de ellos se homenajea al escritor sevillano con la publicación de cuatro de sus poemas —«Autorretrato», «Duelo», «Otro clima» y «Dos Españas» (nº 186, marzo de 1959, pp. 104-108)— al tiempo que en el segundo son poetas españoles próximos a la cabecera conimbriguense como Jesús López Pacheco, Julián Marcos y Carlos Álvarez quienes escriben versos en su memoria (nº 187, abril de 1959, pp. 166-168).⁸⁴⁵

Publicar en revistas portuguesas en los años Cincuenta, decíamos, empezaba a no ser extraño para los poetas españoles. Así sucedía con revistas de distinto cuño y lugares como la lisboeta *Árvore* (1951-1953), la conimbriguense *Sísifo* (1951-1952), la bracarense *Quatro ventos* (1954-1960), la fareense *Cadernos do Meio-Dia* (1958-1960) y, sobre todo, la portuense *Bandarra* (1953-1964). La primera de ellas, *Árvore. Folhas de poesia*, estuvo dirigida desde Lisboa por José Terra, Raul de Carvalho, António Ramos Rosa, António Luís Moita y Luís Amaro.⁸⁴⁶ Frecuentada por Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Egito Gonçalves, Mário Cesariny o Manuel da Fonseca entre otros, conoció cuatro números comprendidos entre el

⁸⁴⁴ López Pacheco repetirá en *Vértice* con la publicación de los poemas «Al poeta Machado» y «No es un poema» (nº 163, abril de 1957).

⁸⁴⁵ Los poemas fueron «Era y es» y «Homenaje a Antonio Machado en el XX aniversario de su muerte» de López Pacheco, «A Machado» de Julián Marcos y «A Machado» de Carlos Álvarez.

⁸⁴⁶ Cfr. Cinda Gonda, «*Árvore*: breve história de um revista», en *Teia Literária. Revista de Estudos Culturais*, nº 3 (2009), pp. 53-70.

otoño de 1951 y la primavera de 1953. En su tercera entrega participará — probablemente por mediación de un Eugénio de Andrade que en el mismo número publica su «Elegía entre água e água para Vicente Aleixandre» (*Árvore*, n° 3, primavera-verano de 1952, p. 201)—, un admirado Aleixandre con dos poemas por entonces inéditos en libro bajo el título de «El moribundo» (*Árvore*, n° 3, primavera-verano de 1952, pp. 220-221).⁸⁴⁷ En el siguiente número es nuevamente De Andrade quien presenta dos poemas ‘inéditos’ de un Federico García Lorca primerizo, de los tiempos de *Libro de poemas*, también en castellano (*Árvore*, n° 4, pp. 37-38).⁸⁴⁸

Por su parte, en Coímbra se editó en cuatro números —en tres entregas— bajo la dirección de Manuel Breda Simões,⁸⁴⁹ *Sísifo. Fascículos de Poesía e de Crítica*. En ella la participación española fue más que marcada, apareciendo entre sus poemas las firmas de Miguel Hernández —cinco poemas en el primer número (pp. 4-8)—, Carmen Conde —con dos poemas (n° 2-3, 1951, pp. 27-28)—, Joaquín de Entrambasaguas —con un poema (n° 2-3, 1951, p. 24)—, José Hierro —un poema (n° 2-3, 1951, pp. 31-32)—, Pura Vázquez —tres poemas, uno de ellos en gallego (n° 4, 1952, pp. 55-57)—, o Manuel Pinillos —un poema (n° 4, 1952, p. 59)—. A estas colaboraciones poéticas se sumaron, además, artículos como el dedicado a «Miguel Hernández Giner, poeta» y escrito por Carmen Conde en 1946 (n° 2-3, 1951, pp. 41-44); así como reseñas sobre la actualidad literaria española, como las informaciones a propósito de las revistas españolas *La Isla de los Ratones*, *La Calandria*, *Intus*, *Sazón* y *Ágora* (n° 4, 1952, p. 63).

⁸⁴⁷ La pareja de poemas había sido publicada en España en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 8, marzo-abril de 1948, pp. 316-317, dentro de un conjunto de cinco poemas bajo el título común de «Desamor» (pp. 313-318).

⁸⁴⁸ En una nota explicativa De Andrade comenta el origen de los poemas, cedidos, por mediación de José Bento, por los padres António Ruela de Almeida y Silva y Manuel Simões tras haberlos copiado en la biblioteca del colegio jesuítico de Granada. A propósito de los ‘inéditos’ lorquianos, De Andrade evoca una conversación a propósito con Aleixandre, seguramente en sus visitas a Velintonia: «Infelizmente, não se trata dos *Sonetos del Amor Oscuro*, que Vicente Aleixandre ouviu ler e considera das mais belas obras de Lorca, provávelmente perdidos» (*Árvore*, n° 4, p. 39). La presencia de Vicente Aleixandre y Federico García Lorca en *Árvore* dista mucho de ser casual. Como comenta Perfecto Cuadrado, Aleixandre y García Lorca eran, «el primero visitante ocasional de otras muchas revistas portuguesas contemporáneas y el segundo evocado mil veces como poeta y como ejemplo moral y político, sobre todo en las revistas más próximas a los postulados neorrealistas, y muy próximo al sentir y al hacer de Eugénio de Andrade» (Perfecto Cuadrado Fernández, «Poesía contemporánea (de la Segunda Guerra Mundial a la Revolución de los Claveles)», en *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 615).

⁸⁴⁹ Breda Simões (1922-2009) había dirigido en 1946 la revista-antología *Confronto*, en cuyas páginas se publicaron fragmentos de *A Sapateira prodigiosa* de García Lorca precedidos por una «Síntese da Vida e Obra de F. García Lorca» a cargo de Guillermo de Torre (n° 1, 1946).

Si en *Sísifo* la vocación iberoamericana era evidente, en *Quatro Ventos. Revista lusíada de cultura e arte* se hacía explícita mediante su triple dirección en Braga, desde donde se editaba, con Amândio César al frente junto a Manuel Antunes, António Álvares Dória, Arlindo Ribeiro da Cunha y Francisco Martins da Cota; Brasil, con Cyro Pimentel, Ilka Sanches y Donatello Grieco; y Galicia, con Leandro Alvarellós, Ramón Otero Pedrayo y Sebastián M. Risco. Los ‘cuatro vientos’ aludidos en la cabecera aludían a sus cuatro ámbitos literarios de interés: el portugués, el brasileño, el francés y el español. A pesar del marcado perfil salazarista de Amândio César, la revista ofrece heterogeneidad y altura en sus colaboradores, desde Alberto de Serpa, Vitorino Nemésio o José Régio, a Agustina Bessa-Luís o João Cabral de Melo Neto. La cabecera conoció dos series entre 1954 y 1960. En este sentido, *Quatro Ventos* nos depara desde rarezas como un poema de Pablo Picasso (nº 11, marzo-abril de 1957, p. 5) o la publicación del «Poema para el dolor del hijo» de Manuel Pacheco (nº 2, segunda serie, abril-junio de 1959, p. 90) al número monográfico sobre Galicia en la séptima entrega de la primera serie, destacando entre otras la colaboración de Camilo José Cela. No faltará tampoco el siempre presente Ángel Crespo, en esta ocasión en el décimo número de la segunda serie.⁸⁵⁰

El propio Crespo frecuentará otras revistas portuguesas, involucrándose directamente en *Cadernos do Meio Dia. Antologia de Poesia, Crítica e Ensaio*, editada en Faro por António Ramos Rosa junto a Casimiro de Brito, Egito Gonçalves, Fernando Moreira Ferreira y Luísa Dacosta, además del poeta manchego. No en vano, Ángel Crespo colaboró en los cinco números que conoció la revista, ya fuera con críticas literarias o con poemas propios. Entre los poetas españoles editados, encontramos las firmas de Manuel Pacheco con «Las manos» (nº 1, abril de 1958, pp. 16-17), Gabriel Celaya con «Nombro mi amor» (nº 2, junio de 1958, pp. 45-46), Ángel Crespo con «Los amantes» (nº 2, junio de 1958, pp. 47-48), Antonio Fernández Molina con «Poemas I y II» (nº 3, octubre de 1958, p. 70) y Arcadio Pardo con «Liberación» (nº 4, febrero de 1959, p. 96).

Sin embargo, si hubo una publicación volcada con la actualidad poética española en Portugal esa fue *Bandarra. Revista literaria*, dirigida durante once años, entre 1953 y 1964, por Augusto Navarro y su hijo António Rebordão Navarro en la ciudad de Oporto.⁸⁵¹ A partir de su vigésimo quinto número —dedicado a la figura

⁸⁵⁰ Cfr. Daniel Pires, *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*, Lisboa, Contexto, 1986, pp. 252-253.

⁸⁵¹ Al mismo António Rebordão Navarro se debe la publicación del artículo dedicado a su amigo Gabino-Alejandro Carriedo «Um gran Poeta da Nova Espanha», publicado en *O Comércio do Porto* de 11 octubre de 1955 y no recogido en la citada antología *Estrada larga*. En él se cita *El pájaro de paja* como «a primeira revista do moderno movimento poético espanhol» y se lamenta de que «por desgraça o nosso contacto com a poesia do país vizinho termina, mais ou menos, com Vicente

de Federico García Lorca—, en enero de 1955, se editará como *Bandarra. Arte e Letras Ibéricas*.⁸⁵² Bajo el liderazgo de Rebordão Navarro, *Bandarra* contará como ‘directores en España’ con Ángel Crespo —desde el número 25 hasta el 37— y Gabino-Alejandro Carriedo —a partir del número 38, en febrero de 1956—. La nómina de colaboradores españoles es impresionante. Además de Crespo y Carriedo, encontramos en sus páginas las firmas de Antonio Fernández Molina —muy activo desde los primeros números de la revista—, Carlos Edmundo de Ory, Gabriel Celaya, Manuel Pacheco, Gloria Fuertes, Miguel Labordeta o Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros.⁸⁵³ Son numerosos, por otra parte, los editoriales y artículos de fondo que insisten una y otra vez en la necesidad de diálogo para la formación de una sola comunidad intelectual ibérica.⁸⁵⁴

La estrecha colaboración de Carriedo con Rebordão Navarro, alma y guía de *Bandarra*, cristaliza al mismo tiempo en un hermoso poema ‘interlingüístico’ publicado en la revista de cuño ‘postista’ que el poeta palentino dirigía en Madrid, *El pájaro de paja* (1950-1956). Escrito a dos manos y dos idiomas por Rebordão Navarro y por Carriedo,⁸⁵⁵ aquel poema titulado significativamente «Por separado acaso se vería (España y Portugal)» (nº 11, mayo de 1956, p. [9]) bien podría ser emblema de un nuevo tiempo en el diálogo poético peninsular:

OJO a las alimañas, es un aviso.
 Pudieran dominar las ciudades.
 Hay montones de escombros donde habitan.
Podiam alarmar os caminheiros.
Ha um ladrão que vai a igreja e reza muito.
 Pudieran advertir a las criadas.
 Pudieran desdecirse los canónigos.
 Hay un poeta también, ¿qué es lo que quiere?
Que pretendía con seus gritos roncos?

Alexandre e é certo que o autor de “El mal, el menos” merecía entrar en lista dos grandes poetas da Espanha actual» (*O Comércio do Porto*, 11 de octubre de 1955, p. 5).

⁸⁵² Cfr. Perfecto Cuadrado Fernández, «La revista “Bandarra” en el contexto de las relaciones culturales hispano-lusas», en *I Encuentro Internacional de lusitanistas Españoles: Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999*, Vol. 1, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 543-564.

⁸⁵³ En el ámbito de la narrativa, destacan colaboraciones como las de Juan Goytisolo o Juan García Hortelano (Cuadrado Fernández, 2000: 552).

⁸⁵⁴ En este sentido, cabe distinguir el matiz nacionalista de su primer director, Augusto Navarro, padre de Rebordão Navarro, del talante aperturista de su hijo. Para el iberismo de signo anti-europeísta del padre puede verse el editorial del séptimo número «A Península sem influências» (*Bandarra*, nº 7, p. 1), donde se llega a invocar al integralismo de Sardinha. No en vano, el pensamiento de Augusto Navarro sobre el destino cultural y político compartido de la Península quedó expuesto con todo detalle en su ensayo *Luz de Espanha* (Oporto, 1945).

