

TESIS DOCTORAL

“Literatura y compromiso bajo la dictadura de Primo de Rivera”

Autor:

Javier García Clavel

Director:

Gabriel Insausti Herrero-Velarde

Departamento:

Filología

Programa de doctorado:

Literatura hispánica y Teoría de la literatura



Literatura y compromiso bajo la dictadura de Primo de Rivera by Javier García Clavel is licensed under a [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Tesis defendida en noviembre de 2013

Corregida ortotipográficamente en diciembre de 2014

Índice

1. Introducción / 3

2. Historia breve de la dictadura de Primo de Rivera / 7
 2. 1 El Directorio Militar / 7
 2. 2 El Directorio Civil / 9

3. Los escritores y la dictadura de Primo de Rivera / 19
 3. 1 Conceptos previos sobre la reacción a la Dictadura / 19
 3. 1. 1 El tema del caciquismo / 19
 3. 1. 2 El dictador / 27

 3. 2 Los primeros opositores / 33
 3. 2. 1 Miguel de Unamuno / 36
 3. 2. 2 Vicente Blasco Ibáñez / 51
 3. 2. 3 Ramón María del Valle-Inclán / 55
 3. 2. 4 Pío Baroja / 65
 3. 2. 5 Instituciones y oposición a la Dictadura / 73

 3. 3 Posicionamientos y cambios de actitud / 83
 3. 3. 1 José Ortega y Gasset / 83
 3. 3. 2 Azorín / 89
 3. 3. 3 Jacinto Benavente / 95
 3. 3. 4 Manuel Azaña / 106

 3. 4 La Vanguardia y la Dictadura / 117
 3. 4. 1 Vanguardias estéticas en España / 118
 3. 4. 1. 1 Ramón Gómez de la Serna / 118
 3. 4. 1. 2 Guillermo de Torre / 125
 3. 4. 2 Vanguardias políticas en España / 135

3. 4. 2. 1 Ernesto Giménez Caballero y la estética fascista /	136
3. 4. 2. 2 La teoría literaria marxista y su influencia en España /	159
3. 4. 3 Movimientos generacionales del fin de la Dictadura /	182
3. 4. 3. 1 El 27, la Residencia de Estudiantes y la Dictadura /	183
3. 4. 3. 2 García Lorca y el compromiso político /	194
3. 4. 3. 3 El Nuevo Romanticismo y la novela del realismo socialista /	210
3. 4. 3. 3. 1 José Díaz Fernández /	210
3. 4. 3. 3. 2 Algunas obras fundamentales del Nuevo Romanticismo /	219
3. 4. 3. 4 Actuación pública de la Vanguardia política en la Dictadura /	233
4. Literatura y política. Escritores y actitudes estéticas /	237
4. 1 <i>La Gaceta Literaria</i> y la encuesta política-literatura /	237
4. 2 Un ensayo de clasificación: Marginales, Comprometidos, Conscientes /	250
5. Conclusiones /	268
6. Bibliografía citada /	275

1. Introducción

“El artista suele tenerse por el hombre más libre. En realidad, puede ser más vulnerable que el hombre común a la caricia y al puño del poderoso. Sobre todo cuando de éste dependen la realización o la difusión de su arte. O cuando se hace la ilusión de que su obra, cambiando el alma del poderoso, puede cambiar el mundo.

Recíprocamente, el poderoso, que a menudo ignora al hombre de cultura, busca a veces su compañía. Como si la mera cercanía del intelectual proporcionase al hombre práctico –ante la opinión pública o ante sí mismo– una cobertura estética o incluso una legitimación moral.”

(“Cartas de amor a Stalin”, de Juan Mayorga, en *Las puertas del drama*, n. 0, otoño 1999, p. 41)

El trabajo que presento a continuación es fruto de cuatro años de investigación en torno a la idea de compromiso en la literatura, concentrada en los años de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en España, de 1923 a 1930. El tema de las relaciones entre literatura y responsabilidad, literatura y conciencia o literatura e implicaciones sociales es amplísimo. Espero que haber reducido este trabajo a los precisos límites temporales de la Dictadura, así como a las manifestaciones que sobre el particular se dieron en esos años, y a escritores con obra poética, dramática o narrativa, contribuya a trazar un mapa certero de la cuestión, que aporte realmente datos a la cuestión.

Debo comenzar esta introducción precisando en lo posible la acepción de compromiso que manejo en las siguientes páginas, de forma que el sentido del discurso se capte en sus justos términos. He mencionado arriba varios posibles sinónimos al título de mi tesis: literatura y responsabilidad, conciencia, implicación. Habría más conceptos relacionados aún: ética, política, ciudadanía... Lo que trato en este trabajo es del compromiso como uno de los rasgos de la estética de un escritor, que podría definirse como la relación del escritor con la circunstancia que le rodea. Cuando hablo del escritor hablo también del texto que escribe, y de hecho me refiero a los dos al mismo tiempo; o sea, que la única tarea del escritor que me interesa la que se vierte en la escritura. Y también que el escritor tiene un papel social, porque lo tiene el arte. Ambas cosas, juzgar la obra literaria como expresión¹ del escritor (y por tanto medio de expresión del compromiso) y la responsabilidad del escritor como generador de arte son las premisas sobre las que entiendo el compromiso. Dice Bajtín:

Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida. Pero la responsabilidad se relaciona con la culpa. La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que la falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales es culpa de la esterilidad del arte.²

Por eso en la estética la forma del compromiso es un paso obligado: qué frutos producen las diferentes e ineludibles formas de reacción del escritor bajo una situación determinada. En este caso, busco una situación de presión que delimite con claridad los hechos y las intenciones: un régimen dictatorial.

Se trata de un tema vastísimo y de actualidad perenne. La cita que encabeza mi trabajo, de un dramaturgo español, no la encontré en ningún ensayo sobre el tema y ni siquiera en uno de mis momentos de investigación. En vez de ella (aunque ésta me parece especialmente gráfica, ilustrativa y omniabarcante) podrían proponerse muchas que proliferan en libros, artículos o declaraciones casi a diario. Y no sólo en el campo de la

¹ Cuando digo expresión no me refiero a que la obra literaria sea el reflejo acabado de lo que pudiéramos llamar la vida interior del escritor. Expresión significa en el texto expresión creativa, elaboración del objeto arte (en este caso, literario).

² Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, pp. 13-14.

literatura. Mi trabajo ha consistido en situar el análisis sobre la conciencia política del escritor en la España de los siglos XX y XXI en un momento determinado. Ciertamente, las reacciones más radicales (afirmaciones y sucesos) se dieron durante la guerra civil; ahora bien, en la búsqueda de las motivaciones de esos comportamientos es factible retroceder unos años, pasar por la segunda República y llegar a los siete años de la Dictadura: un terreno extraordinariamente rico en cuanto a confluencia de estéticas se refiere, donde además se da de nuevo una situación civil comprometedor. Poco más de un lustro que recoge toda la vida literaria de tres generaciones diferentes, las conocidas como del 98, del 14 y del 27, que sienten la influencia de la gran corriente de la primera mitad del siglo veinte, la Vanguardia, además de la incursión de la estética fascista y de la teoría literaria soviética.

La combinación de todos estos elementos hace de esta tesis un trabajo de investigación múltiple, pues debe atender tanto a la historia político-social de la Dictadura como a la vida y obra de los escritores más importantes de un tiempo repleto de autores imprescindibles. Además, en la consignación de las impresiones estéticas, que proceden de declaraciones y artículos tanto como de las obras de creación publicadas en esas fechas, han de manejarse aunque sea rudimentariamente elementos de teoría literaria. Así pues, se ha tratado de hablar de historia, política, crítica literaria, estética y teoría de la literatura. Una metodología también similar sigue la única obra que hasta el momento ha estudiado de forma monográfica la relación entre los intelectuales y el régimen dictatorial: *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, el trabajo de Genoveva García Queipo de Llano, publicado en 1988, que he utilizado como uno de los referentes importantes en mi tesis. La intención es ceñir mi ámbito de investigación a los escritores de literatura (sólo Ortega y Gasset es exclusivamente ensayista, pero le dedico una especial atención en mi trabajo por su papel imprescindible en la estética literaria de la época), así como profundizar, ampliar algunas cuestiones históricas y literarias especialmente relevantes, añadiendo además cuestiones que, por las propias condiciones y objetivos del trabajo de García Queipo, no se trataban en su monografía. En ese sentido, han sido lógicamente sustanciales las aportaciones provenientes de la bibliografía publicada desde ese año 88 para acá, donde entre otros acontecimientos hemos asistido a la publicación de un buen número de textos inéditos, epistolarios y diarios, de gran interés. Los he consultado, sin embargo, no de un modo exhaustivo, sino sólo en tanto que pudieran dar luz a la interpretación de las obras en las que se centra mi trabajo.

Así, mi tesis tiene tres partes, fundamentalmente. En primer lugar, un bosquejo histórico que sirva de referencia para la lectura del resto del estudio, con calas de consideración en instituciones y momentos donde la cultura tuvo un papel sin duda relevante. A continuación, el grueso de mi investigación, en el que describo los hechos y afirmaciones (autores, acciones civiles y obras literarias) más relevantes del periodo. He seleccionado sólo a aquellos autores cuya vida y obra suponía una respuesta clara al tema del compromiso. La ordenación se ha debido sobre todo –aunque haya excepciones– a criterios cronológicos, y he situado el estudio de cada autor en un momento histórico en el que su actuación fuera significativa. Por eso comienzo este repaso por Unamuno, que reaccionó desde el principio de la Dictadura y termino con los escritores del Nuevo Romanticismo, cuyos libros fueron trampa de los sucesos universitarios tras los que dimitió Primo.

En la tercera parte de mi tesis elaboro una clasificación de escritores según su respuesta al compromiso. Recopilando todos los datos que he ido desgranando en mi investigación, sintetizo las posiciones estéticas respecto a esta cuestión y divido a los autores estudiados en tres grandes grupos: Marginales, Comprometidos y Conscientes; justifico en su momento tanto la nominalización de los grupos como las asignaciones. Es una propuesta que trata de animar la elaboración de una historia literaria que no tenga en cuenta criterios ideológicos al crear grupos, sino estrictamente estéticos. Una forma de clasificar que en lo sucesivo quizá pueda aplicarse a otros momentos señeros de la historia del siglo XX, como la segunda República, la guerra civil o la dictadura franquista.

2. Historia breve de la dictadura de Primo de Rivera

2. 1 El Directorio Militar

Como se sabe, la dictadura de Primo de Rivera comienza con la declaración oficial del golpe de Estado del general y se divide en dos períodos: el Directorio Militar, que comienza con el golpe, y el Directorio Civil, que arranca a primeros de diciembre de 1925 y que se prolongará hasta la dimisión de Primo, en enero de 1930. También es conocido que en el primer período Primo dictaminó un estado de guerra con el cual quería, de la mano de una Junta militar, atacar tres problemas principales de la España del momento, que en parte motivaron el golpe: los desórdenes civiles, los movimientos independentistas catalanes y el denominado problema de Marruecos, además de la inoperancia de un sistema democrático ahogado por el caciquismo. El golpe de Estado tiene lugar el 12 de septiembre de 1923, con el desastre de Annual en las conciencias apesadumbradas y los incidentes recientes con motivo de la Diada frescos en la memoria. La posición de Alfonso XIII fue permisiva, como lo sería su actitud cuando el régimen dictatorial decaiga. Las medidas que inauguran el Directorio Militar se dirigen a restablecer el orden público, a sanear los ayuntamientos y órganos de poder. Una vez ordenado el país, se atendería a la cuestión marroquí.

En el ámbito de las acciones de interior, se decretó hasta el 17 de mayo de 1925 el estado de guerra, que suponía la restricción de las libertades públicas, la prohibición de asociacionismo y reunión y la censura de prensa, junto a la suspensión de las garantías constitucionales y el cese en sus funciones de los gobernadores civiles de todas las provincias y su sustitución por los respectivos gobernadores militares. Además, en octubre se crearía la figura del delegado gubernativo, un miembro del Ejército delegado del gobernador civil en cada cabeza de partido judicial. A estas medidas se sumó meses después la disolución de los ayuntamientos y su sustitución por juntas de vocales asociados, formadas por los pudientes de cada localidad.

Estas acciones son importantes porque delimitan la estructura interna del régimen, el poso o denominador común de los próximos dos años. Lo cierto es que mediante la represión se lograron parte de los objetivos que pretendía el Directorio. La persecución de las organizaciones obreras cenetistas, a quienes entre otras cosas obligaron a hacer públicas

sus cuentas y actuaciones, llevó a muchas de ellas a pasar a la clandestinidad. Sobre todo en Barcelona la persecución de las entidades anarquistas fue total, lo que supuso entre otras cosas, tras el asesinato del verdugo de Barcelona, la suspensión de Solidaridad Obrera y de todos los locales de sindicatos de esa ciudad. El otro gran grupo opositor en el terreno laboral, los socialistas, se mantenía bajo una versión posibilista y pacífica con el objetivo de lograr algún tipo de pacto.

La misma actitud en cierto modo se puede vislumbrar en la posición primera de la Lliga, en el marco del problema independentista catalán. Parece que en un primer momento Primo podría haber pactado con parte del independentismo catalán, el burgués, moderado y pudiente, para a cambio de la neutralidad y el apoyo empresarial al régimen atender a las peticiones independentistas, en los términos que se negociaran, cuando el directorio se hubiera estabilizado. Sea como fuere, pronto las decisiones legislativas desde el poder caminaron en sentido contrario a las aspiraciones soberanistas, hasta el punto de que en unos años el problema catalán se había resuelto en tanto en cuanto las cartas estaban descubiertas: el independentismo era contrario al Régimen. Ya el 18 de septiembre se establece un decreto por el que se dictamina que un tribunal militar juzgaría los delitos “contra la seguridad y la unidad de la Patria”. Otras prohibiciones, a continuación, castigarían izar la bandera catalana o cantar *Els segadors*. En una expresión que haría fortuna, el 6 de diciembre Primo diría que el catalán estaba permitido, pero restringido al ámbito de la intimidad. En esta lucha por amaestrar el catalanismo se vería involucrado también el poder eclesiástico, debido al intento de supresión, en 1926, ya en el directorio civil, del culto y la predicación en catalán.

En cuanto a la cuestión marroquí, es importante tener en cuenta que la resolución del conflicto es uno de los motivos que llevaron a Primo de Rivera a comenzar la segunda etapa de su régimen, el Directorio Civil. Este llevar a término no fue de una dirección unívoca. La opinión pública respecto a la cuestión marroquí era, cuando Primo se instala en el poder, de rechazo a las operaciones, debido a la sangría económica y sobre todo en bajas humanas que estaba suponiendo para el país. Los avances eran poco significativos o nulos, cuando no se asistía a claros retrocesos como lo fue la derrota de Annual, una especie de epílogo definitivo al desastre del 98. Tal y como pensaba en general el pueblo español pensaba el Dictador, que quería detener las operaciones y proceder a un repliegue ordenado y más o menos digno de las fuerzas españolas en territorio norteafricano, y así se lo quiso hacer saber a las tropas africanistas a mediados de 1924. Ahora bien, la presión de los

militares destacados en la zona, junto con la propia marcha de los acontecimientos en el continente, proporcionaron a Primo una situación muy adecuada para dar un golpe definitivo. Un error de Abd-el-Krim, el líder de las kabilas rifeñas rebeldes, propició un pacto franco-español, que se tradujo en la confluencia de fuerzas para derrotar al líder: un ejército de 200.000 españoles y 300.000 franceses. El 8 de septiembre de 1925 tuvo lugar el desembarco de Alhucemas, y en noviembre terminaban las operaciones y el problema de Marruecos. Primo contaba ahora con el apoyo del cuerpo militar, hasta el momento confundido cuando no en franca oposición, y con cierta disposición favorable de gran parte de la sociedad española.