⁸⁵⁵ Años después Gabino-Alejandro Carriedo escribiría todo un poemario en portugués, *Lembranças e deslembanças* (Cáceres, Palinodia, 1988), con versiones en castellano de Amador Palacios.

Podiam decretar a liberdade.
 Hay un señor con plumas que hace señas
 a un ganstercqque se quita la chilaba.
Nunca o fumo recuperou a saída.
 Pudieran clausurarnos la asamblea.
Nunca a espada caiu dos altos ceus.
Podiam os operarios pôr gravata.
 Nunca el sapo estudió ciencias ocultas.
 Nunca nadie ofendió a sus ascendientes.
Nunca nada custou tão pouca coisa.
É preciso chamar o sacristão,
 ponerle sobre aviso,
decretar se é preciso a liberdade.
 Ojo a las alimañas. La advertencia
 tiene un fin primordial: salvar las almas
 y acaso se vería el resultado

(*El pájaro de paja*, nº 11, mayo de 1956, p. [9]).

Un texto transfronterizo de claro simbolismo escrito a uno y otro lado de la Raya que bien pudiera ser, decimos, emblema de un diálogo que la guerra en España y la etapa más hostil de las dictaduras franquista y salazarista habían ensordecido o mediatizado, en vano, a lo largo de los años Cuarenta. Tratemos pues de «salvar las almas», estas almas que mantuvieron vivo el diálogo poético peninsular, del triste relato de sus dictaduras y, así, «acaso se vería el resultado». Un diálogo que la labor tenaz de los Namorado, Torga, Zamora Vicente, Entrambasaguas, De Sena, Vázquez Cuesta, De Andrade, Ribas, Hierro, Morales o De Serpa, entre otros tantos, mantuvieron tenazmente vivo. Un diálogo que con el paso del Mediosiglo y la llegada de nuevos aires de renovación alcanzará una vitalidad esperanzadora desde los Sesenta hasta hoy.⁸⁵⁶ La década de los Sesenta, en este sentido, acumulará hitos definitivos en el establecimiento de lazos literarios irreversibles, desde la publicación definitiva de los *Poemas ibéricos* de Miguel Torga (Coimbra, Edición del autor, 1965) o del *Cancionero de Sagres* del leonés Antonio Pereira (Madrid, Oriens, 1969), a la publicación de antologías poéticas a uno y otro lado de la frontera, como las citadas ediciones de Crespo para Adonais en 1961 y Gonçalves para Portugalía en 1962, por no hablar de la salida del volumen antológico *Estrada larga* con el especial preparado de Eugénio de Andrade y Jorge de Sena. Un diálogo, en suma, que empezó a

⁸⁵⁶ Para una aproximación a las relaciones poéticas entre España y Portugal en las últimas generaciones del siglo, repasando nombres como José Bento, Herberto Helder, Ruy Belo, Antonio Colinas, Francisco Bejarano, José Luis García Martín, Guillermo Carnero, Olvido García Valdés, César Antonio Molina, Jesús Munárriz, Miguel Casado, Jorge Gomes Miranda, Rui Pires Cabral, Fernando Assis Pacheco, Luis Muñoz, Diego Doncel, Ángel Campos Pámpano o Martín López-Vega, entre otros muchos, véase (Magalhães, 1999: 292-324).

ejercerse con plena naturalidad durante las décadas de los Setenta⁸⁵⁷ y los Ochenta,⁸⁵⁸ tiempo de llegada de la democracia a la Península,⁸⁵⁹ y que sin embargo no podría haberse realizado de igual manera sin el trabajo de los protagonistas de este capítulo, sin su vocación peninsular insobornable en la otrora maltrecha Iberia torguiana.

⁸⁵⁷ Un buen testigo del viejo y nuevo tono de intercambio y diálogo puede encontrarse en el número extraordinario dedicado a la «Literatura portuguesa contemporánea» en *La Estafeta Literaria* (n° 444-445, junio de 1970) con trabajos de Natércia Freire, Amândio César, Adolfo Lizón, Rafael Morales, Antonio Pereira, Fernando Namora, Giménez Caballero o Guillermo Díaz-Plaja (Fernandes, 1986: 131-132). Un año después aparecía el especial dedicado a las «Letras Portuguesas» de la revista *Ínsula* (n° 296-297, julio de 1971) en el que colaboraron Oscar Lopes —con un artículo sobre las «Corrientes de la literatura portuguesa»—, Jorge de Sena —con su trabajo «Poesía portuguesa de vanguardia: 1915 y hoy»—, Joel Serrão, José-Augusto França, Ildefonso-Manuel Gil, Eduardo Prado Coelho, Alex Severino, José Ares Montes y Julio Pérez Perucha. Sobre dicho contexto, véase Maria Felisa Rodríguez Prado, «Presença da literatura portuguesa no tardofranquismo e na transição espanhola: o caso das publicações periódicas *Ínsula* e *Triunfo*», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 697-706.

⁸⁵⁸ Basta un simple vistazo al excelente, aunque inevitablemente incompleto, compendio bibliográfico de Correia Fernandes para observar el espectacular auge de publicaciones de y sobre literatura portuguesa en los años ochenta. En este sentido, fue la década de la recepción definitiva de Fernando Pessoa (Fernandes, 1986: 49-56) y Eugénio de Andrade (Fernandes, 1986: 16-18) en España. Fue también el tiempo de antologías cruciales como la preparada por Xosé Lois García, *Antología de la actual poesía portuguesa*, para *Hora de Poesía* (n° 27-28) en 1983; o la editada por Ángel Crespo en dos completos volúmenes, *Antología de la poesía portuguesa contemporánea* (Madrid, Júcar, 1982). Asimismo, para la presencia de la literatura española en Portugal se ofrece un resultado semejante en el registro bibliográfico de Dionisio Martínez Soler en «A tradução da literatura espanhola em Portugal (1940-1990)» en el volumen *Act. 2 -Entre Artes e Culturas* (Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, 2000, pp. 71-135).

⁸⁵⁹ Véase, asimismo, el trabajo de José Luis Gavilanes Laso, «La fortuna de las letras portuguesas en España (1970-1990)», en María Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, Valencia, Universitat de València (col. Anejos de Cuadernos de Filología), 1999, pp. 81-94. Para un documento revelador en torno a lo que significó el paso a la democracia para ambos países y sus ámbitos literarios, véase el especial de abril de 1988 de la *República de las Letras* (n° 21) titulado «Portugal y España: dos sociedades, dos transiciones, dos literaturas». En él colaboraron importantes nombres de ambos países como Fernando Assís Pacheco, Agustina Bessa-Lúis, Egito Gonçalves, Óscar Lopes, João de Melo, Clara Rocha, Urbano Tavares Rodrigues, Carlos Bousoño, Caballero Bonald, Perfecto Cuadrado, Luis Mateo Díez, Antonio Hernández, César Antonio Molina, Jesús Munárriz, José Luis Sampedro o Pilar Vázquez Cuesta, entre otros.

IV

MÁS ALLÁ DE LA POSGUERRA. UNA REFORMULACIÓN TEÓRICA

*Le llamaron postguerra a este trozo de río,
a este bancal de muertos, a la ciudad aquella...*

Carlos Sahagún

IV.1. EL CONCEPTO DE POSGUERRA. ACOTACIONES CRONO- TÓPICAS

La primera cuestión que debe plantearse quien pretenda analizar y conocer mejor un objeto de estudio dado ha de ser, inevitablemente, la de su acotación y denominación. En ellas ha de comprenderse, al cabo, la naturaleza misma de la cosa, su ontología última. Por ello, la definición exacta de una ‘posguerra’ como cronotopo crítico o, si se prefiere, metaliterario, ha de ser una de las principales cuestiones a resolver por el estudioso de la lírica española de los años Cuarenta. En este sentido, la recepción y construcción críticas de esta ‘literatura de posguerra’ ha sido desde entonces largamente discutida e inciertamente resuelta. Asimismo, una sencilla comparación entre la periodización interna del franquismo reflejada en la historiografía general y en las historiografías parciales —de la economía, de la política, de las relaciones diplomáticas, del derecho e, incluso, de la sociología— revelará un hecho evidente: la construcción anómala de una ‘posguerra literaria’ entre la crítica especializada que comprende, generalmente, todo el periodo franquista (1939-1975), cuando no más allá. Un desfase en torno al concepto mismo de ‘posguerra’ que urge revisar y concretar.

Asumimos la trascendencia y las motivaciones de aquella construcción ‘moral’ que ha extendido la ‘posguerra’ merced al signo militarista de una dictadura bajo la que nuestras letras hubieron de sobrevivir o exiliarse. Sin embargo, ni el análisis del devenir literario —tanto en el plano ético como en el estético— ni la aplicación rigurosa del método historiográfico justifican en ningún caso semejante anomalía. Es cierto que la existencia de una dictadura que, además, mantuvo una relación coercitiva —con más o menos éxito— sobre la creación literaria, justifica, desde luego, la acotación del periodo franquista como etapa distinguible y reconocible, también en la historia de la literatura. Con todo, no resulta menos cierta la necesidad y oportunidad de parcelar los casi cuarenta años seleccionados y de hacerlo, además, sin recurrir a un método generacional que, lejos de resolver la cuestión, la

emborróna más. Igualmente, soluciones como la de apellidar a la ‘posguerra’ propiamente dicha con adjetivos como ‘primera’, ‘inmediata’ o ‘alta’ no son sino atajos que dejan sin definir ‘segundas’, ‘mediatas’ o ‘bajas’ posguerras. Como quien permuta ‘generación’ por ‘promoción’; quien se acoje a tales recursos sortea el problema, pero también su solución.

Creemos, pues, en la posibilidad de construir un relato de la literatura española —y en particular de su poesía— escrita durante los años de la dictadura franquista en el que puedan apreciarse distintas etapas. Etapas —diluidas en su hibridación con el método generacional— que la misma crítica tiende a esquematizar en tres fases más o menos identificables con las tres décadas completas conocidas por el franquismo: años Cuarenta, Cincuenta y Sesenta. Un esquema tripartito, a la sazón, que se encuentra mejor sincronizado con otros relatos historiográficos. En cualquier caso, y limitándonos a lo que en este estudio nos importa —la acotación de la ‘posguerra’—, parece razonable limitar el concepto de la ‘literatura de posguerra’ a la desarrollada en la primera de esas fases. Concluyamos pues, por ejemplo, que un poemario como *Arde el mar* (Barcelona, El Bardo, 1966) de Pere Gimferrer no ha de estudiarse en el cronotopo de una ‘poesía de posguerra’. Tampoco, concretamos ya, un libro como *Don de la ebriedad* (Madrid, Rialp, 1953) de Claudio Rodríguez. Parece razonable, por ello, vincular, *grosso modo* y sin determinismos cerrados, la noción de ‘posguerra’ a la década de los Cuarenta, rastreando en torno a 1950 el límite de una nueva etapa histórica que bien podríamos denominar, provisionalmente, como el ‘Mediosiglo’. Entre aquella década central del siglo XX y el desenlace de la Guerra Civil española en 1939, se abriría pues el ámbito de desarrollo de nuestra ‘poesía de posguerra’. Un cronotopo que, en todo caso, según creemos, nunca iría más allá del año de 1953. Es este, a la sazón, un año particularmente señalado por historiadores de la economía, de las relaciones internacionales y de la política; un año en que se cancelaba definitivamente el desarrollo de la ‘autarquía’ económica y diplomática merced a la firma de un nuevo Concordato con la Santa Sede el 27 de agosto de 1953 en Roma, y a la rúbrica gubernamental el 23 de septiembre de ese mismo año sobre unos providenciales acuerdos bilaterales con los Estados Unidos. Como correlato cultural, en tal año, además, y como consecuencia directa de lo anterior, España se incorporaba de facto como miembro de la UNESCO. Por ello mismo se nos revela tan simbólica la concesión a un jovencísimo Claudio Rodríguez del premio Adonais de Poesía de 1953. No en vano, la elección de *Don de la ebriedad* como nuevo ‘hito’ —tal y como tantas veces se ha señalado el *Abril* de Luis de Rosales para la etapa precedente— encuentra varios significados: más allá de su pocas veces alcanzada altura poética, la revelación de esta nueva voz en el panorama poético español suponía el ingreso de nuevos autores cuya trayectoria intelectual se inscribía ya plena y absolutamente en el nuevo estado de cosas político. Niños durante la guerra, los Ángel González, Jaime

Gil de Biedma, Francisco Brines o el propio Rodríguez no solo no combatieron en la contienda, sino que tampoco lo hicieron en sus cabeceras literarias.⁸⁶⁰ Dicho de otro modo, sus textos no heredaban ni continuaban los debates éticos y estéticos propios de nuestra preguerra civil, ni los de su guerra. Asumían, en cambio, buena parte de los de su posguerra. Tiempo, este último, de su adolescencia vital y poética. Desde esta clave se entiende mejor aquel aserto, «Poesía no es comunicación», publicado por Carlos Barral en la revista *Laye* el mismo año, precisamente, de 1953.

Como eslabón ineludible entre los debates anteriores a 1936 y los que sobrevendrán pasado el ecuador del siglo, entendemos el periodo abierto entre 1939 y 1950. No más allá, en todo caso, insistimos, de 1953. Tal periodo es lo que estrictamente pretendemos señalar como nuestra ‘posguerra literaria’. Un periodo reconocible y distinguible dentro de una más amplia historia de la literatura escrita durante el franquismo, la cual conocerá ya en los años Cincuenta problemas y respuestas distintos a los de la década anterior. Más allá, esta ‘posguerra’ será también un periodo indudablemente inserto en el complejo devenir de nuestra literatura contemporánea; inserto, además, en el momento más crítico de su desarrollo, en el momento en que distintas tensiones de ruptura —geográfica, política, moral y estética— pusieron en peligro su irreductible pulso de continuidad. Una continuidad solo posible, a la postre, gracias a la labor compartida y colectiva entre las distintas generaciones de escritores implicadas.

⁸⁶⁰ De elocuente título, cabe recordar en este punto la redacción hacia 1956 de un *Manifiesto de las generaciones ajenas a la guerra civil* firmado por el sociólogo Esteban Pinilla de la Heras, el filósofo Manuel Sacristán, el crítico Josep María Castellet y el diplomático Vicente Girbau (Mainer, 2015: 249).

*Sin postura de escuela o teoría,
Sin presunción de juventud que irrumpe,
Redentora entre añicos*

Jorge Guillén

IV.2. BAJO EL SIGNO DE LA SUMA. LA LABOR INTERGENERACIONAL

El siempre complejo equilibrio entre la diacronía y la sincronía en la historia de los seres humanos y, particularmente, en la de su arte y su literatura, es uno de los principales retos ante los que se enfrenta no solo el historiador sino también el crítico literario. Queremos señalar, en este sentido, que si bien desde el auge de las lecturas generacionales —desde la década de los Treinta del siglo XX— se ha querido carectizar el devenir cronológico y estético de nuestras letras en una suerte de oleadas o sucesiones biológicas, las realidades históricas de cada cronotopo que se tome difícilmente se ajustarán a semejante modelo interpretativo. Dicho de otro modo: la tendencia a caracterizar un periodo concreto —una década, por ejemplo— en función de aquellos escritores en estado de hegemonía o —lo que es más arbitrario y más frecuente— en estado de irrupción, obviando la presencia de autores en ciclos de juventud, madurez o senectud —según sea el patrón elegido—, es un clamoroso error metodológico. Aplicándolo a nuestro caso, construir el relato histórico de una ‘poesía de posguerra’ únicamente en función de aquellos poetas ‘revelados’ como tales después de la guerra o, como muy temprano, en el año de 1935 —y ahí están las antologías poéticas actuales para ilustrarlo— es operar desde una doble limitación: por un lado, se limita la etapa dada —la posguerra— a sus autores más jóvenes; por otro, se limita a dichos autores a aquella única etapa. Por ello apuntamos en nuestro trabajo la distancia que va del sintagma ‘generaciones de posguerra’ al de ‘generaciones en posguerra’. El éxito del patrón generacional y su exaltación del rupturismo juvenil como motor de la Historia ha circunscrito sistemáticamente a nuestros mejores autores —particularmente en el género lírico— a la década en que publicaron sus primeros trabajos y ensayaron sus primeras propuestas estéticas. De esta suerte, se ha construido un Veintisiete con apenas nueve años de vigencia —los que van de 1927 a 1936—, vinculando toda la trayectoria de sus ‘miembros’ a aquel periodo iniciático, anclando en ocasiones la lectura de poemarios tan distintos como

Clamor, *Desolación de la quimera* o *Sombra del paraíso* a la diacronía de su autor sin atender a su vez a la sincronía del momento en que fueron escritos y publicados. Creemos, en cambio, que la primera lectura diacrónica, absolutamente necesaria, no se sostiene sin una no menos primordial lectura sincrónica. Por ello, nuestro estudio del ámbito literario y poético de la posguerra, de la década de los Cuarenta, ha atendido preferentemente —como estudio de una etapa y no de un autor— al plano sincrónico, toda vez que no perdemos de vista la diacronía de los autores implicados.

Así pues, urge tener siempre presente en el análisis histórico —pues se tiene en el momento de la creación poética— la sincronía de autores de edades y trayectorias diversas —desde un Baroja en senectud que tienta versos tremendistas a un Celaya en plena construcción de su discurso poético— implicados pese a ello en un vivo diálogo intergeneracional. Bien es cierto que el patrón generacional estuvo muy presente —como ya hemos acreditado en páginas anteriores— en nuestro periodo de estudio, ordenando y condicionando las propuestas y encuadramientos de los poetas. Sin embargo, no es menos cierto que factores e influencias mucho más definitivas —la ‘vuelta al hombre’; la búsqueda del óptimo equilibrio entre el impulso del mensaje romántico y la disciplina de la forma clásica; la asimilación del legado vanguardista en el nuevo discurso del posmodernismo europeo— conformaron un marco ético-estético en el que, indefectiblemente, todos los autores implicados hubieron de moverse.

No en vano, para aprehender y comprender dicho marco —siempre en clave sincrónica, intergeneracional— hemos propuesto en nuestro trabajo la viabilidad crítica de un ‘Treintayséis’ estrictamente literario. Un Treintayséis que —cargando inevitablemente con el signo aciago del año en que estalló nuestra última guerra civil— subraye un hecho patente e insoslayable: la consumación, en torno a 1936 y en torno al recuerdo de las figuras de Garcilaso de la Vega y Gustavo Adolfo Bécquer, de un estadio particular y distinguible de nuestras letras. Un estadio que se remonta, al menos, al año de 1930 —los ensayos de José Díaz Fernández y, sobre todo, de Ricardo Baeza como formulaciones más claras; el testimonio de Arturo Serrano Plaja en 1932 como diagnóstico más atinado— y que prolonga su hegemonía en los discursos estéticos de la posguerra, diluyéndose en la llegada de un nuevo periodo hacia 1950. Un Treintayséis, al cabo, definido por la síntesis entre ‘lo clásico’ y ‘lo romántico’ como mejor ruta hacia la ‘rehumanización’ de una creación literaria que, sin embargo, no reniega de los hallazgos de las vanguardias históricas —sí, en cambio, de su faceta lúdica y, en la mayor parte de los casos, de su visión autonomista del arte—. Creemos firmemente, en este sentido, que no hay propuesta ético-estética de cierta relevancia —al menos en el ámbito de la creación poética— que escape a estas coordenadas. Poéticas como las propugnadas y practicadas desde el círculo de *Escorial*, desde la ‘Juventud Creadora’, desde el entorno de revistas como *España*,

Corcel, Proel, Verbo e incluso *Cántico* —que quiso disminuir el componente romántico y reivindicar el valor autónomo de la creación poética— se ajustan inevitablemente a este ‘espíritu del tiempo’ cuyo punto axial se encuentra en el centenario conjunto de Bécquer y Garcilaso. También el devenir estético de poetas cuyas primeras propuestas se vincularon a las vanguardias históricas —Alberti, Diego, Aleixandre— se sincronizan por esos años con las coordenadas marcadas por el nuevo discurso hegemónico. No en vano, como ya sabemos, fueron Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre o Dámaso Alonso algunos de los principales constructores de aquel «romántico clasicismo».

Cabría ahora preguntarse, llegados a este punto, cuál fue realmente —siquiera en el ámbito poético— el verdadero signo de nuestro ‘ambiente de época’; cuál la ‘mentalidad’ a rastrear entre los testimonios —literarios y extraliterarios— conservados. ¿Es lo que hemos acotado como ‘Posguerra’ (1939-1950)? ¿O es lo que hemos dado en llamar ‘Treintayséis’ literario, entendido siempre como fenómeno intergeneracional y de largo desarrollo (ca. 1930-1950)? En cierta medida, esta disyuntiva entre ‘Posguerra’ y ‘Treintayséis’ —aplicable, al menos, al género poético— podría remedar la tan debatida dicotomía entre ‘Modernismo’ y ‘Noventayochó’; no es esa, sin embargo, nuestra intención. No en vano, nuestro ‘Treintayséis’ literario y la idea de una literatura de ‘Posguerra’ actúan en planos distintos, aunque incidan sobre el mismo objeto. Podríamos decir, así, que el Treintayséis es un fenómeno estrictamente intraliterario —rehumanización bajo el signo de Garcilaso y Bécquer— con resonancia en lo social —la fecha en que estalla la Guerra Civil como clave de bóveda cronológica—. Por su parte, y a la inversa, la Posguerra es un fenómeno estrictamente social —el medio en que nuestra literatura, sus plataformas y autores, han de moverse y expresarse— con resonancia en lo literario —la huella indeleble que ha de manifestarse inevitablemente en una serie de temas y recursos—. Por ello, y desde ambos planos o direcciones, creemos en la posibilidad de establecer una poética común para el periodo acotado, más allá de grupos, autores y obras. Una poética y un ámbito que, desde luego, se concibe como marco de desarrollo para las muy diversas y distintas realizaciones personales —desde Aleixandre a García Nieto, desde Vivanco a Labordeta, desde Crémer a Molina— propuestas en aquel tiempo. Lejos, pues, de todo discurso totalizador y uniforme. Nuestra construcción se define, muy al contrario, por una idea opuesta a lo uniforme: la integración.

recóndita síntesis en que los contrarios apasionadamente se funden

Vicente Aleixandre

IV.3. LAS FUENTES DE UN PARNASO. ESTÉTICAS CONECTADAS

La propuesta de este marco común, llámese ‘Treintayséis literario’ –poético– o ‘literatura de posguerra’, postula en última instancia la posibilidad de construir un relato único para las distintas poéticas personales y las diversas estéticas grupales del periodo. En nuestro ámbito de estudio, las monografías y análisis más influyentes han solido atender –a menudo con gran rigor y acierto– bien a aspectos parciales, como el fundamental estudio de las revistas poéticas realizado por Fanny Rubio en 1976; bien a la panorámica descriptiva, como la realizada con gran tino por Víctor García de la Concha en 1973. Al hilo de sus logros, desde entonces se ha profundizado en estos acercamientos temáticos –completas monografías sobre *Espadaña*, sobre *Cántico*, sobre el postismo, sobre cada autor– que, si bien han enriquecido nuestro conocimiento, han alejado a divulgadores y críticos de la elaboración de una lectura de conjunto. No en vano, las historias literarias y las panorámicas escolares han construido desde entonces y hasta ahora –de manera harto curiosa– una generalidad fundamentada en el caso concreto, cuando no en la anécdota. Como resultado, se ha tendido a la yuxtaposición de las partes sin resolver la suma de todas ellas. Así, lo que entendemos como el ‘patrón fragmentario’, ha pretendido ordenar el corpus poético de la posguerra sustituyendo cualquier construcción global. Partiendo de criterios geográficos, editoriales –con la revista literaria como gran elemento aglutinador– o ideológicos, se han ido clasificando autores y obras como ejemplares prototípicos de una categoría prefijada. Esta lectura, acertada y correcta para el análisis de no pocos matices, desvirtúa sin embargo la realidad cuando se extrema el celo taxonómico. La definición de un ‘espadañismo’ como antítesis de la ‘Juventud Creadora’, por ejemplo, ha tergiversado el papel desempeñado por una revista como *Garcilaso* y ha invisibilizado un hecho tan incontestable como que *Espadaña* y *Garcilaso* colaboraron en la imposición del mismo discurso poético, hegemónico en la década.