Ninguna actividad parlamentaria había lógicamente en un régimen de estas características. Ahora bien, desde el principio Primo de Rivera quiso de alguna forma mantener viva la llama del parlamentarismo, pidiendo un voto de confianza y tiempo a los demócratas hasta que las aguas volvieran a su cauce. Un voto, no obstante, que se debilitaba cada vez que tomaba ciertas decisiones que iban en sentido contrario. Por ejemplo, la decisión de dejar de aproximar en el tiempo su salida del gobierno, cuando volvió de su viaje a Italia. O, por ejemplo, el fomento de una Asamblea Nacional que en nada se parecía a los pasos hacia la democracia que se habían anunciado. Sin embargo, está fuera de duda que la configuración de Unión Patriótica como un partido político estaba en la línea de ese “ánimo democratizante”. A finales de 1923 los propagandistas católicos ya habían creado las primeras Uniones Patrióticas, y en abril de 1924 la organización de un partido propio cuenta con el apoyo del Régimen. Este grupo, donde habían venido a desembocar partidarios de la Dictadura, de tendencia propagandística, como he dicho, además de los funcionarios de las distintas administraciones y caciques rurales, debía ser, para el dictador, la herramienta con la cual traspasar a los civiles, en su momento, las actividades políticas que estaban desempeñando los militares, reconstruir la Administración y conectar a la Dictadura con el pueblo. Lo cual significa que, al menos provisionalmente, la independencia de la UP era nula.

2. 2 El Directorio Civil

El Directorio Civil nace con la voluntad de institucionalizar paulatinamente el régimen y propiciar la transición hacia la democracia, proponiendo reformas coyunturales que cedieran de nuevo el poder a los civiles una vez que, según Primo, se hubiera saneado

el mapa político español y solucionado los desórdenes, internos (nacionalismo, orden público) y externos (Marruecos). Esta transición no llegó a llevarse a término según lo estipulado por Primo de Rivera, quien dimitió en enero del 30 sin terminar su tarea. Se fue, como se sabe, en primer lugar por cansancio, pero también por el levantamiento de parte de la opinión pública a partir de los sucesos universitarios, así como por la crisis económica, los escándalos públicos y la presencia cada vez mayor de una oposición política fuerte, más o menos respaldada por Alfonso XIII.

Desde el punto de vista estructural, este periodo, que comienza con el ánimo de los deberes hechos y con fecha de 2 de diciembre de 1925, en cierta manera y siempre según versión dictatorial, contempla la dación de una mayor libertad de movimientos a UP. Y, sobre todo, la creación de una Asamblea Nacional, anunciada el 5 de septiembre de 1926, que si bien enardeció como veremos los ánimos de la oposición intelectual, tenía en su punto de partida la convicción de que se trataba de un paso más, y además importante y decisivo, hacia la normalidad. No obstante, a esa Asamblea Nacional se le encargaría nada menos que la redacción de un nuevo texto constitucional, presentado en anteproyecto el 5 de julio de 1929. En el campo laboral, el 26 de noviembre de 1925 un Real Decreto creaba la Organización Corporativa Nacional, una forma de regulación de las relaciones laborales en las empresas y también una forma de poner orden en la cuestión sindical –toda vez que la CNT había sido desmantelada y por tanto poca reacción contundente podía esperarse—. En el terreno económico, el proteccionismo estatal ya era manifiesto desde el Directorio Militar, cuando con fecha de abril de 1924 se aprobó un decreto sobre la Protección de la Industria Nacional.¹ También se dieron concesiones de monopolios como los tabacos, la telefonía y los petróleos. Eran medidas que daban oxígeno a la economía pero no solucionaban los problemas estructurales. Cuando la crisis internacional de 1929 llegó a España, las vigas eran débiles y no soportaron el peso del alud.

A la escasa profundidad en los cimientos de la construcción política dictatorial se sumaron las presiones de una oposición poliédrica y pertinaz. Desde el punto de vista político asistiremos a un avance de las posiciones republicanas, que trataban de quitar, con un solo movimiento, dictador y rey. Además, la causa independentista se había alineado, por “mérito” también del Régimen, con la oposición. Gran parte de la intelectualidad se oponía a Primo de Rivera, aunque sólo fuera por la ausencia de libertad de opinión. Como

¹ Dentro de los favorecidos estaban en primer lugar las compañías navieras, como la Transmediterránea de Juan March.

explicaré luego pormenorizadamente, algunos intelectuales que al inicio saludaron al régimen como remedio contra un estado político caducado, fueron variando su postura, y pocos hubo que hacia el final del Directorio Militar siguiera apoyando al Régimen, y menos aún los que lo hacían por el propio Régimen y no por las similitudes con formas de gobierno fascistas. El resto, la mayoría, vieron en Primo al antiintelectual por antonomasia, algo que el propio dictador parecía corroborar con cierta frecuencia y de forma voluntaria. En ese grupo opositor destaca la comunidad universitaria, lugar donde a partir de la creación del sindicato de estudiantes FUE en 1927 se polarizará el movimiento de protesta antidictatorial, sobre todo después de la cuestión de la oficialidad de los títulos de las universidades confesionales Deusto y El Escorial, en marzo de 1929. En el seno de la comunidad educativa será donde tendrán lugar las últimas huelgas antes de la dimisión de Primo, así que esta institución educativa, en sentido general, ha pasado a la historia como el último empujón a una ya débil Dictadura. Fuera por el empeño estudiantil y docente, fuera por la crisis económica, fuera por el cansancio de un Régimen que desde el principio no tenía un norte de actuación claro, al menos en lo concerniente a la posibilidad de perdurar en el tiempo, el caso es que con estos ecos de protesta en las aulas asistiremos al final del Régimen.

Las revueltas estudiantiles. Educación y Dictadura

Si bien es cierto que las revueltas estudiantiles que ocuparon los últimos años de Dictadura no fueron determinantes para su final, se trata sin duda de un movimiento que desde la enseñanza superior y aupado por la clase intelectual conmovió los cimientos del régimen justamente en uno de los pilares que lo sustentaba: el orden social. Las huelgas estudiantiles de marzo del 29 y enero del 30, el cierre de las universidades Central de Madrid, de Oviedo y de Barcelona, la renuncia de catedráticos de la notoriedad de Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, García Valdecasas, Jiménez de Asúa y Sánchez Román, llevaron al país a un situación de inestabilidad seria que fue conocida más allá de las fronteras nacionales, en un momento en que España quería abrirse al mundo y darse a conocer como país en orden.

Como dice Javier Tusell,² en el fondo la crisis nace de un asunto menor, que a la postre fue rectificado, en torno al artículo 53 de la Constitución, que trataba una cuestión de tipo académico como era la posibilidad de que los centros privados pudieran examinar

² Tusell, Javier, *Historia de España, 38.2, La España de Alfonso XIII: del plano inclinado hacia la dictadura al final de la monarquía, 1922-1931*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 577.

oficialmente a sus alumnos. Estaba claro que detrás de esta medida latía una defensa o preferencia por los centros privados, y en concreto los de inspiración religiosa, pero sólo una gestión torpe del asunto, responsabilidad directa de Primo de Rivera, podía conducir a la conmoción de todo el sistema dictatorial. La falta de táctica y de tacto del dictador, de la que ya he hecho mención al principio de este trabajo, hizo que a la sensación de ninguneo hacia la clase intelectual se sumara también la escasez de las acciones en el terreno educativo del Régimen: a pesar de que se acometiera una reforma educativa a mediados de 1926, las medidas que se tomaron fueron más bien circunstanciales, además de polémicas:³ la división del bachillerato en elemental y universitario, la bifurcación de éste en letras y ciencias y la unificación de los libros de texto, a partir del curso 26-27 (para ahorrar, pero también para controlar). Al final de la Dictadura, en 1928, se encuentra también una propuesta de urgencia ante los acontecimientos, que no se llevó a cabo: la creación del Patronato de Cultura Libre.

Aunque es en 1928 cuando la gravedad de la situación se intensifica, ya desde 1924 podemos encontrar indicios de esta relación tirante que terminaría por estallar. Es conocido el impacto que tuvo en la opinión pública, en el entorno del dictador y en la oposición el discurso de inicio de curso académico de Pedro Sainz Rodríguez, hacia septiembre de 1924. Fue un discurso oficial –y se imprimía para difundir sin trabas antes de que fuera pronunciado–, no obstante lo cual por sus ideas le valió la carta de respaldo de Unamuno, y también de Blasco y otros. Así pues, tuviera un sentido político concreto o no, lo que estaba claro es que este discurso, y más después del libelo de Blasco que estaba siendo distribuido por esa época, se interpretaría políticamente. Lo que Sainz Rodríguez decía era, en la línea del pensamiento de Ortega, que había llegado la hora de los hombres de acción –no la de los ejecutantes, no la de los cirujanos de hierro temporales–, la hora de que los intelectuales construyeran desde el interior de la patria y las conciencias un nuevo Estado: que la regeneración había de ser profunda y que un golpe de Estado, o la figura de un ejecutor, no estaba capacitado para llevarla a cabo.

Desde ese momento la oposición va a encontrar situaciones propicias para sus manifestaciones. En 1925, el homenaje a Ganivet con motivo de la repatriación de sus restos mortales a España desde Riga, donde se había suicidado;⁴ ese mismo año, el juicio

³ Jiménez de Asúa las comenta en su libro *Política, figuras, paisajes* (Madrid, CIAP, 1930, 2ª ed, p. 244 y ss.)

⁴ En ese homenaje debía leerse una carta de Unamuno, que fue censurada, aunque se distribuyó clandestinamente: “Deberían no haberte traído hasta que ese tu solar, nuestro solar, sustentase a un pueblo libre, hasta que sobre tu huesa granadina pudiese sonar, resonando al pie del Mulhacén, la voz de la verdad,

contra Fernando de los Ríos, también catedrático como Sainz Rodríguez, por desacato tras los sucesos del Ateneo y el destierro de Unamuno. De ese mismo año es también el inicio del proceso de mitificación del estudiante Antonio Sbert, convertido en figura y referencia de la oposición estudiantil al Régimen. Estudiante de Ingeniería Agrónoma, participó con un importante discurso en el homenaje a Ganivet y poco más adelante tuvo un encontronazo público con Primo de Rivera, en el transcurso de un acto de Alfonso XIII. Primo, llevado en parte por la inquina personal, decidió exiliarlo a Cuenca y dictaminó su expulsión de la comunidad universitaria. Sbert dirigiría la FUE pocos años después, fue encarcelado en 1929 y liberado a la caída del Régimen.

El año 1926 es también conflictivo. De nuevo un homenaje, esta vez a Ramón y Cajal pone en marcha a la oposición. Además, es el año en que un cura de Salamanca ocupó, en abril y por medio de un proceso esperpéntico que narra con detalle Jiménez de Asúa en *Notas de un confinado* (p. 52 y ss.), la cátedra de Griego de Unamuno, quien había sido desposeído, cuando fue desterrado en febrero de 1924, de dos cátedras, Griego e Historia de la Lengua (esta segunda la asumió otro docente). Además de todo esto, por los hechos acaecidos tras la oposición casi secreta para ocupar la cátedra de Unamuno, Jiménez de Asúa fue deportado a las Chafarinas, lo que propiciaría internacionalmente, porque se trataba de un catedrático conocido en el país y muy respetado sobre todo en América, una fuerte oposición internacional al régimen.

A partir de esa expulsión tiene lugar un curioso espacio de debate directo entre el dictador y la intelectualidad. El mismo dictador al que le había sido otorgado el doctorado honoris causa por Salamanca en el comienzo del curso 26-27 quiso acercarse a la oposición intelectual y convencerlos o comprenderlos a través de una relación epistolar, breve, infructuosa y cortada de raíz por el propio dictador en un gesto que se parece mucho al de agotamiento de la paciencia. Esas cartas cruzadas (ida, vuelta, ida incautada), que nacieron en concreto a partir de la protesta formal del Ateneo por el confinamiento de quien fue su presidente, son un compendio del argumentario que manejaba en esos momentos una y otra parte. El 3 de mayo saldrá la primera hacia el dictador, que fue respondida el 7 (en carta dirigida a uno de los firmantes de la primera, Luis Araquistain), y el 8 de mayo se

hoy proscrita de España; hasta que se hubiese establecido en ésta la justicia, que es el único orden verdadero; hasta que ahí, en la cuna de Séneca, a quien tanto quisiste y estudiaste, y que tuvo que quitarse la vida en obsequio a los tiranos —¡menos mal que no le dieron garrote, sin efusión de sangre!—, se hubiese restablecido el respeto a la inteligencia, a la sinceridad, a la santa libertad de crítica y a la hombría de bien” (Citado en García Queipo, Genoveva, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza, 1988, p. 189).

incautaría la respuesta, que ya estaba redactada y a la que faltaban por añadir las firmas del colectivo intelectual. Lo que los intelectuales reclamaban era que volviera el estado de derecho al país, que con el golpe de Estado había sido destruido y no repuesto; y denunciaban que las detenciones y confinamientos eran ilegales. Primo no respondía a esa cuestión, sino que pedía responsabilidad a los intelectuales –reconociéndoles su ascendencia sobre la masa– para no publicitar hechos que debilitarían en el extranjero la posición de España, sobre todo en América. Decía el dictador que pocas veces había conocido el país un estado más calmo, con más benevolencia, con “cárceles vacías”.

Hasta la etapa fundamental, que se inició en mayo de 1928, dos acontecimientos como la dimisión del rector de la Universidad Central o el intento fallido de otorgar el honoris causa a Alfonso XIII mantuvieron viva la llama opositora universitaria en 1927. A partir de conocerse el contenido del artículo 53, en mayo de 1928, los hechos cobran un ritmo vertiginoso que no se abandona hasta el verano de 1929. Luego, a principios del curso siguiente, un último empujón conducirá la causa opositora universitaria en ritmo menor pero constante, hasta asistir a la dimisión del dictador. El proceso estuvo jalonado por dos huelgas, la de marzo del 29, masiva, y la de enero de 1930. El artículo 53, como arriba se ha apuntado, posibilitaba que centros privados universitarios evaluaran oficialmente a sus alumnos, con la única condición de que presidiera el examen un catedrático de la Facultad pública. Como entendió rápidamente la oposición, esta cláusula – de fácil cumplimiento dado que en cada Facultad era sencillo encontrar gente afín a la enseñanza privada– no escondía el hecho de que lo que se trataba era de dejar vía expedita a la libre competencia entre centros privados y públicos, lo que suponía el fin de la protección institucional de lo público. De hecho, se rotuló el artículo, cuando fue derogado, “modesto ensayo de protección a la enseñanza privada”.⁵ Ya no era función privativa del Estado la expedición de títulos.

La huelga del 8 de marzo de 1929 inicia una etapa intensísima que durará hasta que en mayo se derogue tácitamente el decreto ley (oficialmente en septiembre de 1929). Las causas de la huelga eran este decreto, entendido como ataque a la enseñanza pública, y una situación de aversión generalizada hacia el dictador. La reacción de este último echó mucha más leña al fuego, que fue utilizado lógicamente por la oposición para fortalecer sus posiciones. En enero de 1930, y aunque el decreto ya había sido derogado, los motivos que habían motivado la escalada reivindicativa seguían presentes: la inhabilitación de Sbert, la

⁵ Así lo anota López-Rey, José, *Los estudiantes frente a la dictadura*, Madrid, J. Morata, 1930, p. 33.

renuncia de cinco catedráticos, el cierre de tres universidades, la obstaculización de actividades de asociaciones universitarias desafectas... Todos estos hitos del enfrentamiento nacieron desde las primeras disposiciones dictatoriales ante la huelga. El gobierno publicaba una nota el 11 de marzo por la que justificaba sus medidas en el derecho a asistir a clase de los no huelguistas. Para ello se crearía la Comisaría Regia, una forma de fuerza policial que debía seleccionar y promocionar o premiar de algún modo a todos aquellos que sobresalieran en la defensa de los intereses dictatoriales (ahora, contra la huelga) dentro del recinto universitario. Además, el derecho de huelga era modificado de una manera singular: hacer huelga significaba esta vez perder la matrícula.⁶ Y si era el profesor quien hacía la huelga, su cátedra no volvía a abrirse.

En esa misma nota se daba, además de esta razón de orden público (algo que desde el principio del golpe de Estado estaba siempre presente y preponderante en el argumentario del dictador) otra de defensa ante fuerzas externas, las cuales según el régimen patrocinaban y daban soporte a la insurrección estudiantil. Al tiempo que dotaba de un tono paternalista sus comunicados –una forma de atender a la comunidad universitaria que arrastraría desde el principio y hasta el final, y que le hizo un flaco favor en la gestión de la crisis–, Primo de Rivera exigía rigor a Martínez Anido,⁷ brazo armado del dictador, según denunciaba con vehemencia Unamuno en su *Romancero del destierro*. Cuando el 17 de marzo se clausura la Universidad Central y en abril las de Barcelona y Oviedo, Primo publica una nota donde critica a la institución universitaria en su conjunto, lo que terminó de soliviantar los ánimos. En esta nota del 17 de marzo, venía a decir que tal y como estaba la Universidad últimamente no pasaba nada por cerrarla, y que no dudaría en cerrar cuantas facultades hiciera falta para lograr el orden:

no constituye un problema vital para España, donde es sabido que sobran muchos abogados y médicos, que aunque no todos, sí gran parte, cuando

⁶ “El Gobierno cree preciso insistir en el carácter de las medidas de seguridad y orden que ha previsto para el caso de que hoy se produzcan alborotos estudiantiles. Es el de garantizar el ejercicio de sus deberes y derechos al profesorado y alumnos dispuestos a cumplir con ellos, dando y recibiendo sus lecciones. También garantiza el derecho de los estudiantes a no entrar en clase, a cambio de la pérdida de matrícula, y absteniéndose en este caso de concurrir a las Facultades” (*ABC*, 12 de marzo de 1929, recogido en Díaz Plaja, Fernando, *El siglo XX. Dictadura... República (1923-1936)*, p. 139).

⁷ Martínez Anido telegrafaba a los gobernadores, según recoge López-Rey: “Reprima movimiento estudiantil a toda costa. Comuníqueme número de víctimas” (p. 70). Tusell recoge también una nota del 10 de marzo del 29, esta vez de Primo: “Si hay que pegar, no importa hacerlo duro y con los sables, sin pinchar ni usar armas de fuego más que en caso absolutamente inevitable” (p. 572).

quieren serlo de verdad y no a merced de un título formulario, tienen que agarrarse a los libros después de obtenerlo, porque en esos intangibles centros de cultura que alegan tantos fueros y tantos merecimientos sabe el país sobradamente, y lo dicen de boca en boca todos los ciudadanos, y el Gobierno no tiene por qué ocultarlo, lo difícil que es a un estudiante serio y aplicado llegar a hacer su formación sólidamente.⁸

Esa nota decidió a Ortega a abandonar su puesto docente, al tiempo que lo hacía Fernando de los Ríos, ambos catedráticos. Con fecha de 27 de mayo renunciaría Jiménez de Asúa, y García Valdecasas el 1 de mayo. Sánchez Román, el 27 de mayo.⁹ Fue causa también la nota de la carta de un centenar de profesores universitarios, de amplio espectro ideológico, indignados porque el ataque era frontal y apolítico, dirigido a cuestionar gravemente su profesionalidad. La carta no se publicó pero sí una de Menéndez Pidal, director de la Real Academia Española, en la que pedía a Primo lo mismo que los profesores: la vuelta atrás en las medidas contra la universidad. Es también de este momento, claramente cenital en la oposición universitaria y no universitaria (no hay que olvidar que Valle-Inclán fue detenido dos veces en esta época) a la Dictadura la carta de Unamuno desde Hendaya a los jóvenes universitarios, y otra que dirigió a los padres de los universitarios. La primera de ellas sería respondida por María Zambrano, López-Rey y Carlos Díez Fernández. Unamuno utilizaba un tono radical que espoleaba a los manifestantes, y les decía en la carta:

Salvad a España, estudiantes, salvadla de la injusticia, de la ladronería, de la mentira, de la servilidad y, sobre todo, de la sandez. Más que otras infamias criminales, está degradando a nuestro país el que le dicte tiranía ese dechado de majadería que atrae sobre él la burla del mundo entero. Salvadla, hijos míos, e

⁸ Y sigue: “porque un régimen de clases numerosas y breves, con frecuentes faltas de puntualidad y asistencia de los catedráticos, o delegación de sus funciones, charlas pintorescas e incoherentes, largas vacaciones, escarceos políticos y otras amenidades de nuestra tradicional idiosincrasia universitaria, no es como para que el país se ponga de luto por la suspensión, en vía de regeneración, de esta actividad nacional, en la que, como en tantas otras, se han venido imponiendo las minorías revoltosas, que, por lo visto, no pueden aguantar más de un quinquenio el régimen de trabajo impuesto por la dictadura”. (En López-Rey, 1930, p. 188).

⁹ López-Rey recoge los documentos acreditativos del particular. Copio la breve nota de Alfonso García Valdecasas: “Sometida la Universidad a un opresivo régimen de fuerza, negación radical de todo ambiente de posibilidad para la función incoercible, serena y fecunda del pensamiento, el profesor que suscribe, obedeciendo a un imperativo de conciencia que le impide convertir en mera apariencia y ficción lo que sólo puede ser culto a creadoras esencias y realidades del espíritu; obedeciendo a aquella misma vocación firme y pura que le llevó un día a ocupar su cátedra, ha de imponerse hoy el amargo sacrificio de presentar a V. E. la renuncia de la misma”. (En López-Rey, 1930, p. 233).

iré cargado de años y de recuerdos a que me cunéis mi último sueño, mi última esperanza, y a descansar en una tierra que habréis hecho hogar espiritual de Libertad, de Verdad y de Justicia. Hasta pronto.

Zambrano, López-Rey y Díez contestaban: “España, maestro, será nuestra. Te lo juramos, nosotros, tus estudiantes, que tenemos, por ti, la Universidad, el alma española”.¹⁰

Toda esta presión, que presentaba una alineación de la intelectualidad contra el Régimen, y que incluso en la prensa conservadora tuvo su cierto eco (*ABC* publicó a primeros de mayo una serie de sueltos con reseñas biográficas de los estudiantes que habían perdido su matrícula), llevó a Primo de Rivera a rectificar. Permitió que los alumnos huelguistas se examinaran en sus centros sin tener que pagar de nuevo las matrículas y en esas convocatorias dispuso que se les examinara tal y como se llevaba haciendo hasta el momento, es decir, que dejó en suspenso el artículo 53, para derogarlo pocos meses después (24 de septiembre de 1929). El curso siguiente, después del período vacacional, que supuso un descanso, tuvo nuevos terrenos de batalla con motivo de la elección de representantes de las Universidades para formar parte de la Asamblea Nacional, lo que fue utilizado por universidades e instituciones como el Colegio de Abogados para mantenerse firmemente en la oposición, criticando duramente el remedo de parlamentarismo que suponía la Asamblea. La Universidad de Valladolid eligió como representante a Unamuno, por ejemplo, y el Colegio de Abogados de Madrid a Sánchez Guerra, Santiago Alba y Eduardo Ortega y Gasset. En enero, una nueva huelga, secundada con menos energía que la precedente (López-Rey lo achaca al cansancio), aunque todos los motivos seguían vigentes exceptuando el que motivó la anterior, el artículo 53, volvió a causar desórdenes. Se pedía la rehabilitación de Sbert, la reposición en sus cátedras de los profesores dimisionarios y el reconocimiento de las Asociaciones universitarias. La huelga, sin embargo, no logró los objetivos que pretendía y ocasionó diversos problemas en la oposición, como el encarcelamiento de López-Rey.

El gobierno de Primo de Rivera se mantendría en sus trece en estos puntos hasta el final, en enero de 1930. Es cierto que la carta que escribe Primo antes de tomar la decisión de dimitir no está dirigida a ningún miembro de la comunidad universitaria, sino al estamento militar, el cuerpo bajo cuyo respaldo comenzara el Régimen en el 23 pero de cuyo apoyo absoluto había tenido ocasión de dudar al menos en tres ocasiones: en el golpe

¹⁰ En López-Rey, 1930, p. 145 y ss.

de Estado fallido del 24 de junio de 1926, la sanjuanada, en la crisis por la cuestión artillera, una cuestión de forma en los estamentos militares que removi6 los cimientos en principio firmes del apoyo militar al r6gimen, y en el intento de levantamiento de S6nchez Guerra a finales de enero de 1929. Cuando las disposiciones pol6ticas no estaban dando los frutos esperados Primo de Rivera quiso, en cierto modo desalentado y perdido, saber si al menos de parte de la milicia se segu6a esperando de 6l un esfuerzo. Cuando la respuesta no fue lo suficientemente c6lida para remontar su disposici6n, dej6 de dirigir el pa6s. El cirujano de hierro que ven6a a instaurar el regeneracionismo costista hab6a perdido el 6nimo.

3. Los escritores y la dictadura de Primo de Rivera

Comienzo ahora el análisis de las distintas versiones del concepto de compromiso de los escritores durante la dictadura de Primo de Rivera. Iré repasando cuál fue la actividad política y social de la España del periodo, combinando las actuaciones públicas con las manifestaciones estéticas, tanto en forma teórica como en obras de creación. Se trata de recorrer los apenas siete años que van desde el golpe de Estado de Primo hasta su dimisión, o sea, de 1923 a 1930. Prologo esta parte fundamental de mi trabajo con la referencia a dos cuestiones previas, conceptos importantes que se han de tener en mente a la hora de componer los primeros años de este mapa.

3. 1 Conceptos previos sobre la reacción a la Dictadura

3. 1. 1 El tema del caciquismo

Para traer a colación de forma directa la magnitud y la gravedad del problema del caciquismo en la España de los años veinte sirve esta cita de Wenceslao Fernández Flórez, publicada en *ABC* el 27 de septiembre de 1923, a propósito del fin del período democrático –turnismo partidista– y la llegada de la dictadura de Primo de Rivera:

Amados proveedores, adiós: Ojalá no volváis nunca. Os queda el consuelo de pensar que, si verdaderamente va a imperar la justicia en España, vosotros contaréis con un asilo, ya que, si los asilos se hacen para la inutilidad, nadie lo tiene mejor ganado. Adiós. Aquí nos dejáis con medio país en el analfabetismo, con una agricultura atrasada, con una industria anémica conservada en la estufa del proteccionismo más exagerado, con un déficit respetable, sin poderío, sin transportes, sin comunicaciones, sin gran prestigio fuera y sin felicidad dentro, con pistoleros, con atracadores, con un enemigo en cada lechero, en cada panadero, en cada carnicero, en cada concejal...; con enemigos hasta dentro de los contadores de la luz eléctrica.

El fragmento del artículo es quizá largo pero necesario porque el análisis es muy completo. La impresión que un escritor como Fernández Flórez tenía de los responsables

del caciquismo, ese colectivo que Primo de Rivera venía presuntamente a exiliar del país, o al menos de las instituciones de poder, es la misma que se puede tener ante la presencia de un cáncer en el cuerpo: la denuncia y el desprecio. De hecho, se entiende en parte¹ una aquiescencia semejante ante el golpe dictatorial cuando se revisa el estado de ánimo ante el caciquismo que asolaba, en palabras de la mayoría, el país. La situación era tal que parecía haberse convertido en endémica, tal y como parece decir Baroja en su *César o nada*. En la conversación en Italia entre César y Preciozi, éste dirá, cuando escucha las aspiraciones arribistas del joven español: “–Habla como un César Borgia –dijo Preciozi, entusiasmado–. Es un verdadero español”.²

Tal era por tanto la impresión que fuera del país se tenía, a tenor al menos de la lectura de la obra de Baroja, fechada en 1910, de los tejemanejes que para la adquisición de poder no dudaban en urdir en el país ibérico. Este extremo llevaba a decir a Ramiro de Maeztu, como recoge García Queipo de Llano³, que “preferible sería un absolutismo medianamente honrado a un parlamentarismo podrido en sus raíces”. El asunto era que el parlamentarismo (figura propia de un sistema democrático) fue manipulado por el sistema turnista que había decidido amparar Alfonso XIII, y que propició la acción injusta e insolidaria de unos pocos para aprovecharse de la mayoría. La enfermedad que recorría el sistema era tan alarmante que algo como un golpe de Estado se veía necesario: un terremoto que hiciera caer la estructura anquilosada e imposible de extirpar paulatinamente para imponer un nuevo sistema, el que fuere.

César o nada

César o nada será una de las obras que denuncie este estado de las cosas. Baroja narra la historia de su personaje principal, César, en dos partes, Italia y Castro Duro. El viaje a Italia será el lugar del aprendizaje de las herramientas caciquiles y la vuelta a España el de la puesta en práctica de las ansias de liderazgo. En principio, la labor de este joven culto, con la frialdad del Adrian del *Doktor Faustus* y liberal como Baroja –que aún se presentaría en las siguientes elecciones por el Partido Radical– es la de conocer los entresijos del poder para, una vez en lo más alto, plantear un cambio de costumbres, una modernización: se trata, en

¹ Otras razones, que no son objeto de estudio en este trabajo, tienen que ver con la crisis de la democracia liberal y el resurgir del autoritarismo, la influencia de la atmósfera internacional (Italia y Rusia)...

² Baroja, Pío, *César o nada*, Madrid, Espasa Calpe, 1934, p. 111.

³ García Queipo de Llano, 1988, pp. 69-71.

definitiva, del ansia de superación del caciquismo con el arma del caciquismo. César Moncada fue visto por Giménez Caballero, como he apuntado arriba, como un trasunto de Mussolini, un líder fascista a la española. Igual que Alfonso XIII diría que su Mussolini era Primo de Rivera, Gecé diría en el prólogo a *Judíos, comunistas y demás ralea* que Baroja, con su César, era el primer fascista de España. Baroja se desmarcaría pronto de estas asociaciones, pero no es del todo descabellada la consideración, y más tomando pie de esta novela. César Moncada, cuando observa que un niño grita el “Viva Mussolini”, dice: “Muy bien”. Se trata de un líder natural, solitario, que gusta de los paisajes duros y hoscos, zamoranos, como Castro Duro; que tiene por divisa el “César o nada”, el imperio o la muerte, la victoria absoluta o el fracaso estrepitoso, sin términos medios: “¡César, debo ser César!”.⁴

Es un hombre que, además, critica un arte que se dedique a los adornos, un arte burgués sin compromiso, pura retórica: “A mí los artistas me indignan; me parecen viejas damas con un flato que les impide respirar libremente”.⁵ En esto se puede ver, como explicaré en su momento, cierta semejanza con la estética fascista, que por lo común utiliza el arte para el subrayado de las ideas. Pero la propaganda, el arte al servicio de la ideología, es el denominador común. Un poco más adelante, dice César, en este mismo sentido: “¡Los artistas! Están haciendo un daño grande a la humanidad entera. Han inventado una estética para el uso de las gentes ricas y han matado la Revolución. El chic acaba con la Revolución”.⁶ Y todavía en otra ocasión, hablando sobre la figuración en el arte:

–Ahora que esto no es sano –murmuró César–, esta clase de contemplaciones quita fuerza para vivir. Se quiere encontrar hecho en las obras artísticas lo que se debe buscar en la vida, aunque en la vida no se encuentre.⁷

Este proceso de aprendizaje tiene su primera etapa en Roma, a juicio de Baroja la cuna de la corrupción del poder.⁸ Es una localización que le sirve también al autor para subrayar el liberalismo del personaje principal, el punto de partida o piedra de toque de la revolución pendiente en un país burgués y mediano como España. El narrador vasco irá

⁴ Baroja, 1934, p. 353.

⁵ Ídem, p. 132.

⁶ Ídem, p. 132.

⁷ Ídem, p. 140.