Al igual que en el complejo juego entre lo sincrónico y lo diacrónico, resulta imprescindible para el crítico y para el historiador de la literatura no descuidar ni lo

general ni lo concreto. Sucede, sin embargo, que si la tendencia general opta por ofrecer relatos de síntesis —con todo el reduccionismo que, inevitablemente, ello implica— y por reservar los matices, excepciones y salvedades a los especialistas; en el caso de nuestra poesía de posguerra, de manera hartamente asombrosa, ha triunfado el matiz sobre la síntesis. Se ha demorado en demasía, creemos, la construcción sistemática de una visión global que aprehenda y comprenda la lírica del periodo. No queremos decir, cabe subrayarlo, que tales lecturas de síntesis no se hayan apuntado hasta el momento en que estas líneas se escriben. Sucede, sin embargo, que no se han expuesto con el énfasis y extensión necesarios. Varios motivos se nos ocurren para ello: en primer lugar, la cercanía cronológica impide tomar la perspectiva de una lejanía que inevitablemente reduce los elementos del paisaje pero que, a cambio, define mejor sus contornos; en segundo lugar, la influencia de trabajos como el citado estudio de Fanny Rubio ha condicionado el acercamiento de investigadores posteriores que han partido de una realidad —la revista literaria— que la propia Rubio señalaba como una de tantas posibilidades.

Es hora ya, sin embargo, de que el crítico y el historiador de la literatura ‘construyan’ un relato global lo más cercano posible a la realidad histórica estudiada. Por nuestra parte, la lectura directa de las fuentes primarias nos ha ofrecido pruebas palmarias de que esta lectura ‘común’ no solo es ‘viable’ sino que fue visible y consciente entre los poetas implicados. Una lectura construida sobre tres ejes: ‘lo clásico’, ‘lo romántico’ y ‘la vanguardia’. Del distinto peso otorgado a estos tres elementos nacerán, a la postre, aquellos matices —aquellos enfrentamientos— tantas veces señalados. Así, por ejemplo, el núcleo rector de *Cántico* tratará de reducir el influjo romántico en favor de un clasicismo que toma de la vanguardia su énfasis por la autonomía del lenguaje literario, lo que le enfrentó directamente con los postulados poéticos de *Espadaña*. Esta, a su vez, había nacido con el afán polémico de distinguirse de la pulcritud formal y clasicista de *Garcilaso* haciendo mayor hincapié en un ‘ímpetu’ romántico que los de la ‘Juventud Creadora’ concebían como ‘vitalidad’ sometida a la forma. *Espadaña* acusará así a *Garcilaso* de deshumanizado ‘arte puro’ y reivindicará la ‘impureza’ de *Caballo verde para la poesía*. Sucede, sin embargo, que *Garcilaso* había acusado a su vez al surrealismo de la revista dirigida por Neruda de representar, precisamente, el ‘arte puro’ de la deshumanización. No estamos, pues, ante la pugna entre dos modelos estéticos antagónicos, sino ante la lucha por ostentar su liderazgo. Los de *Espadaña* y los de *Garcilaso*, como se hacía desde *Escorial*, *Corcel*, *Proel* o *Halcón*, como se hacía desde publicaciones del exilio como *Romance* y *Cabalqata*, procuraban marcar la ruta más directa hacia la ‘rehumanización’ de la poesía. Este fue, al cabo, el discurso poético hegemónico desde 1936. Solo tentativas aisladas —el precoz postismo— y personales —Cela, Cirlot, Labordeta— explorarán lejos de sus márgenes. Será hacia 1948 —como bien observó García de la Concha en 1973— cuando aquella hegemonía se vea

cuestionada con fuerza creciente: así en la reivindicación de la autonomía artística hecha desde la revista cordobesa *Cántico*—que revitalizaba una opción presente desde 1936 en la veterana *Cauces*—; así la reformulación de un surrealismo amplio y actualizado en la alicantina *Verbo*, presentada como ‘superación’ del enfrentamiento entre lo clásico y lo romántico. Una hegemonía, en cualquier caso, definitivamente abolida cuando en 1953 Carlos Barral publica en *Laye* su «Poesía no es comunicación», en la que ya no se desafiaba la hegemonía de la ‘rehumanización’ sino su directa reformulación en la ‘poesía social’ de Celaya y en la ‘poesía como comunicación’ de Aleixandre.

Antes de ello, y desde luego desde 1939, la ‘vuelta al hombre’ había sido el lema común de las distintas propuestas poéticas imperantes. Consensuada la necesidad de dicha ‘rehumanización’, varias voces tratarán de arrogarse el timón poético nacional, dirimiendo el peso específico adecuado para cada uno de los elementos concurrentes: lo clásico, lo romántico y, en su caso, la vanguardia. A todo ello cabe añadir, además, cómo sus respectivas fórmulas fueron variando, matizándose y tendiendo a la confluencia y al acuerdo. Hubo, de hecho, notorios cambios en el énfasis dado a sus distintos postulados a lo largo de la década. Así, por ejemplo, el ‘grupo *Escorial*’ transitó del clasicismo fascistizante terminada la guerra al neorromanticismo sensorialista hacia 1942—según señaló Wahnón en 1987—. Por su parte, la ‘Juventud Creadora’ variará notablemente su discurso metapoético hacia 1943, insistiendo cada vez más en la unión de lo clásico y lo romántico e—incluso—en la incorporación del legado técnico del surrealismo. Lecturas de confluencia que, al cabo, se reflejaron en una convivencia editorial absoluta, abundando las colaboraciones ‘cruzadas’ entre las distintas revistas y ‘grupos’.

Siendo así, ¿es posible definir con mayor exactitud el papel otorgado a estos tres elementos comunes de lo clásico, lo romántico y la vanguardia? Consideramos que sí. Por ello, hemos creído observar una presencia transversal de lo clásico en todo el ámbito poético español de la posguerra—tanto en el ‘interior’ como en la España exiliada— como elemento de ‘identidad’ común. Una identidad que fue formal y moral; una identidad entendida como tradición poemática en la que encontrarse y definirse, ya fuera para combatir la desazón del destierro, para reafirmar un mensaje tradicionalista, para reivindicar la continuidad del legado literario anterior a la guerra, para precisar los límites vitales o para defender la autonomía del mensaje poético. Y en un mismo sentido, también fue común la concepción de lo romántico como ‘compromiso’. Un compromiso que podía ser político, moral, estético o personal, o todos ellos a un tiempo. Compromiso, en todo caso, con la ‘vuelta al hombre’. Más difícil de encajar resulta, por el contrario, la presencia de la vanguardia ya que, así como la síntesis hegemónica se articulaba sobre el binomio clásico-romántico, el papel otorgado a los ‘ismos’ fue menos

consensuado. Y sin embargo, curiosamente, los muy distintos acercamientos a tendencias como el surrealismo, el creacionismo y el ultraísmo realizados en la década de los Cuarenta parecen coincidir en algo: las vanguardias constituyeron, como poco, una lección a tener en cuenta. Para algunos, los menos –y prácticamente ningún autor de estima–, serán una lección de ‘lo que no hay que hacer’. Para otros, la inmensa mayoría, serán, para empezar, una lección técnica. Así lo entenderán desde 1943 los miembros de la ‘Juventud Creadora’. Así se expondrá en trabajos parciales publicados en *Escorial*. Así en la reivindicación de un ‘surrealismo neorromántico’ soterrado en *Espadaña*. Ahora bien: para otros, la vanguardia – particularmente el surrealismo– será algo más que el mero hallazgo verbal y el ensanchamiento de la metáfora. Será una ruta estética vigente y plena de posibilidades, también en el ámbito de aquella ‘vuelta al hombre’: así se observa en poéticas personales como las de Aleixandre, Labordeta o Cirlot; así en el ‘Introvertismo’ preconizado por la revista *Verbo*. Una presencia de la vanguardia, en todo caso, que ni fue anecdótica ni fue incompatible con el discurso hegemónico de la ‘rehumanización’. La vanguardia, como lo clásico y lo romántico, fue un pilar forzoso de nuestra poesía de posguerra y su ruta común hacia la ‘vuelta al hombre entero’.

*Mas o tempo apagou
As linhas que no mapa da memória
A mestra palmatoria
Desenhou.*

Miguel Torga

IV.4. EL PARALELO IBÉRICO. CONTRA LA AUTARQUÍA INTELECTUAL

Así como la demora en la construcción de una lectura común y global de nuestra poesía de posguerra se justifica y ‘compensa’ en solventes y rigurosos trabajos parciales, sin los cuales la correcta elaboración de una perspectiva general no sería posible; el juicio crítico por el cual se afirma y establece el aislamiento ético y estético de nuestro ámbito poético durante los años Cuarenta con respecto a otras literaturas occidentales no solo carece de todo fundamento sino que solo puede construirse desde el prejuicio y la negligencia científica. Los testimonios y pruebas de una presencia patente —e incluso, aunque en este punto es posible el debate, fluida— de las literaturas francesa, inglesa, norteamericana, italiana, alemana o portuguesa, tanto de sus clásicos como de sus contemporáneos, son incontestables. Poetas cruciales en la construcción del canon poético de posguerra como Leopoldo Panero, Ricardo Juan Blasco, José Albi, Rafael Morales o Eugenio de Nora ejercieron como activos traductores de poesía extranjera. Autores difícilmente compatibles con una definición cerrada de nuestra poesía de posguerra como André Gide, Pierre Emmanuel, Peter Brooke, Robert Frost, Rainer Maria Rilke, W. H. Auden o T. S. Eliot gozaron de enorme prestigio e influencia entre los poetas de todas las generaciones implicadas durante la década.

El análisis caso por caso y literatura por literatura de estas presencias e influencias —en ocasiones recíprocas— se plantea como un trabajo iniciado ya por varios especialistas pero sobre el cual resta mucho por hacer. Por ello, hemos querido completar nuestro estudio e ilustrar esta última afirmación —la que desdice la supuesta ‘autarquía intelectual’ de nuestra poesía de posguerra— mediante la observación del país geográfica y políticamente más próximo: Portugal. Esta elección, a la sazón, plantea interesantes repercusiones, merced a la presencia de un contexto muy semejante —aunque no idéntico— al de la España del primer franquismo. No en vano, la existencia de una dictadura conservadora de sesgo

militarista como la de António de Oliveira Salazar por esos mismos años y el complejo entendimiento diplomático entre ambos regímenes ofrecen interesantes concomitancias, muy convenientes para su estudio comparado.

En este ejercicio de análisis conjunto, hemos querido observar y deslindar de manera consciente dos ámbitos de actuación. Por un lado, todo el entramado político y diplomático entre ambas dictaduras, en tanto en cuanto tuvieron consecuencias directas en el terreno de la creación poética: así en todo un corpus de exaltación patriótica recíproca y de iberismo tradicionalista; así, igualmente, en la réplica y construcción de un corpus ibérico de signo contrario, particularmente activo entre los poetas de la oposición salazarista y su aproximación a la '*guerra de Espanha*' como hecho generacional propio. Por otro lado, y teniendo muy presente la realidad antedicha, hemos querido ofrecer testimonios y ejemplos de una actividad al margen de la oficialidad en la que ambas comunidades literarias —la portuguesa y la española— establecieron un fluido diálogo poético. Un diálogo basado en traducciones, estancias universitarias, viajes, congresos, epistolarios, intercambios de libros y colaboraciones 'cruzadas' que penetró, a su vez, en la construcción de determinadas poéticas personales, como evidencian poemarios como los *Poemas ibéricos* de Miguel Torga o *Vê se vês terras de Espanha* de Alberto de Serpa. No en vano, nuestra investigación se ha topado con nombres de primer nivel protagonizando un diálogo poético trabado entre poetas como Rafael Morales, Alberto de Serpa, Ángel Crespo, Adolfo Casais Monteiro, Pilar Vázquez Cuesta, Eugénio de Andrade, Alonso Zamora Vicente, Jorge de Sena, Idefonso Manuel Gil, José Campos de Figueiredo, Joaquín de Entrambasaguas y, por supuesto, Miguel Torga. Un paralelo ibérico, por lo tanto, muy distinto de los entendimientos diplomáticos de las dos dictaduras que entonces detentaban el poder en la Península. Un sentido de lo ibérico que trascenderá en autores de la influencia popular de José Saramago y Gabriel Celaya y que encontró en las décadas centrales del siglo XX —continuando la labor de los Eugénio de Castro, Miguel de Unamuno, Teixeira de Pascoaes o Ramón Gómez de la Serna— uno de los momentos más cruciales en su desarrollo.

*¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.*

Antonio Machado

IV.5. CONSTRUCCIONES CRÍTICAS SOBRE UNA DÉCADA. UNA CODA MORAL

El nuestro ha sido un trabajo de reinterpretación estrictamente filológica. Han sido las construcciones críticas y los relatos contruidos desde la historiografía literaria más solvente y acreditada lo que nos ha ocupado e interesado en nuestra tesis. En este sentido, no ha habido ni un solo trabajo o estudio de los aquí colegidos —por más que algunos de ellos hayan sido citados para contradecir o rebatir algunas de sus conclusiones— que no consideremos útil y respetable. El nuestro ha sido pues un ejercicio puramente filológico, de carácter eminentemente académico. No se nos escapa, sin embargo, la trascendencia política y las aristas morales que el periodo elegido, la década de los Cuarenta del siglo XX, presenta en nuestra Historia. Por ello, quisiéramos añadir al cabo de nuestro trabajo una coda moral totalmente prescindible para el investigador, pero tal vez necesaria para el lector que cualquier especialista también encierra.

Hemos podido comprobar la constante ‘interferencia’ de aspectos morales —externos pues al desempeño técnico de la labor literaria y de la labor crítica— en la elaboración, construcción y posterior análisis del corpus poético y polémico aquí tratado. Una ‘interferencia’ que, al cabo, no es tal si se entiende la literatura como un fenómeno en el que lo ‘técnico’ no es sino uno de sus dos componentes principales. Como han apuntado en varias ocasiones autores como José-Carlos Mainer, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, como apuntara el propio Dionisio Ridruejo en los años Setenta, deslindar el ámbito literario de su contexto social y político sería falsear las dimensiones del objeto estudiado. Y sucede, a la postre, que el contexto social y político de los años aquí observados fue durísimo e infame. Tan duro e infame que a no pocos especialistas —y a los propios protagonistas del ámbito literario de aquel tiempo— les ha resultado inaceptable elaborar juicios y afirmaciones al margen de la condena cerrada de aquel contexto.

Ahora bien: la incuestionable condena de aquel periodo histórico, protagonizado por una dictadura represiva y totalitaria en su etapa más siniestra, no puede condicionarnos hasta el extremo de no querer ver lo que se nos presenta bien claro ante nuestros ojos. Queremos señalar, con esto último, la pervivencia de una lectura crítica —elaborada, como hemos podido constatar, desde los primeros años del exilio y revitalizada durante el Tardofranquismo y la ‘Transición’ democrática— según la cual ha de concebirse el ámbito cultural de aquellos años, y en nuestro caso el panorama poético, como un ‘páramo’ baldío en el que ha de subrayarse con énfasis contumaz los signos más negativos de un canon maltrecho. Se ha asumido, desde no pocos lugares, que la mejor ‘prueba’ del signo represor y regresivo de la dictadura impuesta entonces es su ‘reflejo’ en un ámbito literario que ha de ser, ‘consecuentemente’, igualmente regresivo y reprimido. Efectivamente, tal podría haber sido la ‘realidad histórica’ sucedida. Ocurre, sin embargo, que las evidencias demuestran —afortunadamente— lo contrario. ¿Implica esto otorgar algún ‘mérito’ al franquismo o a su dirigismo cultural? Así se ha entendido en algunos casos. Nuestra propuesta, en cambio, es radicalmente opuesta: nuestro panorama poético durante los años Cuarenta presenta una actividad sobresaliente no ‘gracias’ al franquismo, sino ‘a pesar’ de él.

Esta última afirmación encierra, pese a su obviedad, una trascendencia mayor de la perceptible a simple vista. Más allá, creemos que insistir en una visión ‘desolada’ del ámbito cultural de la posguerra no supone reafirmar una condena a una dictadura que, insistimos, se condena por sí sola; supone, muy al contrario, otorgarle una ‘victoria’ que no obtuvo. Es decir: no hay mayor justicia —justicia poética— que aquella por la cual sabemos y reconocemos que el legado literario de la llamada ‘Edad de plata’ se mantuvo vivo, aunque no incólume. Construir nuestro relato histórico desde trayectorias y poéticas como las de José Luis Cano, Francisco Ayala o Vicente Aleixandre, integrando un Vientisiete en plena vigencia y un exilio directamente implicado en la construcción de nuestro canon poético contemporáneo, lejos de ‘ocultar’ la infamia de aquel tiempo supone su mejor derrota moral. Y supone, además, en nuestra misión como investigadores, ajustarse con mayor rigor a la realidad crítica de aquel tiempo. «Reconhecer, descobrir, entender é ainda a melhor forma de não cair em compromissos», escribió en una ocasión el poeta portugués Jorge de Sena.

BIBLIOGRAFÍA

FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS

- ASENSI, Manuel (ed.) (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros.
- ATTRIDGE, Derek (2011) *La singularidad de la literatura* (trad. María Jesús López Sánchez-Vizcaíno), Madrid, Abada.
- BARTHES, Roland (1972): *Crítica y verdad* (trad. José Bianco), Madrid, Siglo XXI.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis (2013): «La historia social de la literatura española. Recepción y polémica», en *Sociología Histórica. Revista de investigación acerca de la dimensión histórica de los fenómenos sociales*, nº 2 (2013), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 239-261.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Iris M. Zavala y Julio Rodríguez Puértolas (1978a): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Tomo I, Madrid, Castalia.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2004): *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC.
- CUADROS, Ricardo (2005): «El método generacional: origen y desarrollo», en *Crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo*, 8 de junio, Santiago de Chile. <<http://critica.cl/literatura/el-metodo-generacional-origen-y-desarrollo>>
- GADAMER, Hans-Georg (1996): *Verdad y método* (trad. Ana Aparicio y Rafael Agapi), Salamanca, Sígueme.
- HIERRO, José (1983): *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. «Santa María» de la Universidad Autónoma.
- JAUSS, Hans Robert (2000): *La historia de la literatura como provocación* (trad. Juan Godó Costa), Barcelona, Península.
- JAUSS, Hans Robert (2012): *Caminos de la comprensión* (trad. Nuria Sara Miras Bornat), Madrid, Machado Libros.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1945): *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1997): *La generación del 98*, Madrid (col. Austral, 405), Espasa-Calpe.
- LUKÁCS, Georg (1971): *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.
- MAINER, José-Carlos (1982): «El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea», en Eugenio de Bustos (Coord.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 211-220.
- MAINER, José-Carlos (1988): *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe.
- MARÍAS, Julián (1949): *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARÍAS, Julián (1975): *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ DE CODES, Rosa María (1982): «Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico», en *Quinto centenario*, nº 3, Madrid, Universidad Complutense, pp. 51-87.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.
- MAYORAL, José Antonio (ed.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte* (ed. Jordi Llovet), Barcelona, Gustavo Gili.
- RICOEUR, Paul (1989): *Ideología y utopía* (ed. George H. Taylor), Barcelona, Gedisa.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (2012): «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Cáceres, Genuève Ediciones (col. Ciencias Sociales y Humanidades, 8), pp. 47-81.
- SONTAG, Susan (1996): *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial), Madrid, Alfaguara.
- VIÑAS PIQUER, David (2007): *Historia de la crítica literaria*, 2ª ed., Barcelona, Ariel.
- WAHNÓN, Sultana (1991): *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada, Universidad de Granada.
- WAHNÓN, Sultana (2011): «La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica» en *Sociocriticism*, vol. XXVI 1 y 2 (2011), Granada, Universidad de Granada, pp. 127-164.

EL ÁMBITO LITERARIO ESPAÑOL DE LOS CUARENTA

- ABELLÁN, José Luis (1971): *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- ACILLONA, María Mercedes (1985): *Poesía femenina de posguerra. Historia y claves interpretativas*, Bilbao, Universidad de Deusto. Tesis doctoral.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1966): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.
- ALONSO, Dámaso (1965): *Poetas españoles contemporáneos. Tercera edición aumentada*, Madrid, Gredos.
- AMAT, Amat (2013): «La invención del 36. Relato de una reconciliación intelectual», en Manuel Hernández Martínez (coord.), *Sobre una generación de escritores (1936-1960). En el centenario de Ildefonso Manuel Gil*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 15-32.
- ARANGUREN, José Luis López (1969): *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus.
- AUB, Max (1954): *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria.
- AUB, Max (1957): *Una nueva poesía española (1950-1955)*, México, Imprenta Universitaria.
- AYALA, Francisco (1984): *Tratado de sociología*, Madrid, Espasa-Calpe.
- AYALA, Francisco (2001): *La cabeza de cordero*, Barcelona, Bibliotex (col. Las mejores novelas en castellano del siglo XX).
- AZNAR SOLER, Manuel (2008): «Los conceptos de “exilio” y “exilio interior”» en José Angel Ascunce Arrieta (coord.), *El exilio. Debate para la historia y la cultura*, San Sebastián, Saturrarán, 2008, pp. 47-62.
- BARRERA LÓPEZ, José María (ed.) (2014): *La revista Nueva poesía*, Sevilla, Renacimiento.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1981): *Literatura de la postguerra. La poesía*, Madrid, Cincel (Cuadernos de estudio, 27).
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (2001): «Lo social en la obra de José Hierro», en J.A. González Fuentes y Lorenzo Oliván (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín y Universidad de Cantabria, pp. 69-86.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Iris M. Zavala y Julio Rodríguez Puértolas (1978b): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Tomo III, Madrid, Castalia.

- BOZAL, Valeriano (1980): «La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna», en *Historia y crítica de la literatura española* (coord. Francisco Rico), t. VIII *Época contemporánea (1939-1980)* (coord. Domingo Ynduráin), Barcelona, Crítica, pp. 29-45.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2011): «Los viajes misionarios de la poesía y del arte al Caribe en la diplomacia franquista», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (coords.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, pp. 699-718.
- CABRERA GARCÍA, María Isabel (1998): «La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil», en *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 235-240.
- CANO, José Luis (1974): *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- CANO BALLESTA, Juan (1972): *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
- CARBAJOSA, Mónica y Pablo Carbajosa (2003): *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica.
- CARNERO, Guillermo (1976): *El Grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional.
- CARNERO, Guillermo (1989): *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos.
- CASANOVA, Julián (ed.) (2015): *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica.
- CASTELO, Santiago (1973): *Pedro de Lorenzo*, Madrid, Epesa.
- CERNUDA, Luis (1957): *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- CHABÁS, Juan (2001): *Literatura española contemporánea (1898-1950)* (ed. Javier Pérez Bazo), Madrid, Verbum.
- CILLERUELO, José Ángel (2002): *Antología de la poesía contemporánea*, Barcelona, Hermes.
- CONDE, Carmen (1967): *Poesía femenina española (1939-1950)*, Barcelona, Bruguera.
- DEBICKI, Andrew P. (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- DE LUIS, Leopoldo (1960): *Poesía social*, Madrid, Alfaguara.
- DE LORENZO, Pedro (1971): *Los cuadernos de un joven creador*, Madrid, Gredos.
- DEL RÍO, Ángel (1948): *Historia de la literatura española* (Vol. II, *Desde 1700 hasta nuestros días*), New York, The Dryden Press.
- DE MIGUEL, Amando (1975): *Sociología del franquismo*, Barcelona, Euros.
- DE TORRE, Guillermo (1967): *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada.