⁸ La idea de Roma como la ramera de Babilonia se encontraba ya en el protestantismo luterano.

apuntando las características de ese estado de cosas corrompido que es el caciquismo, ofreciendo ejemplos de lo que perfectamente podría estar sucediendo en el propio país. En Italia definirá la política española con palabras de César Moncada:

¡Ca! Luego se salta a la posición que convenga. En esos primeros escalones de la política, o hay que tener mucha suerte o hay que andar como los saltamontes, de aquí para allá. Ese es el punto de arranque en que todas las mediocridades ambiciosas se unen contra el que manifiesta talento. Yo, como es natural, no pienso hacer nada para demostrar el mío. La política española es como un estanque; un trozo de madera fuerte y densa se va al fondo; un pedazo de corteza o de corcho o un haz de paja se queda en la superficie. Hay que disfrazarse de corcho.⁹

Una escena ideológica, la que conforma el sustrato de los partidos, que en realidad no es más que un mismo magma, navegando el cual se puede llegar a uno u otro extremo, orillas sin acentos de base, sin contenido. En el fondo, dice Moncada, lo mismo da comenzar siendo conservador para acabar en el bando opuesto. El día a día de la política se pasa en la compra (el cacique es, primero de todo, un prestamista), en la manipulación y en la pose. Cuando el debate no sirve para imponer unas ideas que no existen, hablar en público no es más que la actuación de un retórico, más o menos eminente.¹⁰ Así hasta el momento de las elecciones, una temporada de concentración de compras, chanchullos, hasta de violencia. Un atentado y la pérdida de las elecciones hará que César desaparezca del mapa político.

Lo trágico en *César o nada* es el final, un último capítulo que no estaba en la primera edición y que fue introducido en las siguientes. Este libro fue publicado por entregas en el diario *El Radical*, órgano lerrouxista. Cuando se compiló por primera vez no aparecía el texto breve final, que aporta toda la tragedia y la desesperanza que destila hoy la obra, con la descripción del cuadro doméstico que supone la domesticación de César, convertido en un pelele encerrado por propia voluntad en las paredes de la casa de las sacrosantas costumbres contra las que había luchado. Aunque el tono de impotencia ante la irreversibilidad del destino caciquil del país ya había aparecido desde el principio de la novela (“Seguramente sería una humorada lastimosa protestar contra la tendencia

⁹ Baroja, 1934, p. 218.

¹⁰ Ídem, p. 267.

democráticoburguesa de hoy; lo que es, es porque debe ser y porque tiene su determinación y su momento, y rebelarse contra los hechos es, sin disputa, infantil”¹¹), es en el último capítulo cuando cae como una losa de patetismo sobre el lector. Un César que murmura que él en realidad no es nada, amaestrado, nos habla de un Baroja igualmente desanimado, consciente de una especie de destino trágico (que también profetizaba cuando adelante estados de guerra civil en esta novela, pp. 329 y 353, por ejemplo) que asola al país y del que es imposible sustraerse.

El chirrión de los políticos

Azorín, de una forma más explícita, con nombres y apellidos tras los personajes y sistematización en el contenido, denunciará esta situación de caciquismo de que vengo hablando en *El Chirrión de los políticos* (1923), un texto que en cierto modo supone el culmen y la reunión de su trabajo en *La Prensa* de Buenos Aires y de todo lo que venía escribiendo tiempo atrás sobre el paisaje parlamentario. Lo que Azorín logra con su novela, por otro lado bastante fallida, es no sólo la denuncia de un estado de cosas sino también la presentación de una propuesta alternativa. El escritor alicantino, como ya había hecho con *El político*, define lo que debe ser un político, con la figura de don Pascual, en quien se ha visto un trasunto de Antonio Maura. Pero la definición se hace en un prólogo y en un epílogo, porque don Pascual vive al margen. Al principio de la novela, dos personajes parece que se dirigen a ver a don Pascual, un político, digamos, alternativo. Tras unas páginas prologales se pasa a la descripción sistemática del campo político caciquil español, dedicándose capítulos prácticamente independientes a diversas cuestiones, lo que constituye el grueso del libro, que en realidad podría haber consistido en un único volumen, sin necesidad de las partes primera y final.

A continuación, en el epílogo, se vuelve a la figura de don Pascual, describiéndose su forma de pensar la política, pero a modo de panegírico, que resulta a fuerza de laudatorio panfletario. Don Pascual es un político independiente, cuyos ideales son el bien, la justicia, la esperanza, la tolerancia¹² y el amor; que trabaja para el mañana, para el futuro o la eternidad y no para el poder terrenal¹³; que al final de sus días conoce que la sabiduría está solo en algunos libros y que antes se necesita la caricia de un niño (y en este tipo de

¹¹ *Ibíd.*, p. 10.

¹² Azorín, *El chirrión de los políticos*, Madrid, Caro Raggio, 1923, p. 218.

¹³ *Ídem.*, p. 207.

rasgos es donde más se decanta Azorín hacia el panfleto) que el mucho conocimiento; que cree que hay que tener esperanza como él la tiene en unas pocas luminarias humanas¹⁴, escasas, humildes, que existen en cada ciudad o pueblo. Personas, en fin, que saben escuchar a los cultos y a los que no lo son, que pasan de incógnito por las estaciones de los pueblos para estar entre el pueblo.

Estos rasgos de don Pascual constituyen las características que Azorín propone para cada político, hombre justo como los poetas son justos (p. 221). Desarrolla el escritor en este libro una especie de función tutorial, la misma que llevará a cabo, casi a continuación y más prolongadamente, Ortega y Gasset. En ambos, el objetivo es el planteamiento de valores altos, casi inalcanzables, que han de impregnar de nuevo la clase política y transformarla. Antes que la sustitución, la transformación. No en vano Azorín mantuvo la misma actitud que Ortega ante la República, y una actitud permisiva ante la Dictadura, hasta el punto de que cerca estuvo de dirigir el periódico *La Nación*, órgano oficialista del régimen. Más adelante volveré sobre el escritor alicantino.

Como he dicho, el repaso a los rastros del caciquismo en este libro de Azorín es sistemático, y se dibuja desde la postura habitual tibia de la oposición en un sistema turnista, hasta el gesto característico del político corrupto (o, más que nada, falso): ese llevar a un aparte al hombre para hacerle una confidencia que le haga sentirse incluido en el grupo, formar parte del clan, ser mirado con especial predilección (p. 159); o también otros lugares comunes de este mapa de la corrupción, como los procesos electorales viciados o los encuentros con periodistas, único colectivo componente de la parafernalia política que Azorín parece salvar (ver el capítulo “El ministro en provincias”). Entre esta caracterización del caciquismo, Azorín afirma algo que resulta especialmente significativo, la posición superior del caciquismo incluso sobre el propio poder político central: “El ministro de la Gobernación no sabe por dónde se anda; pierde la cabeza; se pasa el día y la noche haciendo listas en un cuaderno. Los gobernadores le dicen una cosa y los caciques hacen otra”¹⁵.

Ahora bien, toda esta crítica adolece de un defecto que quizá pueda achacarse también a la obra de Arniches que se analiza brevemente a continuación: una cierta

¹⁴ *Ibidem*, p. 223.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 62-63. Efectivamente, había jurisdicciones donde el caciquismo funcionaba al margen del poder estatal, que si bien conocía los hechos, dejaba hacer o se veía imposibilitado para actuar.

blandura. En Azorín, parece que el narrador no se siente abrumado por la situación – afectado sí, crítico también, pero con la serenidad de la distancia–. Eso le permite hacer juegos, proponer lo que vienen a ser gags textuales (como las repeticiones en la p. 124, por ejemplo) y un tono esperpéntico. Ambas cosas, el juego y el esperpento, unidas al tono de panegírico que se ha comentado antes, aguan el planteamiento de protesta.

Los caciques

Tal y como ocurría a la hora de enjuiciar la afirmación de Fernández Flórez, significativa por provenir de un autor dedicado en ese momento y principalmente a la caricatura, tiene un significado especial que *Los caciques* (1920) sea obra de Arniches, creador del sainete. El espacio de creación propio del dramaturgo alicantino es el siguiente: una comedia en un entorno burgués, un pasatiempo inteligentemente estructurado, a la manera lopesca, con enredos y desenredos. De hechuras tales es difícil esperar una crítica social, pero lo que los estudiosos han podido detectar es en ciertos detalles una crítica soterrada al sistema. Existe, aunque sea pequeña.

La espina dorsal de *Los caciques* es un enredo amoroso y una treta, pero la ambientación en la época, el tenue paisaje de costumbres y algunas frases que como exabruptos se cuelan en un par de momentos la convierten en una obra singular en la producción de Arniches. No en vano, se encabeza con una nota del autor dirigida a Alfonso XIII, en la que le agradece su consideración para con la obra, y que haya visto en ella, como él (y lo haya valorado) una crítica constructiva de las costumbres, cuya transformación hará del país, monárquico, un lugar más rico, con más altos valores.¹⁶ Leída

¹⁶ “Señor:

La emoción que me produjeron las altas palabras que escuché a Vuestra Majestad la noche que presencié la representación de esta obra, me impulsa a dedicársela.

Se consigna en ella una amarga y viva realidad de las costumbres políticas españolas, expresada sincera y noblemente; pero sería injusto no consignar también en su primera página, con la misma sinceridad y nobleza, que si todos los españoles se hubiesen penetrado de los altos propósitos renovadores de Vuestra Majestad, esta obra no hubiese podido ser escrita, porque el caciquismo ya no existiría.

Y esta rotunda afirmación tiene el valor de estar hecha por un hombre independiente, que no tiene su espíritu coaccionado por ninguna devoción política, ni desea del Trono otra cosa sino la egregia bondad de vuestra real estimación.

Madrid, 10 de marzo de 1920.

Señor: A. L. R. P. de V. M.

Carlos Arniches.” (Azorín, *Los caciques*, Madrid, Castalia, 1997, p. 155)

la nota se puede pensar que la obra es más explícita de lo que llevo dicho, pero la realidad es que no se sale del género del sainete y que la crítica que en esa estructura rígida pueda tener lugar siempre será pequeña. Las frases que con aspecto de estar casi fuera de lugar se pueden leer están sobre todo en la parte final, aunque también como una isla en la primera mitad, cuando don Sabino dice:

Hay que luchar; pero no por unas míseras pesetas perdidas, no; hay que luchar porque el oprobio y la esclavitud en que vivimos es vergüenza para la civilización y ludibrio y escándalo para la patria. ¡Muera el caciquismo!... ¡Muera cien veces!...¹⁷

Pero esta expresión y esta crítica están al principio de la obra, luego vendrá el enredo; y además, esta misma afirmación gruesa se va a rodear de golpes de humor, de juegos de palabras que la van a suavizar. No es posible pensar que el público se sintiera en la urgencia de acometer una acción, de transformar con celeridad algo, tras asistir a un espectáculo como el de Arniches. Ni siquiera con el final de la obra, que acaba con una expresión como la que sigue, en boca de Pepe: “¡Ah, y que conste que los españoles no podremos gritar con alegría ‘¡Viva España!’, hasta que hayamos matado para siempre el caciquismo!”¹⁸

Arniches ya había dejado caer cierta crítica al sistema caciquil unos años antes, con *La señorita de Trévez* (1916), la historia de un cacique que tiene a su servicio 64 periódicos. Pero ocurre como con *Los caciques*: que la crítica más directa, expresada formalmente, aparece como fuera de lugar. Me refiero a la parte final de la obra, la resolución del asunto, y también a un comentario en el que se critica a los jóvenes del club de la guasa que han embromado a la señorita de Trévez de forma cruel. Se les critica porque, siendo el futuro del país, son sin embargo vagos, incultos, están vacíos. Y junto a este fragmento, el final de la obra, cuando con un tono de *deus ex machina* se arregla el desaguisado y el honor perdido de la protagonista. Pero este final es tan forzado –recuerda al final extraño de *César o nada*, aunque en ese caso justamente su escritura activa el componente crítico, pero también la desesperanza– que en algunas representaciones se ha llegado a omitir. Como comenta Juan

¹⁷ Ídem, p. 172.

¹⁸ Ibídem, p. 259. En Pepe se ha visto el modelo de los delegados gubernativos militares, enviados por Primo de Rivera para terminar con el caciquismo en los pueblos y pedanías. Se trata de un “extranjero” que, limpio de intereses, transforma la situación. Un modelo en pequeño del cirujano de hierro que pensó ser el dictador (Cfr. Tusell, 1995, p. 192).

A. Ríos Carratalá en su edición en Castalia (p. 32), tanto Juan Antonio Bardem en su película *Calle Mayor*, como Edgar Neville (que suprimió el fragmento en su *La señorita de Trévez*, precedente de la película de Bardem), como John Strasberg cuando estrenó su versión teatral a finales de los ochenta, han omitido o eclipsado este final, que eludía el carácter trágico (y verdadero) de la obra. Así pues, la potencia crítica de Arniches hay que valorarla en sus dimensiones, en el sainete y en el propósito fundamental del autor, el entretenimiento. Lo mismo ocurrirá, lo veremos, con el Benavente de *Pepa Doncel*.

Sirvan estas tres obras como botones de muestra de una actitud de denuncia que se podía palpar en la sociedad española de principios de los años veinte. Son críticas, como he dicho, fallidas en el sentido de no resolutivas, bien porque se ahogan en la desesperanza ante el espejismo de las expectativas reformistas (Baroja) o bien porque se hacen con poca potencia (Arniches, Azorín). Al margen de esta apreciación, dan forma a la actitud de acogida preocupada al dictador de la mayoría de los intelectuales cuando llegó el día del golpe de Estado; la misma que, con menos madurez o con menos sentido de responsabilidad, tendría el monarca. Vienen a confirmar que existe una explicación a este primer momento de *impasse* favorable a la Dictadura por parte de los intelectuales, porque se entendía el Régimen como la forma de cambiar de raíz una situación penosa e irreducible. Lo que se estaba pidiendo era la aparición de un Pepe o un don Pascual, o incluso (más en Ramiro de Maeztu, Baroja o Giménez Caballero), un César. Aquellos que estuvieron en contra desde la primera hora, esos pocos que veremos más adelante, lo estuvieron porque se encontraban situados en la oposición ya respecto al régimen anterior, y del mismo modo que criticaban el parlamentarismo criticarían la Dictadura, ambos bajo el paraguas del verdadero enemigo de estos pensadores, el régimen monárquico. No obstante, tanto para unos como para otros¹⁹ Primo de Rivera iría dando motivos de inquina, suficientes para que, concentrados sólo en su actuación, andando el tiempo llegaran todos a oponerse a la Dictadura.

3. 1. 2 El dictador

Para comprender la posición de los intelectuales ante la dictadura de Primo, y por consiguiente las derivas estéticas que tomaron durante su mandato, hay que dedicar

¹⁹ Algunos son en el fondo representantes de las corrientes ideológicas que también terminaron por enfrentarse al Régimen: liberales, krausistas/institucionistas, socialistas...

también un tiempo a la figura del dictador. Hay dos cuestiones fundamentales que conducen a comprender las reacciones suscitadas: en un primer momento, se pensó que Primo de Rivera podía ser el líder autoritario que, a la manera de Mussolini, trajera el fascismo, y la resurrección de la raza tras la España caciquil. Y eso provocó reacciones, y adhesiones y repulsas, como he dicho arriba. Pero esta cuestión hay que barajarla, desde el principio, con las cartas de la otra cuestión imprescindible: la personalidad del dictador. El movimiento de lo que pudo ser a lo que fue el dictador español estructura este comentario.

Lo que pudo ser Primo de Rivera, es, en primer lugar, el cirujano de hierro, el sanador de la enfermedad política del país. Ortega y Gasset, en dos artículos publicados en *El sol* (con fecha de 17 de febrero de 1920 y de 20 de febrero del mismo año) y también en otros lugares, explica la necesidad de un golpe de Estado, como mal menor que extraiga las cabezas de avestruz que el pueblo había ocultado bajo la tierra. El primero de ellos, “La única solución”, afirma que dado que las Juntas de Defensa empeoran día a día la situación y de que no van a entrar en razones, el único recurso que queda es entregar el poder a los propios militares. Pero Ortega cree que sobre todo serviría de medicina, de solución pedagógica, para que estos mismos militares se dieran cuenta de que no tenían visión política. Ortega supondría que una vez en el poder, y una vez dado el vuelco a la situación del país, se apresurarían a pasar el testigo a hombres con visión política, hombres con capacidad de comprensión. En el segundo artículo al que me refiero, titulado gráficamente “La hora de Hércules”, Ortega afirma ya sin ambages que un golpe de Estado es necesario y urgente. Ya que los españoles no han sido capaces de instigar ellos mismos un movimiento regenerador, lo único que queda es –porque el pueblo se ha mostrado insensible– dejar que sean gobernados por quien ilegalmente quiera imponérseles.

Todo hombre democrático, es decir, todo hombre que respeta la idea del derecho debe preferir ver suspendida la legalidad a verla burlada y escarnecida. He aquí por qué nosotros pedimos la constitución de un Gobierno militar. Si creyéramos que existían en la política civil fuerzas suficientes para restaurar la ley, a ellas acudiríamos. Pero, exentos de proximidades sentimentales con los grupos políticos, libre nuestro juicio y abierta nuestra mirada sobre la verdad española, hallamos que esas fuerzas no existen.²⁰

²⁰ Ortega y Gasset, J., *Obras Completas* (Vol. III), Taurus, Madrid, 2005, p. 319.

Es la hora pues de que se haga la revolución, una revolución que destruya los cimientos para que donde estaban puedan levantarse los nuevos edificios. Y ésta es tarea del Ejército. Concluirá Ortega:

Antes de que llegasen las horas floridas de la Grecia clásica, fue preciso, según la leyenda, destruir los monstruos y limpiar los establos de Augías. Este duro menester no era faena para Platón: tuvo que cumplirlo Hércules.²¹

Esta necesidad perentoria de que habla Ortega ha de comprenderse además en relación con la alerta ante la revolución de las masas y el concepto de élite que vertebra la obra del filósofo, desde al menos la publicación en 1921 de *España invertebrada*. A esta necesidad de liderazgo de unos pocos, que estaba en el ambiente cuando de saludar una dictadura se trataba, se refiere también Pérez de Ayala en su novela *Tigre Juan* (1926):

Tigre Juan, con la experiencia de los años, castigado por la vida y gracias a la meditación, según declaraba él, había ido formando, para su uso particular, un sistema político, el cual se reducía a una especie de dictadura ejercida sobre la plebe por los hombres más ilustrados y honestos. A este régimen de gobierno lo denomina él: ‘generalato de la mollera’. (p. 63)

Aunque la fecha de publicación de la novela sea ya entrada la Dictadura, *Tigre Juan* da fe de que la cuestión estaba en el ambiente, de que las ideas orteguianas tenían ya un calado y de que perfectamente podía echarse mano de ellas para juzgar un golpe de Estado. Este mismo golpe regenerador era lo mismo que estaban pidiendo Azorín y todos los representantes de la denominada “literatura caciquil”, como hemos visto arriba. En el fondo, así lo pensaba Maeztu, entre otros, se estaba buscando al hombre que hiciera realidad los sueños regeneradores²² de la generación del 98.

Más allá de eso, existía el afán de hacer de Primo un segundo Mussolini, lo que le proporcionaba al dictador el apoyo de la derecha reaccionaria española. Este afán provenía también de forma chispeante y poco seria de parte del propio monarca, que como el Mussolini español (“éste es mi Mussolini”) presentó a Primo en Italia, en una anécdota que ha hecho carrera, como antes he mencionado de pasada. Pero de forma más seria venía de la mano de intelectuales como Sánchez Mazas, quien desde su correspondencia en Roma

²¹ Ídem, p. 319.

²² Y que ya estaban en Costa, krausista en su origen.

daba noticia, con tono admirativo habitualmente, de los progresos del fascismo italiano, un movimiento que para él no se sabía si era insurreccional o más bien legalitario (*ABC*, agosto 1922), y al que bien le podría venir la figura de un Alfonso XIII a caballo, como testimonio de orden, con lo que sin duda adelantaba la posibilidad de un fascismo español, más acabado que su modelo.²³ Los panegiristas del régimen, Pemán y Pemartín, entre otros, también iban en esa dirección, que venía a confluír con la necesidad de dotar de un contenido ideológico a la Dictadura, sobre todo ya en su momento final, hacia el año 1928. Primo, como un dictador fascista, tenía su partido, Unión Patriótica; tenía su prensa, *La Nación*; tenía sus aduladores oficiales y defensores (Pemán, Pemartín, D'Ors, Maeztu y el estamento eclesial, oficialmente posicionado a favor del dictador²⁴); tenía sus marchas multitudinarias y sus plebiscitos preparados por Unión Patriótica para, sí o sí, fortalecer el Régimen; incluso tenía una cierta forma de cuerpo cívico personal, el Somatén, tan diferente sin embargo de una milicia como la fascista. Pero Primo no era Mussolini ni el interés de su dictadura el del partido fascista italiano. Como dijo el propio Primo hacia 1924, para defender su posición no beligerante frente a los gobiernos de Francia e Inglaterra, España era capaz de “escuchar el estruendo de las legiones fascistas y echarse a dormir otra vez”.²⁵ En el fondo, lo que ocurría era tan sencillo como que se trataba de naturalezas diferentes. Dijo el dictador español en *La Nación* en agosto de 1929:

²³ En ese mismo artículo (*ABC*, 1922), definiría la ideología fascista así: “Para el socialismo lo primero es la economía; luego la ética, y luego, en un muy último lugar, la estética. Para el fascismo, lo primero es la estética; lo segundo, la ética, y lo tercero, la economía. (...) Estética en el fascismo es su pasión de más allá, su anhelo de mitos y de símbolos, su amor a un viejo ritmo de la historia, su tendencia al concepto clásico del orden y del heroísmo, todo lo que en tres palabras llamaríamos ‘raptos y erotismos civiles’. Este erotismo – formado como todo gran erotismo de ensueño y de promesa de morir, de nostalgia de una Italia futura y de muertes por amor a Italia- es lo que hace del fascio una fuerza insurreccional y en cierto sentido anticonservadora”. Fechado en Roma, agosto de 1922.

²⁴ Como recoge Ben-Ami, la figura de Primo de Rivera no era ajena a las mistificaciones y sacralizaciones propias de la comunión poder terrenal-poder sobrenatural. El capellán castrense Manuel Jover le definía, en discursos que luego fueron recogidos en libro, como el salvador de la patria, un Cristo, un mago, un genio, “el Mesías que lleva el sol de la justicia en la mano derecha para iluminar el amado suelo español”. Primo también se relacionaba, desde su sentido religioso liberal, más bien frívolo, con Dios, cuando decía que era gracia divina la virilidad de su sangre, para subrayar el apoyo del cielo a su golpe dictatorial. “El esfuerzo que hice el 13 de septiembre de 1923 no es obra mía” (Ben-Ami, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera 1923-1933*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 115).

²⁵ Tusell, 1995, p. 281.

Yo no creo un Estado nuevo como vuestro Mussolini, las condiciones de España e Italia eran diversas y aquí no había que hacer nada más que establecer la moral pública y curar al país de la enfermedad de la política.²⁶

Esta aclaración de la diferencia tiene lugar sobre todo a partir de las presiones hacia el final de la Dictadura, pero hay que reconocer que al principio las muestras de aprecio del régimen mussoliniano daban pie a alentar las aspiraciones fascistas españolas. Valga como botón de muestra la portada del primer número de *La Nación*, donde se encuentra una fotografía de Mussolini. Era en octubre de 1925 y ahí se definía el diario –y el dictador– partidario de la política como “arte insustituible de gobernar frente al politiquero como expresión de caciquismo, injusticia, desbarajuste y desgobierno” (citado en Tusell, 1995, p. 383). Ahí estaba la confluencia entre los regímenes, sólo en eso; el resto era aprecio. Primo dijo, al principio de la dictadura, que Mussolini era el “apóstol de la campaña dirigida contra la corrupción y la anarquía”. O sea, que la motivación regeneracionista era similar. Pero no habló del resto de la ideología fascista, hasta ahí llegaban las similitudes.

Italia que vio el peligro cercano, ansiosa de salvarse, organiza bajo la dirección de un hombre extraordinario un Estado fascista y España, más modesta y menos personalmente gobernada... ha abierto un período excepcional en su vida. (Citado en Tusell, 1995, pp. 492-493)

Sus verdaderas intenciones desanimaron a los filofascistas. A autores como Giménez Caballero la Dictadura les parecería prosaica, poco heroica. Seguramente vería una luz de esperanza en el viaje a Italia de Primo de Rivera, y más cuando a su regreso –se decidiera en ese viaje o no– dijo el dictador que el tiempo que iba a ocupar en el poder no dependía ya de él, sino de la solución definitiva, el arreglo del país; la misma luz verían los que comenzaron a creer en una estabilidad y perdurabilidad del Régimen, como Maeztu o D’Ors, y trabajaron para la creación de un fondo ideológico para el golpe que le diera cuerpo, continuidad. Pero por las afirmaciones del propio Primo, que calculadamente tanto adulaba el régimen italiano como se distanciaba de él, hicieron que paulatinamente los intelectuales que acompañaban a Primo porque podía ser Mussolini se desencantaran. Y no eran sólo las afirmaciones que hacía; lo que convertía a Primo de Rivera en un dictador de golpe de Estado y no en un líder fascista era, sobre todo, su actitud. La campechanía, la espontaneidad, la falta de visión, de tacto y de solidez intelectual (características que no

²⁶ Ídem, p. 536.

sumo necesariamente en la persona de Mussolini), unidos a una decisión consciente de arreglar algo y marcharse, a la manera de los golpistas militares “de toda la vida”²⁷, le alejaban día tras día de cualquier liderazgo totalitario. A la postre, esa actitud, trufada de declaraciones y gestos, le ganaron una antipatía que crecía exponencialmente entre aquellos que, también en el bando intelectual, desde el principio estaban en la oposición. Decisiones puntuales y graves, que comentaré a continuación, minaron la remota posibilidad de permanencia pacífica, y la tensión creciente y la perspectiva de permanecer en el poder bajo la presión de una oposición acérrima fueron suficientes para llevar a Primo a presentar la dimisión, un gesto pacífico que encaja con el antípoda de dictador fascista que era.

²⁷ Con esta expresión me refiero a la visión decimonónica del pronunciamiento militar, caracterizado por la brevedad y la condescendencia con la sociedad civil.

3. 2 Los primeros opositores

La dictadura de Primo de Rivera tuvo como una de las primeras motivaciones lograr el orden social, y ha de reconocérsele que, al menos durante los primeros años, el objetivo se logró. Por eso resulta difícil encontrar, por efecto de la censura y del férreo control sobre presuntas actividades subversivas, movimientos de reacción vigorosos y públicos entre el espectro de la intelectualidad del momento. Los desórdenes públicos vendrán, como veremos, al final de la década, nacidos en el seno de la institución universitaria. En cuanto a la práctica parlamentaria, el otro espacio donde podría reconocerse el protagonismo de los intelectuales, obviamente no es posible obtener demasiados datos. La creación de un partido como Unión Patriótica o de la Asamblea Nacional, y el inicio de las gestiones para hacer un plebiscito al final del Régimen, no pueden verse más que como actos de maquillaje del Régimen, atisbos de apertura a la democracia con procedimientos que, por principio, eludían la posibilidad de controversia.

En cuanto a la otra área de intervención intelectual clásica, la educación, poco se puede decir. Las medidas dictatoriales en este ámbito suscitarían debates, pero siempre soterrados. Es decir, el apoyo gubernamental a la escuela privada sobre la pública, así como la defensa a ultranza del poder que la Iglesia católica tenía sobre la educación religiosa de los centros de enseñanza²⁸ (en detrimento de los afanes laicistas de la Institución Libre de Enseñanza), no tenían espacio de debate en parlamentos que no existían, así que las protestas se filtraban, cuando se sorteaba la censura previa, en la prensa (o en volúmenes de más de doscientas páginas²⁹). La despensa y la escuela de Costa era el *leit motiv* mantenido por el dictador, que barnizaba toda su política con el mismo tono que utilizaría en la recepción del doctorado honoris causa por Salamanca: a mi parecer, un buenismo casi *naïf*

²⁸ Por ejemplo, un Real Decreto de 13 de octubre de 1925 ordenaba el control de la ejemplaridad –fuera de las aulas– de los profesores de enseñanza pública. La ejemplaridad se evaluaba según los principios católicos. Los profesores “deben dar ejemplo paladino de virtudes cívicas dentro y fuera de las aulas y conducir a sus discípulos por la senda del bien y del orden social, tanto en las lecciones que les transmitan y en las doctrinas que les infundan como en la vida que ellos mismos realicen. Así lo realiza la inmensa mayoría del profesorado español; pero hay algunos (...) (que se dedican) a propagandas más o menos encubiertas contra la unidad de la patria o contra instituciones que, cuales la familia, la propiedad, la religión o la nación, constituyen el fundamento sobre el que descansa la vida de los pueblos. Algunos, aunque poquísimos –pero no por esto menos perniciosos–, llegan a pretender cautelosamente introducir sus nefastas doctrinas en el alma de sus discípulos...” (Citado en Toledano Morales, Carlos, *La instrucción pública durante la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 31).

²⁹ Cfr. Iglesia, Celedonio de la, *La censura por dentro*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1930; Santonja, Gonzalo, *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1986.

combinado con la soberbia de quien se cree en posesión de una sabiduría de la vida imprescindible para el hombre del día.³⁰

Aun con todo, se puede describir con cierto detalle las diferentes disputas que con los intelectuales tuvo de forma más directa el dictador, a propósito de cuestiones como la misma relación de displicencia que mantuvo con ellos Primo de Rivera, sucesos puntuales como las polémicas en el Ateneo, la creación de *La Nación*, el doctorado honoris causa por Salamanca del dictador o la conspiración en la noche de san Juan, y muy especialmente la publicación de determinadas obras literarias y estrenos teatrales.

Si tuviéramos que hacer un listado de intelectuales afectos o desafectos al Régimen dictatorial deberíamos comenzar con una nota a la que ya he hecho mención antes: al principio, el ambiente general era de compás de espera, de cierta benevolencia o incluso de apoyo. Son contados los casos de oposición directa. El sistema que venía a descabalgarse la Dictadura era un sistema enfermo que debía ser curado, y una de las formas posibles era el golpe dictatorial. En España, los golpes dictatoriales (y éste además respetaba el régimen monárquico) no suponían un gran cambio de buenas a primeras, y así eran asumidos en un primer momento. Se golpeaba porque debía cambiarse una inercia. La actitud, por lo tanto, era más bien de disposición alerta sobre aquello que viniera después. No obstante, desde el primer momento hubo opositores muy significados, como Benlliure, Unamuno y Blasco Ibáñez. Frente a éstos, unos pocos autores que mantuvieron hasta el final, o casi hasta el final, el apoyo al régimen, por motivos estratégicos al menos: Eugenio d'Ors o Ramiro de Maeztu. Como se puede ver, el número de opositores recalcitrantes desde el principio del Golpe no es alto: lo característico del periodo dictatorial fue la capacidad, por el mal hacer, la falta de tacto, estrategia o de ciencia política –como el propio Primo de Rivera reconoció– para ganarse detractores e incrementar ese número, con el paso del tiempo.