- DÍAZ, Elías (1974): *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- DÍAZ, Elías (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, Onésimo (2008): *Rafael Calvo Serer y el grupo Arbor*, Valencia, Universitat de València.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2003): *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y Mariano de Paco (coords.) (2010): *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación Cajamurcia.
- DIEGO, Gerardo (2000): *Obras Completas*, Madrid, Alfaguara. Obra en ocho tomos.
- ESPINÓS, Joaquín (2006): «La poesía hispánica de postguerra com a polisistema», en *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, n° 20, Barcelona, North American Catalan Society, pp. 101-116.
- FERRÁN, Jaime y Daniel Testa (1973): *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties*, Londres, Tamesis Books.
- FERRARY, Álvaro (1993): *El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- FLORES, María José (2008): «La revista Garcilaso», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n° 16, 2008, pp. 171-199.
- FORNIELES ALCARAZ, Javier (1981): «Un texto representativo del garcilasismo: “Sonetos a la piedra”», en *Revista de literatura*, n° 68, 1981, pp. 85-106.
- FORTES, José Antonio (2002), *La magia de las palabras (Del intelectualismo fascista en España)*, Granada, Los libros de octubre.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (1992): *Primera generación de postguerra. Estudio y Antología*, Madrid, Libertarias.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (2008): *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Cátedra.
- FRANCINI, Graziella (1990): *La generación poética de 1936*, Milán, Vita e pensiero.
- FUENTES, Víctor (2005): «1936: un boom poético perdido», en *Claves de razón práctica*, n° 158 (diciembre de 2005), Madrid, Progreso, pp. 66-70.
- GAOS, Vicente (1971): *Claves de la literatura española*, vol. II, Madrid, Guadarrama.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Editorial Prensa española.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): *La poesía española de 1935 a 1975 (Vol. I, De la preguerra a los años oscuros (1935-1944); Vol. II, De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950))*, Madrid, Cátedra.

- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986): *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- GRACIA, Jordi (1996): *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Barcelona, Anagrama.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- GRACIA, Jordi (2007): *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo (1933-1975)*, Barcelona, Planeta.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.
- GRANDE, Félix (1970): *Apunte sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN ACOSTA, Carmelo (2000): *Poesía Española 1935-2000*, Barcelona, Novelas y Cuentos (col. Biblioteca de aula).
- IAÑEZ PAREJA, Eduardo (2008): *Falangismo y propaganda cultural en el "Nuevo estado": la revista Escorial (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- IAÑEZ PAREJA, Eduardo (2011): *No parar hasta conquistar. Propaganda y política cultural falangista: el grupo Escorial, de la ocupación del Nuevo Estado a la posteridad (1936-1986)*, Gijón, Trea
- ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fundamentos.
- IRAVEDRA, Araceli (2001): *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del grupo de "Escorial"*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1972): *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza & Janés.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1976): *Informe sobre poesía española*, Madrid, Magisterio Español y Prensa Española.
- JULIÁ, Santos (2004): *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
- JURADO MORALES, José (2012): *Las razones éticas del realismo. Revista Española en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- LECHNER, Juan (1975): *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Press Leiden.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2008): *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, Valencia, Pre-textos y Fundación Gerardo Diego.
- MAINER, José-Carlos (1971): *Falange y literatura. Antología*, Barcelona, Labor (col. Textos hispánicos modernos, 14).
- MAINER, José-Carlos (1972): *Literatura y pequeña burguesía (Notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa.

- MAINER, José-Carlos (1981): «La vida cultural (1939-1980)», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 5-16.
- MAINER, José-Carlos (1994): *De postguerra*, Barcelona, Crítica.
- MAINER, José-Carlos (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica.
- MAINER, José-Carlos (2015): «Letras e ideas bajo (y contra) el franquismo», en Julián Casanova (ed.), *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, pp. 229-265.
- MANTERO, Manuel (1966): *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*, Barcelona, Plaza y Janés.
- MANTERO, Manuel (1986): *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARÍN GÓMEZ, Isabel (2003): *El laurel y la retama en la memoria: tiempo de posguerra en Murcia, 1939-1952*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARRERO, Vicente (1962): *La guerra española y el trust de los cerebros*, Madrid, Punta Europa.
- MARTÍNEZ, José Enrique (1989): *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (2005): *La revista de poesía Garcilaso (1943-1946) y sus alrededores*, Madrid, Devenir.
- MATEOS LÓPEZ, Abdón (2003): «La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura», en *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 21, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 199-212.
- MEDINA, Raquel (1997): *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela, Madrid, Visor.
- MORADIELLOS, Enrique (2000): *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis.
- MORÁN, Gregorio (1995): *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1995): *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta: el grupo "Escorial" y "Juventud creadora"*, Almería, Universidad de Almería.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1996): *La "quinta del 42" y las vanguardias. Las revistas "Corcel" y "Proel"*, Granada, Universidad de Granada.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1997): *"Espadaña" y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (2014): «Vanguardistas, ma non troppo. Casicismo y romanticismo en la poesía española (1925-1950)», en *Quaderni ibero americani*, n° 106, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 21-48.

- NEIRA, Julio (2005): «De la edad de plata a los años de penuria. Gerardo Diego y los premios literarios», en Gabriele Morelli y Margherita Bernard (coords.), *Nel segno di Picasso: linguaggio della modernità: dal mito di Guernica agli epistolari dell'Avanguardia spagnola*, Milán, Vienneperre Edizioni, pp. 57-83.
- NEIRA, Julio (2008): *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, Madrid, Universidad de Málaga- Residencia de Estudiantes.
- NEIRA, Julio (2009): «Gerardo Diego y los poetas jóvenes», en Manuel José Ramos Ortega y José Jurado Morales (coords.), *El "Panorama poético español" de Gerardo Diego: radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*, Santander, Fundación Gerardo Diego, pp. 125-140.
- PAULINO AYUSO, José (1997): «El garcilasismo en la poesía española (1930-1950)», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n° 22, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 37-54.
- PAYERAS GRAU, María (1986): *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.
- PAYNE, Stanley G. (1987): *El régimen de Franco, 1936-1975*, Madrid, Alianza.
- PENALVA, Joaquín Juan (2004a): *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la Alta Posguerra*, Alicante, Universitat d'Alacant. Tesis doctoral.
- PENALVA, Joaquín Juan (2004b): «Miguel Hernández y otros poetas del 36 en los años de la Segunda República», en Aitor Larrabide (coord.), *Presente y futuro de Miguel Hernández. II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela / Universidad Complutense*, Orihuela, Fundación Miguel Hernández, pp. 401-412.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco (1976): *La generación de 1936*, Madrid, Taurus.
- POLO DE BERNABÉ, Juan Manuel (1980): «El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España», en *Actas del VI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, pp. 579-582.
- PONT, Jaume (1987): *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Llibres del Mall.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando (1989): *La revista "Espadaña" en la poesía española de posguerra*, León, Ayuntamiento de León.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando (1997): «"Espadañismo" y "garcilasismo" en la poesía española de la posguerra», en *Estudios Hispánicos*, n° 6, 1997, pp. 67-78.
- PRESTON, Paul (1997): *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*, Barcelona, Península.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1993): *1939-1974: antología de poesía española*, Alicante, Aguacilara.

- REGUEIRO SALGADO, Begoña (2007): «*Proel* o la posibilidad de eclecticismo en las revistas de posguerra», en Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez (Coords.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Granada, Dauro, pp. 280-286.
- RENDÓN INFANTE, Olga (2008): «Los poetas de Cántico y la Generación del 27», en *Monteagudo*, 3ª ép., nº 13 (2008), pp. 169-200.
- RIDRUEJO, Dionisio (1972): «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», en *Triunfo*, nº 507, 17 junio 1972, pp. 71-80.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2013a): «La ‘cuestión Lorca’ en el debate periodístico y literario hispánico del medio siglo», en *La cuestión social. Literatura, cine y prensa*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 249-256.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2013b): «Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco: una lectura heroica de imperios y desengaños» en *Castilla. Estudios de Literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid, nº 4 (2013), pp. 157-176.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2014a): «“En este instante, mal definido y frágil”. *Ortvs* y *Cristal*: dos revistas literarias cacereñas en la preguerra civil española», en *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, tomo LXX, nº I (enero/abril 2014), pp. 83-114.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2014b): «Otro Garcilaso de posguerra: la antología de Francisco de Castells», en *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, nº 37 (2014), pp. 197-213.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2014c): «Al oeste de la posguerra. Jóvenes y extremeños en el Madrid literario de los cuarenta» en *El coloquio de los perros. Revista de literatura*, nº 33-2 (febrero 2014).
- RIVERO MACHINA, Antonio (2014d): «Lazos desde el exilio: correspondencia entre Luis Cernuda y José Luis Cano», en Mario Martín Gijón y José Antonio Llera (eds.), *Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio*, Madrid, Xorki, pp. 285-297.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel (2011): «Surrealismo y sincretismo en Juan Eduardo Cirlot», en *Anuario de Estudios Filológicos*, nº 34, 2011, pp. 205-218.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2004): «El Romanticismo español, cien años después», en *Bulletin Hispanique*, nº 106-1, junio de 2004, pp. 375-399.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1936-1975)*, Madrid, Turner.
- RUBIO, Fanny (2004): *Las revistas poéticas españolas, 1936-1975*, Valencia, Universidad de Alicante.
- RUIZ SORIANO, Francisco (1997): *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia.

- RUIZ SORIANO, Francisco (2006a): *La Generación de 1936. Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ SORIANO, Francisco (2006b): «1936. Apuntes sobre una generación poética», en *Quimera. Revista de literatura*, n° 276, 2006, pp. 20-22.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2009): «Poesía española y poesía europea», en Elsa Dehennin y Christian De Paepe (eds.), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pp. 171-173.
- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (2005): «José García Nieto: una poética para negar las ruinas». En Santos Río, L., et al. (eds.): *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 1097-1104.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984): *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1978): *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen I. Inteligencia y Guerra Civil española*, Barcelona, Laia.
- SOBRINO VEGAS, Ángel Luis (2012): *Las revistas literarias en la II República*. Tesis doctoral. Madrid, UNED.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1949): *Literatura española contemporánea (1898-1936)*, Madrid, Afrodísio Aguado.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1956): *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- TRAPIELLO, Andrés (2010): *Las armas y las letras*, Barcelona, Destino (col. Imago Mundi, 167).
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, A. Domínguez Ortiz y J. Valdeón (1991): *Historia de España*, Barcelona, Labor.
- TUSELL, Javier (1988): *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza.
- TUSELL, Javier (1994): *Manual de historia de España. Siglo XX*, Madrid, Historia 16.
- TUSELL, Javier (1996): «El primer franquismo desde la óptica de la historia actual: Cuestiones pendientes y propuestas de investigación», en *Actas del Primer Simposio de Historia Actual de La Rioja*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 59-76.
- URRUTIA, Jorge (1983): «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX» y «La poesía española de postguerra y la obra poética de Camilo José Cela», en *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 115-143 y 211-246.
- WAHNÓN, Sultana (1987): *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada. Tesis doctoral.

- WAHNÓN, Sultana (1998): *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- WAHNÓN, Sultana (1995): «La recepción de García Lorca en la España de posguerra», en *Nueva revista de filología hispánica*, nº 43-2, 1995, México, El Colegio de México, pp. 409-430.
- ZARDOYA, Concha (1961): *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Guadarrama.
- ZARDOYA, Concha (1974): *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos.

EL PARALELO IBÉRICO

- AFONSO FERREIRA, Sara (2010): «Almada e Espanha “os embaixadores desconhecidos”» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, pp. 283-304.
- ALONSO ROMO, Eduardo Javier (2007): «Lusitanistas españoles (1940-1980)», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 53-75.
- ÁLVAREZ, Eloísa (2010): «Eugénio de Castro y España» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, pp. 107-122.
- ARY DOS SANTOS, Alfredo (1936): *D. Quixote bolchevick*, Lisboa, Livraria Classica Editora.
- BARREIROS, António José (1989): *História da Literatura Portuguesa*, Vol. II, 12ª ed. Revista e actualizada, Braga, Editora Pax.
- BARRETO, Costa (s.a.): *Estrada larga. Antologia do suplemento “Cultura e Arte” de O Comércio do Porto*. Vol. III, Oporto, Porto editora.
- BECERRA BOLAÑOS, Antonio (1997): «La Guerra Civil de España en la poesía portuguesa», en *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas: Las Palmas de Gran Canaria, 25, 26 y 27 de octubre de 1995*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, pp. 119-126.
- BESSA-LUÍ, Agustina (1988): «Para além do principio da palavra. Fernando Pessoa e a geração de 27», en *República de las Letras*, nº 21, Madrid, pp. 117-121.