Además de la inquina personal hacia el colectivo, había una cuestión de fondo en la relación que mantenía el dictador con los intelectuales: no se dio cuenta de la importancia del pensamiento intelectual, ni de la necesidad de la difusión de la cultura. Algo tan básico era lo que faltaba en la mentalidad de Primo. Por supuesto, asumía el Dictador, era necesaria una renovación educativa que solventara el grave problema del analfabetismo, y

³⁰ “Yo, perdonadme la inmodestia, soy doctor en la ciencia de la vida, y en ella y de ella recogí las enseñanzas que me prepararon para el ejercicio del gobierno”. Y en otro lugar: “No tengo la experiencia de gobernar; no sé si son o no las más acertadas las medidas de este gobierno; pero sé que son las más ingenuas, las más sencillas, aprendidas, no inclinado sobre los libros, sino arrodillándose en el altar de la patria, con buen deseo y sincera voluntad, que suplen a la ciencia...” (Citado en Toledano Morales, 1988, p. 26.)

también era importante que algunas cabezas pensantes del upetismo leyeran, fueran cultas, pero no iba más allá de eso los intereses políticos sobre el particular. Precisamente, dejar la cultura para unos pocos es prueba también de su visión del asunto.

En los artículos que publicó Primo de Rivera en 1930, donde hacía balance del Régimen a la vuelta del camino (de hecho, el cuarto de ellos fue publicado póstumamente) se ve por sus consideraciones en el balance personal de siete años³¹ la importancia que tenía la cultura para él. En ninguno de los cuatro artículos se hace mención a la cultura, ni en el análisis de las cuestiones sociales ni en apartados de reformas, ni siquiera por cuenta de controversias. Sólo una vez Primo se refiere a “actividades espirituales” (p. 196 de la selección de Casassas, véase nota 11), y es para decir:

Y como actividades espirituales, mi contacto constante con los somatenes, aunque ellos tienen sus jefes y autoridades directas, y con la Unión Patriótica, organizaciones ciudadanas en que tengo absoluta fe de que pesarán muy beneficiosamente en los futuros destinos de España.

En resumen, la situación es de ausencia de interés –era mutuo, no obstante– en un primer momento, que además se apoyaba en una falta de compromiso obligado, ya que en el régimen anterior tampoco había una confluencia de intereses entre intelectual y político. Sobre la base del desinterés y cierta desconfianza, la oposición directa con motivo de lo que supone una dictadura *per se*, la ausencia de libertades. Y sumándose a esa oposición, la de aquellos que se acercaron desde posiciones neutrales o circunstancialistas, paulatinamente y que surgen por lo común a golpe de suceso gubernativo, de situación desafortunada, de elección torpe. Así, un autor como Ortega y un diario como *El Sol* acabarían por oponerse de forma clara al régimen, del mismo modo que alguien como Azorín tuvo que cambiar su voto y girar hacia la República a finales de la década de los veinte. Incluso Jacinto Benavente, a favor del régimen desde un cierto apoliticismo, se sintió represaliado debido a la polémica política que levantaron dos de sus obras, *Pepa Doncel* y *Para el cielo y los altares*.

³¹ Estos artículos fueron preparados para una serie que se publicó originalmente en el diario bonaerense *La Nación*. El primero de ellos está fechado el 21 de febrero de 1930, y en el *Diario de Barcelona*, con el título general de “Los artículos del marqués de Estella”, el 20 de marzo de 1930. El segundo y el tercero se publicaron el 22 de marzo de 1930 en el *Diario*, y el cuarto el 23 de marzo, cuatro días después de que llegara a Madrid el cadáver del Dictador. Son recogidos, entre otros lugares, en Casassas Ymbert, Jordi, *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Textos, Barcelona, Anthropos, 1983.

3. 2. 1 Miguel de Unamuno

La posición crítica de Unamuno viene ya de antiguo, en su trabajo en las filas republicanas al inicio del período monárquico de Alfonso XIII. El manifiesto de Primo de Rivera que acompañó a su golpe de Estado fue una gota más de un vaso colmado hacía tiempo. Firmado en Barcelona el 12 de septiembre de 1923, se trata de una proclama breve, directa, sin concesiones al estilo colocado o a la prosa con rúbrica. Se trataba de dar una información precisa: había un golpe de Estado de intenciones salvadoras y con el propósito de extirpar de España los males que le acosaban, según Primo: el caciquismo, el desorden social, la crisis en la política exterior, la concesión “al turno y al reparto”.³²

El mismo contenido de la proclama sediciosa da motivos para comprender las diferentes oposiciones que pudo provocar. En primer lugar, todos aquellos que pretendían un golpe de Estado cercano al régimen fascista se verían contrariados –hemos visto otras razones anteriormente– ante un texto que defendía que no se trataba de un movimiento imperialista, que sería transitorio y que contaba con el apoyo, ahora mismo o en cuanto el nuevo Régimen echara a andar, de civiles. Además, reconocía desde el principio que aun siendo monárquica en su raíz se trataba de una acción ilegal y desordenada, pero que serviría para restaurar el orden. Y en segundo lugar, aquellos que desde el principio, y aun conociendo el estado depauperado del país, no estaban de acuerdo con un golpe militar que por la fuerza y sobre las libertades instaurara un nuevo estado de cosas, tendrían también motivos de oposición leyendo entre líneas el carácter del nuevo dictador. O no tan entre líneas. Un pasaje grueso, inserto en el cuerpo de la proclama, reflejaba el espíritu del régimen por venir:

Este movimiento es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada, que espere en un rincón, sin perturbar, los días buenos que para la Patria preparamos. ¡Españoles! ¡Viva España y viva el Rey!

³² “No tenemos que justificar nuestro acto, que el pueblo sano le manda e impone. Asesinatos de prelados, ex gobernadores, agentes de autoridad, patronos, capataces y obreros; audaces e impunes atracos, depreciación de moneda, francachela de millones de gastos reservados, sospechosa política arancelaria por la tendencia, y más porque quien la maneja hace alarde de descocada inmoralidad, rastreras intrigas políticas tomando por pretexto la tragedia de Marruecos, incertidumbre ante este gravísimo problema nacional, indisciplina social, que hace el trabajo ineficaz y nulo; precaria y ruinoso la producción agrícola e industrial; impune propaganda comunista, impiedad e incultura, justicia influida por la política, descarada propaganda separatista, pasiones tendenciosas alrededor del problema de las responsabilidades, y... por último, seamos justos, un solo tanto a favor del Gobierno, de cuya savia vive hace nueve meses, merced a la inagotable bondad del pueblo español, una débil e incompleta persecución al vicio del juego” (Recogido en Díaz-Plaja, Fernando, *La historia de España en sus documentos*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1964, pp. 9-10).

Este fragmento fue utilizado repetidamente por la oposición para criticar la baja de la Dictadura. Especialmente por Unamuno. En el comentario al Soneto I de su poemario *De Fuerteventura a París*, analizaba a partir de ese fragmento el texto completo, para recordar que “en España no se ha publicado jamás un Manifiesto tan grosero, tan insultante para la nación, tan bochornoso”, que revelaba “una sensibilidad, no mentalidad, de toro, caballo semental, garañón, carnero o macho cabrío, pero no de hombre”, “inquisitorial”, que traía al presente y actualizaba “toda la mala sangre, la mala baba, la mala bilis y el pus de la animalidad que está en el fondo de la humanidad española”.³³

Ahora bien, la publicación de este manifiesto tuvo como consecuencia una forma de reunión –que hasta el momento no se había dado– en torno al escritor vasco, al cual se quiso ver como adalid del movimiento antidictatorial. Esa reunión tenía por textos de referencia los artículos que Unamuno publicó en diarios como *El Liberal* o *Nuevo Mundo*, así como el prólogo a una de sus obras, *Teresa*. El texto de *El Liberal*, de octubre de 1923, proviene de su intervención en el trigésimo segundo aniversario de su dedicación a la enseñanza universitaria (aunque había sido expulsado del rectorado salmantino en 1914). El de *Nuevo Mundo* también es de esas fechas. La actitud de Unamuno se concentra en hacer un llamamiento a la inteligencia para revolversse contra el régimen. Dice en *Nuevo Mundo* el 5 de noviembre de 1923, presentando el *matriotismo* como el patriotismo propio de la intelectualidad, de la sensibilidad, de los seres humanos no falocéntricos: “Es la inteligencia la que tiene que unirnos y es la inteligencia la que salva a los pueblos. Es la inteligencia la raíz del matriotismo. Ni las buenas intenciones –de que dicen que está empedrado el infierno– ni la osadía sacan a pueblo ninguno de la abyección”.³⁴ Y el papel suyo, el que se reserva, es el de profeta; pero no un profeta líder, sino sólo un profeta, alguien que ha previsto lo que vendrá después.

De ahí que a pesar de los intentos organizativos de la oposición a la Dictadura, Unamuno rechazara cualquier posición dirigente en un hipotético movimiento unificado contra Primo. En este sentido es conocido el artículo de Antonio Espina, publicado en España a comienzos de noviembre de 1923. En él, con el título “Unamunámonos”, se decía que Unamuno era el único resplandor en las tinieblas, y se le pedía el liderazgo como ya lo había hecho Rivas Cherif en esa misma revista o Manuel Pedroso desde *El Liberal*. La

³³ Recogido en Urrutia Jordana, Ana, *La poetización de la política en el Unamuno exiliado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 42.

³⁴ Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 20.

respuesta de Unamuno, en el artículo “¿Qué más se quiere de mí?”, es clara: no quiere encadenarse a ningún programa, por muy bien que se viese su postura y se le alentara desde el socialismo.³⁵ No obstante, su trabajo incansable por la desestabilización del Régimen durante los próximos meses le valió,³⁶ a continuación de los primeros sucesos revolucionarios del Ateneo, la sanción publicada en prensa el 22 de febrero de 1924, el destierro a Fuerteventura, además del cese como Vicerrector de la Universidad de Salamanca y decano de la Facultad de Filosofía y Letras, y la suspensión de empleo y sueldo. De ahí Unamuno pasaría (indultado por Primo cuando le llegó noticia de que el escritor planeaba su fuga, aunque éste obvió la gracia y la calificó de insultante) al exilio francés, primero en París y luego en Hendaya, donde junto a Eduardo Ortega y Gasset publicaría *Hojas Libres*.³⁷ Unamuno volverá a España sólo una vez que haya caído la Dictadura.

Hay cuatro obras literarias fundamentales de Unamuno en esta época. Una ya la he citado arriba, el poemario *De Fuerteventura a París* (1925). Junto a ésta, se publica enseguida el *Romancero del destierro* (1927), otro poemario. Y unos años antes, se había publicado algo que nace como un ensayo y termina como un constructo literario imprescindible: *Cómo se hace una novela* (1924). La cuarta obra fundamental, publicada póstumamente, es *Cancionero*, la obra poética magna de Unamuno, compuesta entre 1928 y 1936 y publicada en 1953. Todas estas obras son la creación propiamente literaria de Unamuno en el exilio, espacio donde se dan las circunstancias propias de un estado de esas características, acentuadas además por la forma visceral y anómala que tenía Unamuno de vivir los sucesos. Es decir, que todo aquello que hizo de Unamuno uno de los intelectuales más significados contra la Dictadura, se cernió sobre la producción literaria principalmente de poesía, más un texto misceláneo de prosas, *Cómo se hace una novela*. Por eso trataré de estudiarlo con detenimiento, porque la obra responderá a la cuestión de la relación entre literatura y compromiso en Unamuno, ejemplificará su posición estética al respecto.

³⁵ “Declaro sin reticencia alguna que no sé bien qué es lo que de mí se espera o se pide. Otra cosa que lo que estoy casi a diario haciendo. Porque si es la publicación de un manifiesto o programa que más que unir a unos cuantos ciudadanos libres me encadenara a mí a una especie de jefatura como la de los partidos políticos, debo declarar que lo estimo perjudicial para los fines que ellos y yo perseguimos”. (En *España*, 3-XI-1923; Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 23).

³⁶ La oposición pertinaz llegó a su cénit con la aparición de la carta, sin permiso de Unamuno, en la revista argentina *Nosotros*. Dirigida a Solalinde, aunque se dijo que era para Américo Castro, Unamuno criticaba duramente a la Dictadura y al diario *El Sol*, que no denunciaba la censura (García Queipo de Llano, 1988, p. 55; Urrutia Jordana, 2003, p. 55).

³⁷ Como señala Carlos Esplá, *Hojas Libres* se editaba en Bayona (Esplá Rizo, 2002, p. 396).

Antes de nada, se han de hacer algunas consideraciones conocidas, por las que pasaré con cierta agilidad. La primera de ellas se refiere al hecho de que la condición de poeta de Unamuno era, para el público, en cierto modo novedosa. Aunque Unamuno hasta ese momento se había expresado sobre todo como narrador y ensayista (seis poemarios hasta ese momento), *De Fuerteventura a París* es el fruto de un antiguo deseo: ser poeta, su pasión oculta. Cuando ya ha superado los cuarenta años, Unamuno comienza a publicar poesía, y será un poema lo último que escriba: en cierto modo, el *Cancionero* se puede entender como el testamento, significativamente en verso, de toda una vida. Ya en 1900 decía Unamuno en carta a Joan Maragall:

Será una debilidad de padre, pero en nada he puesto tanto cariño como en mis poesías. Después de mi novela *Paz en la guerra*, sobre todo su final, no había vertido tanta alma como en ellas he vertido.³⁸

Y en carta a Federico de Onís:

Y sigo cultivando mi soledad. ¿Para qué he de salir de ella? ¿Para que se empeñen en hacer de mí un sabio (*savant*), un pensador, o lo que es peor aún, un político? ¡No! Yo no he sido nunca más que un poeta; es decir, nada menos que un poeta. Me interesan todas las ideas y como me da pena verlas desnudas y ateridas de frío, me dedico a darles calor, hoy a una, mañana a otra. Que piense cada cual como quiera, pero con calor.³⁹

Aunque el primer libro de poesía de Unamuno, *Canciones*, date de 1907, eso no quiere decir que la producción de esos versos —o sea, la actividad poética del autor—, esté tan atrasada respecto a la producción de ensayo y novela. De hecho, es posible que al menos una de las composiciones, “Árbol solitario”, date de 1884; y en la publicación aislada de algunos poemas se indica la fecha de creación en torno a 1890. Estas fechas son más acordes con la actividad habitual de los poetas de su generación y en general de los poetas: unas creaciones compuestas a los veinte años.

Por lo tanto, Unamuno no fue raro o tardío en cuanto a la actividad poética. Sí es verdad que retrasó su publicación, pero lo es también que decidiera que su última obra

³⁸ Tomado de Senabre, Ricardo, “Introducción” a Unamuno, Miguel de, *Obras completas IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. X.

³⁹ Tomado de García Morejón, Julio, *Unamuno y el Cancionero*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 144.

fuera un poemario. Esta segunda circunstancia da fe de la importancia que la poesía –en su percepción particular de lo que era la poesía, que ahora explicaré– tenía para el autor salmantino. Sobre la primera cuestión, los porqués del retraso en la publicación, no hay lugar aquí para explayarse. Sólo para anotar que probablemente se debió a un problema de contexto histórico y crítico. Unamuno comienza a escribir poesía cuando su posición estética pivota en la crítica a toda la creación poética de los siglos XVIII y XIX. Con la llegada del Modernismo, que en un primer momento mira con recelo, se datan sus primeras composiciones. El hecho del espacio temporal entre la gestación de los poemarios se debe, en parte, a la llegada de las vanguardias y la mala impresión que de ellas tenía Unamuno. A mediados de la década, cuando la Vanguardia en España comenzaba a boquear en la orilla, Unamuno vuelve a la poesía de forma intensa, y ahí se queda hasta el final de su vida. Pero es una poesía que tiene el marchamo de la figura de su creador, un opositor político al régimen dictatorial (hasta el 30) y después un opositor a todo: a la República y al bando nacional. Con una poesía que le servía de expresión de la cotidianeidad, se despidió Unamuno, y una poesía que nace como expresión de la propia biografía no puede menos que estar sujeta a los avatares de ese yo en su periodo de transformación y configuración social. Ésta es la primera característica de su obra, que nos dará claves sobre la forma de reproducirse literariamente el compromiso en Unamuno.

La poesía de Miguel Unamuno es una poesía diarística. Es decir, se tratará más que nada de expresar el sentido propio y el sentimiento propio, tomar el pulso del tiempo en el mundo y en sí mismo. Sobre la poesía descriptiva del siglo XIX y la poesía alambicada y huera de las vanguardias, Unamuno expone la verdad dolorosa que explica en sus ensayos, nacida ahora desde el yo más íntimo y expresada con la espontaneidad del yo, sin cortapisas ni retoques:

Cuando he sentido un dolor he gritado, y he gritado en público. Los salmos que figuran en mi volumen de *Poesías* no son más que gritos del corazón, con los cuales he buscado hacer vibrar las cuerdas dolorosas de los demás. (...) Estos salmos de mis *Poesías*, con otras varias composiciones que hay allí, son mi religión, y mi religión cantada y no expuesta lógica y razonadamente. Y la canto, mejor o peor, con la voz y el oído que Dios me ha dado, porque no la puedo razonar. Y el que vea raciocinio y lógica, y método y exégesis, más que vida, en esos mis versos, porque no hay en ellos faunos, dríadas, silvanos, nenúfares, ‘absintios’ (o sea ajenjos), ojos glaucos y otras garambanas más o

menos modernistas, allá se quede con lo suyo, que no voy a tocarle el corazón con arco de violín ni con martillo.⁴⁰

Se refiere Unamuno a una parte de sus *Canciones*, pero creo que la definición responde a toda su poética sobre el particular. También lo dirá con otras palabras en *Cómo se hace una novela*. Comenta que una novela –y amplía el aserto para toda creación– no presenta la facultad de los relojes de cuerda, a los que puedes levantar la tapa para encontrar y comprender los entresijos que los hacen funcionar. Que una novela es vida, es un organismo, y si levantas la tapa levantas la tapa de un animal, de un ser vivo, y en consecuencia fallece. “Y he aquí por qué toda expresión de un hombre histórico verdadero es autobiográfica. Y he aquí por qué un hombre histórico verdadero no tiene tapa”.⁴¹

Y sus poemas, además de ser un diario, eran una forma de política. Del mismo modo que la creación es vida, la poesía es vida y la vida es política. La idea es que para Unamuno cualquier poema, con la teoría estética que acabo de comentar, es político en tanto que trata de la vida y se escribe para la vida. Vuelvo a *Cómo se hace una novela*: Unamuno está hablando de Jugo de la Raza, y a continuación lo compara con él mismo, “novelesco también”, para contar cómo en España le decían que no valía para político, y que se dedicara más bien a escribir novelas y poemas. A lo que les respondía: “¡Como si hacer política fuese otra cosa que escribir poemas y como si escribir poemas no fuese otra manera de hacer política!”.⁴² Es decir, que no sólo está diciendo que escribir poemas sea un acto político, sino que la política –a su manera– es un acto poético. Sobre lo primero, la poesía como política, se extiende en muchos lugares de su obra. Sólo añadiré una cita que, aunque se encuentre de nuevo en *Cómo se hace una novela*, es útil, suficientemente sintética:

¡Poesía! ¡Divina poesía! ¡Consuelo que es toda la vida! Sí; la poesía es todo esto. Y es también la política. El otro gran proscrito, el más grande sin duda de todos los ciudadanos proscritos, el gibelino Dante, fue y es y sigue siendo un muy alto y muy profundo, un soberano poeta y un político y un creyente. Política, religión y poesía fueron en él y para él una sola cosa, una íntima trinidad. Su ciudadanía, su fe y su fantasía le hicieron eterno.⁴³

⁴⁰ En *Mi religión*. Tomado de García Morejón, 1966, p. 47.

⁴¹ Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 267-268.

⁴² Ídem, p. 218.

⁴³ *Ibidem*, p. 242.

Es decir, que la política es una forma ética de estar en la vida, lo mismo que la poesía; y por eso, política y poesía son lo mismo. Esto, dicho en una época de desvalijamiento de la política como servicio social y ético, como fueron para Unamuno los años de la Restauración y la Dictadura, supondría una gran controversia. Del mismo modo que al escritor vasco le sería incómodo pertenecer al lugar poesía donde también habitaban los realistas del XIX y los experimentalistas de la Vanguardia, se sentiría también fuera de sitio en la política de la época que le tocó vivir. Unamuno fue, como unos pocos autores más que irán saliendo en estas páginas, un habitante de ese espacio intermedio, ese lugar en los límites, intersticial, tan poco poblado en la historia de la literatura española y, más aún, en la historia de la España del siglo veinte.

En esta cuestión de las recomendaciones que le hacían a Unamuno de que abandonara la política dos eran las respuestas que daba, como dos las motivaciones o los lugares de donde provenía el requerimiento. Por un lado, como hemos visto, Unamuno no desligaba poesía de política, y por tanto no podía dejar de hacer política cuando hacía poesía (cuando creaba). Y por otro, Unamuno no podía dejar de hacer actividad política porque creía en la función pública del intelectual. En *Cómo se hace una novela*, como es conocido, se intercalan comentarios escritos dos años después por el propio autor a los textos. Unas pocas páginas después de la cita de *Cómo se hace una novela* que he copiado antes, Unamuno habla de este compromiso que siente, y lo defiende ante los “eunucos” que le piden que abandone:

No quieren saber que mis cátedras, mis estudios, mis novelas, mis poemas son política. Que hoy, en mi patria, se trata de luchar por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia, por libertar la verdad de la peor de las dictaduras, de la que no dicta nada, de la peor de las tiranías, la de la estupidez y la impotencia, de la fuerza pura y sin dirección.

Y en el comentario, fechado dos años después como he dicho, dirá más, trayendo a colación implícitamente *La traición de los intelectuales* de Benda:

La degradación, la degeneración de los intelectuales –llamémoslos así– de España ha seguido. Sométense a la censura, y aguantan en silencio las notas

oficiosas con que Primo de Rivera está insultando casi a diario a la dignidad de la conciencia civil y nacional de España— ¡Y siguen disertando de mandangas!⁴⁴

Una de estas “mandangas” era la recuperación de Góngora por parte de la generación del 27. Y esto es a lo que me refería con los lugares de donde provenía el requerimiento. Porque dos generaciones diferentes podían echar en cara a Unamuno, desde la literatura, el compromiso político. Por un lado, una parte de la propia generación del 98, o aquellos que no sintieron que la actividad político-literaria fuera posible. Por el otro, la generación que se llamaría del 27 y que celebró su acto fundacional junto al centenario de Góngora. Este segundo lugar desde donde provenía la crítica es especialmente interesante en este trabajo, toda vez que se trata de una generación que en la historia literaria ha quedado caracterizada, al menos en sus inicios y *grosso modo*, como apolítica. Así era para Unamuno, y aún así le pidieron participar en el famoso homenaje. En *La Gaceta Literaria*, preguntado por esas fechas por Góngora, dirá que no conocía la obra del poeta andaluz, que seguía siendo para él un poeta desconocido. Que cuando intentó leerle no congeniaron, digamos. Y en *Cómo se hace una novela* dice, mucho más explícitamente:

Todo ese homenaje a Góngora, por las circunstancias en que se ha rendido, por el estado actual de mi pobre patria, me parece un tácito homenaje de servidumbre a la tiranía, un acto servil y en algunos, no en todos, ¡claro!, un acto de pordiosería. Y toda esa poesía que celebran, no es más que mentira. ¡Mentira, mentira, mentira...! El mismo Góngora era un mentiroso.⁴⁵

Por tanto, Unamuno no sólo criticaría a la Vanguardia, sino también a aquellos que en parte recogieron la corriente europea vanguardista, la generación del 27, y que serían para la historia literaria la siguiente generación a la suya, la de los, en esos momentos, jóvenes. Y esos mismos jóvenes no comprenderían —y esto se enmarca en el ligero aburrimiento que mostraban por la herencia de algunos de sus mayores— que su faceta literaria estuviera pegada a su faceta civil. Unamuno se posiciona entonces contra la literatura pura, o más bien contra la consideración de que pueda existir una literatura pura, una literatura ensimismada. Es muy conocido el poema XXXIII del *Romancero del Destierro*, donde relacionaba la pureza de la poesía con la pureza del agua destilada, que es

⁴⁴ *Ibidem*, p. 245 y ss.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 243.

imbebible.⁴⁶ Para él, por encima de la cultura, estaba la civilidad.⁴⁷ Para él, los jóvenes del 27, y citaba a Góngora, “mucho Océano pero pocas aguas prenden”.⁴⁸

Así, Unamuno escribe una poesía que para él es una forma de política, y que es además el vehículo de un diario existencial. Y su existencia, su actividad pública, era la de un intelectual posicionado contra el régimen de Primo de Rivera, encarcelado y exiliado por tal motivo, perteneciente a la generación literaria del 98. ¿Cómo resulta, por tanto, su apuesta por la poesía-política? ¿Qué fruto da una visión de la literatura que considera además al poema tan revolucionario como el revolucionario mismo?⁴⁹

La impresión es que efectivamente la crítica ha tenido motivos para prestar poca atención a la obra en verso de Unamuno de esa época.⁵⁰ No sólo por las razones de la falta de dedicación a un terreno más arduo por desconocido y amplio, sino también porque el valor estético de esas miles de composiciones en verso –me refiero aquí concretamente a aquellas que compuso entre 1923 y 1930– no estaba a la altura de la poesía de su época o de la poesía del canon, cuanto más del resto de la obra literaria del autor. De *Fuerteventura a París*, *Romancero del destierro* y las composiciones inéditas en los treinta del *Cancionero* conforman un corpus de poesías sobre todo circunstanciales, donde pocas veces se ve alzarse el vuelo de lo poético; esto precisamente sucede, en mi opinión, cuando Unamuno consigue deslastrar al verso de las premuras de la política.

Se explica también este insatisfactorio resultado por las circunstancias de generación de estos poemas. La forma de trabajar en verso de Unamuno era la escritura compulsiva, con apenas rectificaciones y, sobre todo, con ningún tipo de selección posterior de poemas. O sea, que se publicaba lo que se escribía, y se escribía lo que se iba a publicar. Esto supone, entre otras cosas, que los poemas resultaran en muchas ocasiones efecto más de un recurrente ejercicio del juego de palabras que de una composición

⁴⁶Ibídem, p. 198.

⁴⁷ Ibídem, p. 238.

⁴⁸ Ibídem, p. 237.

⁴⁹ “Pero es que escribir de la revolución no es también hacer experiencias con ella? ¿Es que Carlos Marx no ha hecho la revolución rusa tanto si es que no más que Lenin? ¿Es que Rousseau no ha hecho la Revolución Francesa tanto como Mirabeau, Danto y Cía.?” (Ibídem, p. 213).

⁵⁰ Desde los años 50 del siglo pasado para acá se ha hecho un trabajo intenso de recuperación crítica de la poesía de Unamuno. Pero eso no es óbice para reconocer que los versos producidos bajo las circunstancias del exilio y la represión dictatorial son de lo menos logrado de su producción en verso, y por ende, literaria.

asentada. Es decir, que de algún modo Unamuno parece preocuparse más por la métrica que por el poema, y deja a los versos disponerse a golpes de encajar rimas y ritmos. Por ejemplo, en el soneto XLII, fechado el 31 de mayo de 1924:

Liberales de España, pordioseros,
‘la realidad, decís, se nos impone’;
pero esa realidad, Dios os perdone,
es la majada de que sois carneros.

Como estáis solos, ¡oh, legión de ceros!,
no valéis nada, ni hay quien eslabone
vuestra cadena ni el cantar entone
que hace mover el remo a los remeros.

Liberales de España, cortesanos
no de la espada, de la teresiana,
comprendo al fin que no sois mis hermanos;

echáis la siesta con heroica gana,
guardáis la lengua en las temblonas manos
y dais al esquileo vuestra lana.

Le parece al lector que una vez que aparece la rima en “eros”, todo se va en lograr en las dos primeras estrofas la palabra con esa rima, y en construir entonces la forma de llegar hasta la palabra. En cierto modo, la transparencia del modo de ejecución resta valor poético al poema, y experiencia poética a la lectura. El mismo Unamuno tuvo una relación, como se sabe, conflictiva con la métrica, y en un primer momento la rechazó de plano, precisamente por este punto artificial que podía tener en manos de los menos hábiles. Sin embargo, poco después, para expresarse bajo la Dictadura, cambia de opinión y se aferra a la métrica y a formas estróficas reconocibles como el soneto y el romance, principalmente. Lo explica en el prólogo a *De Fuerteventura a París*:

¿Que por qué no he dicho en prosa lo que aquí digo en verso? (...) hay pensamiento que debe, por razones didácticas, verterse en verso. Así, la poesía

gnómica o sentenciosa, muchos refranes, recetas, etc. Es un medio de dar resistencia y permanencia a un pensamiento.

Por otra parte, ¡qué intensidad de emoción no alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas!⁵¹

A la falta de revisión se unen las condiciones de escritura, con un Unamuno deprimido y exiliado, manteniendo una relación extraña con la poesía y sufriendo un estado complejo en su personalidad, entre el afán de ser adalid, la necesidad de dar sentido a su lucha, su hosquedad característica y el cansancio de la búsqueda. De todas estas circunstancias habla en muchas ocasiones, y en una con referencia a su efecto en la producción literaria. Me parece especialmente interesante, porque si bien se refiere a cuestiones prosaicas son aplicables al contexto personal en el que escribe. Habla de que en esos días habían llegado a Puerto Cabras M. H. Dunay, director de *Le Quotidien*, y su mujer y un hermano de ella. Iban a tratar asuntos relacionados con la fuga de Unamuno. Y dice el escritor: “Y empezaron unos días de agitación, de ansiedad –de que he de contar cuando haga el relato objetivo de la cautividad y de la liberación–, en que la vena poética estaba seca o congelada.”⁵² Es decir, que Unamuno sí reconoce que los avatares son motivo de dispersión, y de anulación de la capacidad poética. Si esa tensión de la huida le impide escribir poesía y, reconociendo su inhabilitación, el poeta se mantiene “en la reserva”, ¿no debería haber hecho lo mismo el contexto general de exilio, depresión y soledad? ¿No busca Unamuno más bien en la técnica artesanal del soneto un espacio cómodo de desarrollo de la capacidad de escritura, una forma de escribir en el fondo no comprometida con la propia vocación de escritor?

Una prueba de todo esto es que el lector de forma instantánea puede percibir que el poeta vuela más cuando se desmarca de los temas críticos, como he dicho arriba. Por ejemplo, *De Fuerteventura a París* podría haber sido un largo poema sobre el mar, el mar símbolo de la soledad del escritor y de la lejanía de la patria, y con eso habría, entre comillas, bastado.

XLV y XLVII

⁵¹ Unamuno, Miguel de, *De Fuerteventura a París, Obras completas IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 757.

⁵² Ídem, p. 814.

Reflujo.

Horas de aflojamiento en que el vacío
me hincha la mente, presa de galbana;
se muere el porvenir en la desgana
y en la desgana muere el albedrío.

Como vadeando en mes de agosto un río,
los recuerdos en lenta caravana
cruzan por mi memoria y de ella mana
contra mi terco empeño triste hastío.