- CÂNDIDO FRANCO, António (2010): «Pascoaes Ibérico» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, pp. 143-151.
- CARBAJOSA, Mónica y CARBAJOSA, Pablo (2003): *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica.
- CARLOS, Luís Adriano y MATOS FRIAS, Joana (2004): *Cadernos de poesia. Reprodução fac-similada*, Oporto, Campo das letras.
- CERDÀ, Jordi (2000): «Eugenio D'Ors y Portugal» en *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1º Encuentro Internacional de lusitanistas Españoles: Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999*, Vol. 1, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 525-542.
- CHICA BLAS, Ángel (2012): *Cien documentos de archivo. Instituto Español 'Giner de los Ríos' de Lisboa*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- COLINAS, Antonio (2008): «Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste», en *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, pp. 235-250.
- COLOMER, Josette y COLOMER, Georges (1980): *Les poètes ibero-américains et la guerre civile espagnole (1936-1939)*, Villemomble, Imprimerie Graphie Eclair.
- COTA FAGUNDES, Francisco (2007): «Jorge de Sena-Discípulo de Antonio Machado? Da heterogeneidade do ser e das figurações do *outro* na poesia seniana», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 385-398.
- COUTO VIANA, António Manuel (1997): *Por outras palavras*, Lisboa, Vega.
- CRESPO, Ángel (1961): *Antología de la nueva poesía portuguesa*, Madrid, Rialp (col. Adonais 183-184).
- CRESPO, Ángel (1979): «Prólogo», en Luis Cernuda, *Cartas a Eugénio de Andrade*, edición, prólogo y notas de Ángel Crespo, Zaragoza, Olifante, pp. 9-16.
- CRESPO, Ángel (1985): «El iberismo de Fernando Pessoa», en *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1985.
- CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto E. (1988a): «Ecos del 27 en Portugal», en *Puertaoscura*, pp. 26-30.
- CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto E. (1988b): «Portugal en *La Gaceta Literaria*: encrucijada de confluencias y dispersiones», en *Anthropos*, nº84, Barcelona, pp. 57-61.
- CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto E. (1988c): «Presencia española en las revistas literarias portuguesas: medio siglo (y algo más) de cautelosas aproximaciones y precipitados desistimientos», en *República de las letras*, nº 21, Madrid, Abril de 1988, pp. 183-190.

- CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto E. (1990): «Antonio Machado en Portugal», en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado. Vol. II, Teatro y cine, relaciones e influencias*, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 315-342.
- CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto E. (2000): «La revista Bandarra en el contexto de las relaciones hispano-lusas», en *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1º Encuentro Internacional de lusitanistas Españoles: Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999*, Vol. 1, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 543-564.
- DA CUNHA, Carlos M. F. (2010): «Fidelino de Figueiredo e o comparatismo peninsular: o piano de dois teclados», en Francisco Lafarga Maduell, Luis Pegenaute Rodríguez y Enric Gallén i Miret (eds.), *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, Berna, Peter Lang, 2010.
- DASILVA, Xosé Manuel (2006): *Babel ibérico. Antología de textos críticos sobre la literatura portuguesa traducida en España*, Vigo, Universidade de Vigo.
- DASILVA, Xosé Manuel (2008): *Babel ibérico. Antología de textos críticos sobre a literatura espanhola traduzida em Portugal*, Vigo, Universidade de Vigo.
- DE ANDRADE, Eugénio de (1946): *García Lorca. Antología poética*, Coímbra, Coímbra editora.
- DE LA TORRE, Hipólito (1983): *Antagonismo y fractura peninsular*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DE LORENZO, Pedro (1973): *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- DELGADO, Iva (1980): *Portugal e a Guerra Civil de Espanha*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mario (1986): «Autobiografía», en *Jornal de Letras*, nº 210 (14 de julio de 1986), Lisboa.
- D'ORS, Eugenio (1946): *Novísimo glosario (MCMXXXIV-MCMXXXV)*, Madrid, Aguilar.
- D'ORS, Eugenio (1949): *Nuevo glosario*, Vol. III (MCMXXXIV-MCMXLIII), Madrid, Aguilar.
- EGIDO LEÓN, Ángeles (1987): *La concepción de la política exterior española durante la II República, 1931-1936*, Madrid, Uned.
- FEIJÓ, Álvaro (1941): *Os poemas de Álvaro Feijó*, Coímbra, Novo Cancioneiro.
- FERNANDES, M. Correia (1986): *Literatura portuguesa en Espanha. Ensaio de uma bibliografia (1980-1985)*, Porto, Livraria Telos Editora.
- FERNÁNDEZ NIEVA, Julio (1983): «Oliveira Martins (1845-1894) y su *Historia da civilização ibérica*: reflexiones en torno al iberismo», en *Campo abierto*, nº 2, Badajoz, pp. 89-105.

- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl (2004): «Los voceros de la modernidad ibérica (Villaespesa, Felipe Trigo y Luis Morote en Portugal)» en *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (coords.), 2004, Almería, Universidad de Almería - Ayuntamiento de Almería - Unicaja, pp. 313-333.
- GARCÍA MOREJÓN, Julio (1987): *Unamuno y Portugal*, Madrid, Cultura Hispánica.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1949): *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- GOMES FERREIRA, José (1977): *Poeta militante. Obra poética completa*, Vol. II, Lisboa, Moraes editores.
- GOMES FERREIRA, José (1965): *A Memória das palavras. Ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugalíá Editora.
- HERRERO, Jesús (1979): *Miguel Torga, poeta ibérico*, Lisboa, Arcádia.
- HIRIART, Rosario (1981): *Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- JIMÉNEZ REDONDO, Juan Carlos (1992): *Pervivencia y superación del Iberismo: los nuevos condicionantes de la política peninsular (1939-55)*, Madrid, Universidad Complutense. Tesis doctoral.
- JIMÉNEZ REDONDO, Juan Carlos (1993): «La política del bloque ibérico: las relaciones hispano-portuguesas (1936-1949)», en *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 29-3, pp. 175-202.
- LACERDA, Daniel (2006): «O Movimento Estético que Abalou Salazar. O embate dos neo-realistas com a ideologia do regime», en *Latitudes*, nº 26 (abril de 2006), pp. 33-39.
- LAMA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1999): «Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera», en *Cauce. Revista de filología y su didáctica*, nº 22-23, 1999-2000, pp. 191-228.
- LEY, Charles David (1951): *La moderna poesía portuguesa*, Santander, Hermanos Bedia (col. Tito Hombre, 8).
- LOURENÇO, António Apolinário (1995): *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, Braga, Ángelus Novus.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005): *Estudos de literatura comparada luso-espanhola*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1999): «Duas trocas com poetas: Portugal e Espanha», en *Rima Pobre*, Lisboa, Presença, pp. 279-324.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (1978): *Epistolario portugués de Unamuno*, París, Fundação Calouste Gulbenkian.

- MARCOS DE DIOS, Ángel (1985): *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, París, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (2007): «Unamuno, paradigma de las relaciones de España para con Portugal», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 19-32.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (2010): «Unamuno y la literatura portuguesa» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, pp. 129-139.
- MARQUES FERNANDES, José (2007): «Recepção da Guerra de Espanha pelos intelectuais portugueses. Contexto e divergência», en *Diacrítica. Série filosofia/cultura. Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº 21-2 (2007), Braga, Universidade do Minho, pp. 117-160.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2007): «Eugénio de Andrade e a Geração de 27», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 373-383.
- MOLINA, César Antonio (1987): «Pessoa y España», en *Anthropos*, nº 74/75, Barcelona, pp. 47-59.
- MOLINA, César Antonio (1990): *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal.
- NAMORADO, Joaquim (1943): *Vida e obra de Federico Garcia Lorca*, Coímbra, Editorial Saber (col. Biografias).
- NAMORADO, Joaquim (1987): *A guerra civil de Espanha na poesia portuguesa*, Coímbra, Centelha.
- NAMORADO, Joaquim (1994): *Obras. Ensaios e críticas. I Uma poética da cultura*, Lisboa, Caminho.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (2010): «Ramón Gómez de la Serna, Carmen de Burgos y el “descubrimiento” de Portugal» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, pp. 256-255-272.
- NAVAS SÁNCHEZ-ELEZ, María Victoria (2006): «Miguel Torga, viajero por España (I): testimonios sobre la guerra civil en sus escritos», en *Revista de filología románica*, nº Extra 4, Madrid, Universidad Complutense, pp. 371-386.
- NAVAS SÁNCHEZ-ELEZ, María Victoria (2007): «Miguel Torga viajero por España: la mirada portuguesa sobre las ciudades y pueblos españoles», en *Revista de filología románica*, nº Extra 5, Madrid, Universidad Complutense, pp. 195-225.
- NOGUERAS, Enrique (1995): «Dos postales inéditas de Federico García Lorca a Teixeira de Pascoaes», en *Olvidos*, nº 4, Granada.

- OLAZAGASTI-SEGOVIA, Elena (1991): «Los héroes españoles de Miguel Torga», en *Hispania*, vol. 74, n° 2 (mayo de 1991), pp. 290-297.
- PACHECO PEREIRA, José (1999): *Álvaro Cunhal. Uma biografia política. 'Daniel', o joven Revolucionário*, Lisboa, Temas e Debates.
- PEDRAZUELA FUENTES, Mario (2007): *Alonso Zamora Vicente: vida y filología*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (1997): *El Estado Novo de Oliveira Salazar y la Guerra Civil española: información, prensa y propaganda (1936-1939)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (2012): «Periodismo, guerra y propaganda: la censura de prensa en Portugal durante la Guerra Civil española», en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 18, n° 2, Universidad Complutense, pp. 563-576.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2010): «Unamuno y *A Águia*: una lusofilia centenaria y eterna», en *Os 100 anos d'A Águia e a situação cultural de hoje*, n° 5 de *Nova Águia. Revista de Cultura para o Século XXI*, Sintra, Zéfiro, pp. 37-42.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2011): «Fernando Pessoa e Iván de Nogales: Claves simbólicas, literarias e ibéricas de un encuentro», en *Suroeste. Revista de Literaturas ibéricas*, n°1, Badajoz.
- PINHEIRO TORRES, Alexandre (ed.) (1989): *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho.
- PITA, António Pedro (2006): «O apelo da pátria instável», en *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (30 de agosto a 12 de Setembro).
- REIS DA SILVA, Sara (2002): *A identidade ibérica em Miguel Torga*, São João de Estoril, Principia.
- ROCAMORA ROCAMORA, José Antonio (1989): «Un nacionalismo fracasado: el iberismo», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, n° 2, Madrid, pp. 29-56.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (1995): «Arquitectura de lo invisible (La sintonía de la vanguardia hispánica alrededor de *Contemporânea*)», en *Anuario de Estudios filológicos*, n° XVIII, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2000): *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura (col. Estudios portugueses).
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2002): *Adriano del Valle y Fernando Pessoa (Apuntes de una amistad)*, Gijón, Llibros del Peixe.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2007): «La Edad de Oro, la Época de Plata y el Esplendor del Bronce. El *continuum* de la modernidad y la vanguardia (1901-1935)», en *Relipes. Relações lingüísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*, Salamanca, Celya, pp. 125-170.

- SÁEZ DELGADO, Antonio (2008): *Espíritus contemporáneos. Relaciones luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2010): «Adriano del Valle y Rogelio Buendía: Los interlocutores ultraístas» en *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, Badajoz, MEIAC, pp. 250-255.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2012): *Fernando Pessoa e Espanha*, Évora, Licorne.
- SÁEZ DELGADO, Antonio y ÁLVAREZ, Eloísa (2008): *Eugénio de Castro y la cultura hispánica: epistolario 1877-1943 (Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Eugenio d'Ors, Francisco Villaespesa)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1980): «Escritores portugueses en revistas modernistas españolas», en *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, pp. 371-380.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (2007): «Sophia y España», en *Aula ibérica: Actas de los congresos de Évora y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 507-514.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1978): *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen I. Inteligencia y Guerra Civil española*, Barcelona, Laia.
- SERRA, Pedro y MARCOS DE DIOS, Ángel (1999): «El 'problema de España' en Portugal: el caso de Fidelino de Figueiredo», en Mariano Esteban de Vega y Antonio Morales Moya (coords.), *Los fines de siglo en España y Portugal: II Encuentro de Historia comparada*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 223-240.
- SIMÕES, Manuel G. (1999): «A recepção literária de García Lorca em Portugal», en M. Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, Valencia, Universitat de València (col. Anejos de Cuadernos de Filología), pp. 71-80.
- VAZ SERRA PONTES CABRITA, Maria da Conceição (2010): *António Sardinha (1887-1925) uma vida, uma obra controversa, polémico e heterogénea*. Tesis doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1967): «Miguel Torga. Noticia y selección», en *Revista de Occidente*, serie 2, n° 53 (agosto de 1967), pp. 129-136.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1976): *Poesía portuguesa actual*, Madrid, Editora Nacional (col. Alfar, 12).
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1984): *Miguel Torga. Poemas ibéricos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1988): «Pessoa y la generación del 27», en *República de las letras*, n° 21, Madrid, pp. 105-116.

APÉNDICE DOCUMENTAL

**EPISTOLARIO SELECTO DE RAFAEL MORALES
(AGOSTO – DICIEMBRE DE 1957)**

Tarjeta manuscrita de Costa Barreto a Rafael Morales. 19 de agosto de 1957.

Meu bom Amigo e Camarada:

Ainda nada recebi do Gerardo Diego e do José Hierro e, por isso, acabo de escrever a ambos, insistindo. Seria óptimo, porém, que o meu Amigo também os apertasse. És pois o que também lhe venho pedir que faça. Os originais recebidos já estão a traduzir e a organização do número vai adiantada. Atrazarão tudo os dois artigos em falta? Confio em si.

Desde já lhe agradece tudo o Amigo muito grato e sempre ao dispor,

Costa Barreto

Vila Barreto. Valbom-Gondomar. Portugal - 19/8/1957

Carta manuscrita de Alberto de Serpa a Rafael Morales. 26 de agosto de 1957.

Meu querido Rafael,

Só agora posso vir agora, em meu nome e no da minha Mulher, agradecer a boa companhia que a Sua, a deliciosa Concha e Tu nos trouzeram naquelas breves horas de Recoletos. Foram das mais agradáveis que tivemos por aí. Oxalá se repitam!

Preciso de mais um grande favor teu. O sortilégio de Castela fez-me mais um livro: *Mais uns versos de Castela*, cuja impressão ainda carregará, possivelmente, esta semana. E precisava que me mandares, urgentemente, as actuais direcções de Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, García Nieto, Garciasol, José Cela, Gullón, Torroella, Carlos Riba, del Valle, Masoliver, Luis Rosales, García Cano, José Hierro, Charles D. Ley, Fernando Quiñones, Ridruejo. Quero mandar o livro a essa gente toda, embora a maior parte se tenha esquecido de mim.

O livro é variado: Salamanca, Ávila, Escorial, Madrid, Toledo. Lá apareces num breve poema do Café Gijón...

Tenho pena que não seja possível editar aí uma tradução dos meus versos de Castela. Pode ser que um dia...

Agora, já sonho com uma ida, no próximo ano, a Sevilha, Córdoba e Granada. Deus me dé saúde e... pesetas!

E os teus receios? Quando vem por aí abaixo novo livro? Não tardes!

Já soube que o Comércio do Porto vai publicar uma página sobre a gente daí. Ainda bem...

Vé se precisas de qualquer coisa de cá.

Os nossos cumprimentos para tua Mulher, minha Senhora, e saudades a Concha. Minha Mulher recomenda-se-te.

O abraço de sempre do seu velho, grato e firme

Alberto

Tarjeta manuscrita de Costa Barreto a Rafael Morales. 21 de septiembre de 1957.

Meu bom e Exmo. Amigo:

Logo após ter recebido a sua carta com os três artigos, escrevi-lhe, assim como ao G. Diego e ao Hierro, insistindo para que estes me remetessem os seus e para que o meu Amigo apertasse como eles. Até hoje —e já lá vai mais de um mês— não recebi, porém, resposta de ninguém: nem sua, nem deles. Que se passa? Consequência das férias?

O número especial está pronto, ou melhor só faltam aqueles dos artigos. Não posso, contudo, publicá-lo sem estes, como compreenderá. Assim, muito lhe rogo que envide todos os seus bons esforços para que os mesmos me sejam remetidos o mais breve possível, já que o atraso está a aborrecer todos os demais colaboradores e os futuros leitores... que já estão no negredo dos deuses. Posso contar consigo?

O Eugénio de Andrade pede-me para lhe solicitar que diga ao Hierro para lhe remeter a obra poética da sua autoria, a fim de ele poder falar nela na Antologia, visto conhecê-la mal. O endereço é: Rua Coelho Neto, 107 — Porto

Ja hoje, aguardando as suas notícias, sou o Amigo muito grato e sempre ao dispor

Costa Barreto

Vila Barreto. Valbom-Gondomar, 21/9/957 Portugal

P.S. O Gullón escreveu-me sobre um futuro intercâmbio luso-espanhol. Ando a pensar nisso. Depos do nº especial, falaremos.

Tarjeta manuscrita de Costa Barreto a Rafael Morales. 12 de octubre de 1957.

Meu bom e Exmo. Amigo:

Recibi a sua carta e o favor do artigo de Gerardo Diego. A respeito do do Hierro é que nada. Assim, venho uma vez mais pedir-lhe o obséquo de insistir com ele, pois tal falta obriga a protelar indefinidamente a saída do número especial, com grande aborrecimento para os demais colaboradores.

Disse ao Hierro que o Eugénio de Andrade precisava dos livros dele, a fim de estudar a sua poesia e integrá-la na antologia?

Aguardando as suas notícias, sou o Amigo grato e sempre ás ordens.

Costa Barreto

Vila Barreto. Valbom-Gondomar, 12/10/957 Portugal

Carta manuscrita de Eugénio de Andrade a Rafael Morales. 20 de octubre de 1957.

Meu caro Rafael:

Não te esqueças de me tratares do que te pedi há dias, na Sociedade de Autores. Relativamente á força do hora. Estou em ruegas...

Escolhi para a Breve Antologia da Poesia Contemporânea a tua cançãozinha aos sapatos. Não escolhi um soneto porque já tinha varios (Unamuno, Machado, Diego, etc.) Peço-te que digas ao Blas de Otero, ao Gabriel Celaya e ao Hierro para me mandarem libros —não sei aqui como desbri-los para fazer a seleção. Também não tenho nenhum libro do Panero, com excepção do Canto Personal, que não me agrada. Podias dar uma palavra a estes camaradas e o meu endereço? E ao Rosales não podias também dar-lhe uma palavra?

Abraços do teu,

Eugénio de Andrade

Carta mecanoescrita de Eugénio de Andrade a Rafael Morales. 2 de diciembre de 1957.

Meu caro Rafael:

Acabo de receber a tua carta que agradeço. E sobretudo agradeço todas as tuas diligências junto da Sociedade de Autores y da Família do Lorca, embora nada se tivesse conseguido. Fiquei desolado mas não desistí ainde de obter a autorização para a representação do Perlimplin. Recebi hoje uma recomendação do Aleixandre para o irmão de Federico, aquem vou escrever directamente.

As fotografias que pedi, incluindo a tua, começam a fazer muita falta. Nada recebi ainda de ninguém e o resultado é que a selecção dos poetas a partir da geração de 27 é concerteza deficiente por falta de elementos, o que é pena. Manda-me pois com urgência a fotografia e uma vez mais pede ao Hierro e ao Rosales que fazerem o mesmo. A não ser que eles preferiam que a sua vera efigie não apareça nas colunas do Comércio.

Ai, meu filho!, também por cá se vive desgraçadamente muito mal e com muito que fazer. Pela minha parte, nas horas que me sobram do emprego, aproveito-as para me estender ao sol quando há sol e para me meter na cama quando há frio.

Na primavera que vem irei a Madrid. Tenho saudades das árvores do Retiro e dos amigos poetas pela graça do diabo, como eu. Antes disso terás o gosto de receber-me em tua casa impresso e desenhado no “Até amanhã”.

No me olvides, hombre! O melhor abraço do

Eugénio.

Porto, 2 de Dezembro de 1957

Carta manuscrita de Costa Barreto a Rafael Morales. 4 de diciembre de 1957.

Meu bom Amigo:

Acabo de receber a sua carta, que muito agradeço, e apresso-me a responder-lhe, a fim de ver se ainda é possível rectificar a notícia de “La Estafeta Literária” sobre os números de “O Comércio do Porto”, dedicados à “Poesia Espanhola Contemporânea”, os quais terão início, não a 10 do corrente como lhe anunciara, mas a 24. A falta de um original português à última hora, e só agora recebido, obrigou a esse adiamento. Ainda irá a tempo a rectificação? Deus o permita.

Esse 1º número conterà a seguinte colaboração:

“Motivos para reencetar o Diálogo” - Costa Barreto

“Espanha Poética” - Gerardo Diego

“Unamuno Poeta” - Pe. Manuel Antones

“Sobre Antonio Machado” - Jorge de Sena

“Juan Ramón e o Modernismo” - Ricardo Gullón

“A Geração de 1927” - Rafael Morales

“Breve Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea” (Poemas de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez) - Selecção de Eugénio de Andrade

O 2º número e o 3º sairão, respectivamente, a 17 e 28 de janeiro, continuando, tanto quanto possível, cronologicamente a série.

Vou preparar um artigo de uma 2 a 3 folhas dactilografadas e remeter-lho, com destino à Estafeta. Nele, darei conta de algumas actividades artísticas portuguesas, últimamente levadas a cabo.

No sábado, espero estar com o Eugénio de Andrade, a quem darei parte do seu recado.

E, por hoje, reseba um grande abraço deste seu Amigo e Camarada, sempre às ordens.

Costa Barreto

P. S. A partir de Janeiro, os seus artigos no jornal passarão a ser pagos a Escudos 150\$00. Parabéns! Consegui esse.

CONCLUSÕES

O presente trabalho de investigação pretendeu analisar de maneira sistemática as distintas construções críticas e receções históricas que a poesia espanhola do pós-guerra (1939-1950) tem conhecido desde a época até a atualidade. Com esse fim, temos trabalhado com os principais textos poéticos e críticos que têm configurado ditas leituras, assim como com os principais estudos, monografias e análises académicos escritos sobre o assunto até o dia de hoje. Com isto pretendeu-se observar o percurso crítico das ditas leituras e das suas diversas concomitâncias e dissonâncias com a sempre complexa realidade histórica. Neste sentido, temos analisado particularmente as principais construções críticas de limitação histórica –o método geracional e a noção de pós-guerra– e temo-as posto à prova perante muitos e diversos elementos e testemunhos de continuidade e rutura.

Entre as principais construções críticas a propósito do período figuram as do suposto isolacionismo cultural da poesia espanhola do pós-guerra e a sua desconexão ou anomalia com relação às sinergias e correntes existentes no resto da Europa ou da América. Mediante o análise do âmbito poético português desses anos, quis-se observar a sincronia entre ambos países e o resto da comunidade poética internacional e, ao mesmo tempo, temos querido revelar as interessantíssimas presencias e intercâmbios entre as comunidades poéticas portuguesa e espanhola durante as décadas centrais do século XX.

No final da nossa análise, propuseram-se também construções alternativas desde as quais é possível compreender melhor a complexidade do panorama lírico dos anos quarenta do século XX. Com a dita reformulação quis-se, em grande parte, reabrir um debate crítico atualmente complexo e rigoroso mas que ainda fica num impasse em algumas das construções críticas historicamente herdadas.

CONCLUSIONS

The purpose of this research was to systematically analyze the different critical constructions and historical receptions that the post-Spanish Civil War poetry (1939-1950) has experienced from that period until today. For that matter, we have worked not only with the main poetic texts and critics that have configured such readings, but also with the main studies, monographs and academic analyses written on the subject until today. This was intended to observe the critical path of the readings and its diverse concomitances and discordances with the complex historical reality. In this regard, we have especially analyzed the main critic constructions with an historical limit —the generational method and the post-war notion— and they have been tested in the light of several elements and testimonies of both continuity and rupture.

Amongst them, we can find the presumed cultural isolationism of the post-Spanish Civil War and its disconnection or anomaly regarding the synergies and the trends prevailing in the rest of Europe or America. Throughout the analysis of the Portuguese poetry scene in the same period, we tried to observe the synchrony between the two countries and the rest of the international poetry community. At the same time, we have tried to disclose the highly interesting presences and exchanges between the Portuguese and the Spanish poetry community during the central decades of the 20th century.

At the end of our analyses, we also proposed alternative constructions which provide a better understanding of the complexity of the lyric scene of the Forties in the 20th century. What we largely pretended with such a reformulation is to relaunch a critical debate that, though complex and rigorous at present, is still stalled in some critical constructions historically inherited.