Duerme la mar y calla, duerme el viento,
duerme en el lento olvido al fin la herida
del agravio y con ella el pensamiento;

cual de carcoma que en el alma anida
siento el susurro del remordimiento
de haber ligado a una misión la vida.⁵³

Es decir, que reposar los poemas quizá le hubiera permitido al poeta despejar todas aquellas composiciones de circunstancias para levantar un poemario con cuerpo, igualmente en torno a los temas que finalmente tiene *De Fuerteventura a París*, pero mejor traídos, más literariamente traídos. Es curioso que en la mente de Unamuno estuviera siempre la obligación de no ser panfletario, de hacer literatura al servicio de la política. En concreto, refiriéndose a la literatura que venía del Oriente soviético, dirá ya en 1923:

Por lo demás debo confesar que me es extraña y hasta repulsiva toda poesía –el drama, aunque esté en prosa, o es poético o no es drama– tendenciosa, que no comprendo eso de ‘novela roja’, por ejemplo, o comedia socialista. (...) Cuando me he propuesto hacer arte lo habré hecho bueno o malo, pero no tendencioso. (...) No. Nunca se me ha ocurrido hacer literatura política. Lo que no quiere decir que cuando hago política no me preocupe, y mucho, de la

⁵³ *Ibíd.*, p. 798.

calidad literaria de mi obra. Pero esto será hacer política literariamente. Y no es lo mismo.⁵⁴

Podemos decir que son contradicciones del autor, o cambios de opinión. Igual que cambió de opinión respecto a la métrica, cambió de opinión probablemente respecto a la política, como cambiaría de opinión, por cierto, respecto a los comentarios a los textos de un autor. En el comentario al retrato de Jean Cassou para la edición francesa de *Cómo se hace una novela*, que Unamuno incluye en la edición española, comenta el autor bilbaíno:

Dice Cassou que mi obra no palidece. Gracias. Y es porque es la misma siempre. Y porque la hago de tal modo que pueda ser otra para el lector que la lea comiéndola. ¿Qué me importa que no seas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor, lo que oímos.⁵⁵

Más adelante, en ese mismo libro, compara ese trabajo de destripe del escritor sobre su cuerpo como el levantar la tapa que muestra la maquinaria de un reloj. ¿Cómo se entienden entonces los comentarios a todos los poemas de *De Fuerteventura a París*? Unamuno no sólo fecha concienzudamente el soneto, sino que dirige al lector a una única lectura, explicando todo lo necesario para que su interpretación sea la interpretación “adecuada”. Algo que –y esto no es de importancia menor– quita valor estético al poema. Es muy probable que Unamuno hiciera todo ese trabajo didáctico para que su obra tuviera el efecto político que estaba buscando, pero ese didactismo, esa orientación de la lectura y esa transformación del poema en arma son procedimientos que confunden la política con la literatura. Procedimientos, además, que van en contra de la forma de ver la literatura del propio Unamuno. La poesía de Unamuno en este periodo no puede, por tanto, eludir cierta contradicción.

Muy probablemente, las circunstancias sociales motivaron una evolución estética en Unamuno. Además, su carácter, en concreto su permanente lucha con no ser o no el líder de un movimiento de insurrección intelectual en el exilio, le hizo soñar con escribir poemas que fueran soflamas, versos que se recitaran en voz alta en las trincheras figuradas. Algo de eso deja traslucir la afirmación que he recogido arriba, cuando habla el escritor de que hay

⁵⁴ Unamuno, Miguel de, *Obras Completas IX*, Madrid, Escelicer, 1971, pp. 1174-1175.

⁵⁵ Unamuno, 2006, p. 194.

pensamientos que por razones didácticas deben llevarse al verso. Como los himnos de las naciones o las canciones populares creadas para amenizar las tareas del campo.

Como coda final, anoto una última consideración: es posible que la calidad literaria de los poemas de Unamuno se resintiera, además de por todas estas características que he ido desgranando, por las circunstancias de difusión y, por tanto recepción. La falta de sometimiento a juicio en el proceso de elaboración (apenas unos poemas desperdigados en cartas, algunos romances en *Hojas Libres*) y las dificultades de difusión debidas a la censura (que actuando a bulto tenía claro que lo que proviniera de un exiliado como Unamuno tenía que prohibirse) que imposibilitaba que llegaran poemas a España, hicieron que Unamuno no recibiera apenas eco de sus versos. Recibir comentarios podía haberle disuadido de publicar sin revisión; también de creer que sus sonetos –los romances sí encajan mejor en estos menesteres– podían ser alguna vez armas políticas.

Unamuno y Eduardo Ortega y Gasset

Eduardo Ortega y Gasset es otra figura imprescindible de esta oposición desde los inicios al Régimen. Editó desde marzo del 27 la publicación *Hojas Libres* junto a Unamuno, hasta que fue expulsado de Francia en el verano del 28; y ya había publicado un libro contra la Dictadura en París, en 1925, *España encadenada. La verdad sobre la dictadura*. En la capital francesa formó, junto a Unamuno, Blasco (que se incorporó después, cuando llega a París abandonando Menton en octubre de 1924⁵⁶) y Carlos Esplá el Comité Revolucionario de París, según fue denominado por el Régimen. Contra este grupo iba la Dictadura cuando, tras los sucesos de Vera de Bidasoa, quiso encarcelarlos, y por eso mismo se entiende que una de las pocas, si no la única, manifestación escrita firmada al alimón por Blasco, Unamuno y Ortega fuera una protesta al directorio con motivo de estos hechos.⁵⁷ París será el lugar donde, como otra de las actividades del grupo, subvencionada por Blasco, se editaría *España con Honra*.⁵⁸ Cuando Unamuno marcha a Hendaya en el verano de 1925, y Eduardo Ortega con él (parece que había dos binomios con roles parecidos, Unamuno-Eduardo Ortega, Blasco-Esplá), este grupo de París se diluye y se sustituye por el grupo

⁵⁶ Madrid, Francisco, *Los desterrados de la dictadura*, Madrid, Editorial España, 1930, p. 107.

⁵⁷ Entre otros sitios, la carta en *España encadenada*, p. 279.

⁵⁸ El primer número es del 20 de diciembre de 1924. Semanal hasta agosto de 1925, que se hizo quincenal. Según Del Arco, el último número sería anterior al 10 de noviembre, y para ello aduce una carta de Esplá a Unamuno donde le dice que lo deja de publicar (Cfr. Valentín del Arco López, “Un novelista político. Blasco Ibáñez contra Alfonso XIII”, en *Studia Zamorensia*, Philologica VIII, 1987, p. 69.

Unamuno-Ortega, al que se une Ramón Viguri y representantes de la Liga de los Derechos del hombre. En Hendaya comienzan a publicarse las *Hojas libres*.⁵⁹

El soporte de Ortega era anímico y económico, básicamente. Se puede decir que su opinión sobre la Dictadura ya estaba toda en *España encadenada*, aunque se publicara cuando aún el camino estaba a medio hacer. No obstante, es una figura importante para enhebrar las vidas en la oposición de personajes tan dispares como Unamuno y Blasco. Cuando Ortega es expulsado de Francia termina la publicación de *Hojas Libres*. Su trabajo, igual que le sucedería a Esplá, no encontraba el apoyo de los lectores que él hubiera querido. Escribía el 16 de febrero de 1928 (lo recoge Comín Colomer de Artemio Precioso⁶⁰):

Ello [la falta de apoyo] me ha creado una difícil situación en estos días en que me veo forzado al ya repetidísimo heroísmo de aplicar dinero, ganado en el fatigoso elevar cangilones de escribir artículos, en pagar la imprenta. Crea, Artemio, que es para desesperarse. ¡Y si le contase las luchas con el ejército de policías, bien pagados, que no tienen aquí otra misión que la de impedir la entrada de *Hojas Libres*! Pero esta carta sería interminable. En resumen: el enemigo, activo y diligente. Los amigos, ociosos e indiferentes.

El primer número de *Hojas Libres* es del 13 de abril de 1927. El último, del que se tiene noticia según Del Arco, es del 2 de mayo de 1929.⁶¹ Así resume este autor la influencia de la revista y de Eduardo Ortega:

La labor realizada por Eduardo Ortega y Gasset durante el período de la Dictadura, ayudado por D. Miguel de Unamuno, es algo de cuya importancia no todos los españoles parecen darse cuenta. Se podrá, pasados los seis años

⁵⁹ Cfr. Del Arco, Valentín, “La prensa como fuente: *España con honra*, un semanario contra la dictadura de Primo de Rivera”, *Studia Historica* 6-7, 1988-1989, pp. 113-142.

⁶⁰ Comín Colomer, Eduardo, *Unamuno, libelista. Sus campañas contra Alfonso XIII y la dictadura*, Madrid, Siglo Ilustrado, 1968, p. 87. La cita se encuentra originalmente en Precioso, Artemio: *Españoles en el destierro*, Vulcano, Madrid, 1930, p. 284. Precioso cuenta también cómo aunque inicialmente la medida fue expulsar a Eduardo Ortega y Gasset de Francia finalmente se decidió que debía separarse de la frontera, lo que hizo viajando a París. Convirtió el coche que le transportaba en un mitin ambulante, colocando cartelas en el exterior donde se denunciaba su expulsión.

⁶¹ Cfr. Ídem, p. 125, nota. Como dice Del Arco (que aprovecha para criticar el texto de Comín, ciertamente incompleto y partidista, aunque de interés porque opone con sistematicidad argumentos a las críticas que publicaban las *Hojas*, y porque incorpora la reproducción de varios de sus números), el último número fechado en Bayona es el que se apunta y el que se toma por final de las *Hojas* por el decreto de suspensión que sufrió la publicación y por la expulsión de Ortega. Ahora bien, posteriormente se seguirá imprimiendo, dice Del Arco en formato tipo “vietnamita”, hasta el 15 de diciembre de 1929.

dignos –dignos de los mentecatos y bandoleros que abusaron del Poder–, ser republicano o ser monárquico. Pero ningún español consciente debe desconocer que *Hojas Libres* fue la única fortaleza desde la que se cañoneó a la Dictadura. Y es en vano que los espíritus hipócritas desdeñen o aparenten desdeñar la violencia de lenguaje de los señores Unamuno y Ortega. Junto a los adjetivos más denigrantes, iban muchos números, muchas cifras, muchas denuncias, concretas y bien documentadas. Las notas oficiosas del insensato dictador, haciendo el reclamo a *Hojas Libres*, con una inconsciencia admirable, muestran hasta qué punto abrían brecha los disparos del cañonero de Ortega.⁶²

3. 2. 2 Vicente Blasco Ibáñez

Entre los escritores antidictatoriales de la primera hora es también protagonista Blasco Ibáñez. El autor valenciano adolecía efectivamente un cierto afán de protagonismo y, a juicio de muchos de sus contemporáneos, la pose republicana, pero la realidad es que no ha quedado en la historia como un efectivo realmente constructivo de la lucha pro-republicana. Ahora bien, a pesar de su carácter o sus formas⁶³, es insoslayable que el libelo que escribió desde París contra la Monarquía revolucionó el panorama opositor, aun viniendo de quien venía. En el juicio de Blasco se unen varios factores: en primer lugar, el hecho de que se tratara de un narrador de oficio, poco sutil y absolutamente eficiente, en términos económicos. Tenía una visión para los negocios extraordinaria –fenicia, valenciana– y un ego demasiado grande para una época de egos como el final de siglo. Todo eso confluye cuando se trata de juzgarlo. Atendiendo a sus novelas, de él se puede decir que está al quite de las tendencias, que bebe del naturalismo, que probablemente

⁶² Precioso, 1930, p. 283.

⁶³ Trapiello dice, cuando escribe en *Los nietos del Cid* sobre él, lo siguiente: “En cuanto a Blasco Ibáñez, no hay una vida en toda nuestra literatura, si se exceptúa la de Cervantes, más rica en acontecimientos y peripecias. Fue intensa como la de los sátrapas y precaria como la de los negreros; le movió, o eso dijo, una idea de una España más justa. Fue republicano y socialista, pero al final hizo por sus ideas lo que por la literatura. Su personalidad fue más desbordante que su vida y su obra. Egotista como los jóvenes del novecientos, pero con egotismo excluyente, de Blasco Ibáñez puede decirse que no se pudo hacer carrera.” (*Los nietos del Cid: la nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 168). De ese mismo capítulo es el siguiente juicio de Torrente Ballester: “Su prosa, como su vida, es arrebatada y vulgar. Su sensibilidad no recoge más que lo impetuoso, lo ordinario: huele a sudor y a sexo, como apetitosas vaharadas de paella valenciana [...] Lo mejor de Blasco Ibáñez es el paisajista de su primera época; del resto de su obra sólo quedan argumentos bien trabados para el cine.” (Ídem, p. 159). Los testimonios coetáneos no son más indulgentes.

copia argumentos de otras novelas, ideas de otros, y que produjo incansablemente obras perfectas para el consumo de lectores y la adaptación de filmes. Todo eso le llevó, no se sabe si con las cifras que maneja el autor y de las que constantemente se vanagloriaba, a ser una de las personas con mayor poder económico del país. Y también a ser envidiado, obviamente.

En lo político, hemos de tener en cuenta que cuando se publica el libelo contra la Monarquía, en 1924, Blasco ya ha estado en la cárcel por su actividad propagandística a favor de la República. Su actividad en las filas del partido de Pi y Margall como republicano federal en Sabadell le condujeron a una cárcel barcelonesa en 1886. Ocupó un escaño en el Congreso de los Diputados entre 1889 y 1907, representando a Unión Republicana. Más tarde, se unió al Partido de Unión Republicana Autonomista. Al inicio de la primera guerra mundial marcha a París, donde escribirá la obra que le dio fama internacional, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, una encendida defensa de la causa aliada en la guerra. Según Francisco Madrid,

ciertamente, uno de los hechos que más influyeron para que el pueblo norteamericano se lanzase a la guerra a favor de Francia fue la propaganda de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. La novela que, según el mismo Blasco decía, con orgullo infantil y natural, era el libro que se había vendido más, después de la *Biblia*.⁶⁴

Aunque es una afirmación que es preciso rebajar, dice mucho de la importancia de la novela y su difusión. El golpe primorriverista sorprende en París a Blasco Ibáñez, alejado ya de la política y dedicado únicamente a escribir, y a preparar su viaje por el mundo, otro proyecto empresario-literario muy lucrativo. En ese estado de tránsito, Madrid le pregunta qué piensa de la situación política española, y responde Blasco:

Yo no sé nada de España... Todo el mundo me pregunta lo mismo. Yo no sé nada. Vivo encerrado en mi palacio de Menton, trabajando para un trust norteamericano de mil ochocientos diarios. Además, el sábado por la mañana voy a dar la vuelta al mundo. No sé nada de España, no sé nada de España...

⁶⁴ Madrid, 1930, p. 103.

(...) Yo, lo único que he hecho ha sido ponerle un telegrama a Lerroux, por si me necesita, diciéndole que ya sabe que puede contar conmigo.⁶⁵

Es cierto que escribió a Lerroux: se conserva la carta, así como la respuesta del líder republicano. Lerroux le dice, con fina ironía según algunos, que no se preocupe, que haga su viaje y que le tenga al tanto de dónde está, por si acaso, y que ya a la vuelta hablarían. Que en estos momentos iniciales, y ahí puede estar el doble sentido, es importante ir con cuidado e impedir que nada dificulte la revolución en marcha (un golpe de Estado al golpe de Estado). Que cuando Blasco haga falta (y se corrige Lerroux: cuando haga más falta) contactarán con él.⁶⁶

De todas formas, la realidad es que en esos momentos la intención de Blasco no es dedicarse a la política, al menos no a la política antigua, de la que salió para no volver a no ser que se quisiera desmontar la monarquía.⁶⁷ Sin embargo, al término de su viaje, y según Madrid por el aburrimiento propio de un hombre de acción que acaba de llegar de dar la vuelta al mundo, donde ya ha pensado sobre España y sobre la impresión que de España se tiene en el extranjero, se escribe con Santiago Alba para pedir noticias y tantear la posibilidad de su vuelta a la política. Y decide llevar a cabo un plan que, por la acción directa, reviente la monarquía, con todo el peso de su poder económico y de sus influencias en el mundo editorial.⁶⁸ El primer acto de ese plan es el homenaje a Zola⁶⁹ en Medan, París,

⁶⁵ Ídem, pp. 104-105.

⁶⁶ Se puede leer la carta en <http://cabralbeato.wordpress.com/2010/04/17/contestacion-de-lerroux-a-blasco-ibanez/>

⁶⁷ “¿Pero *cho* por qué he de *seguir siendo* diputado? *Asó* ustedes, que son abogados y lo necesitan; pero *cho*, que soy fabricante de novelas, ¿para qué quieren que continúe en la política? Si algún día ustedes me necesitan para derribar la Monarquía, cuenten conmigo; pero para la política menuda no les hago ninguna falta” (Madrid, 1930, p. 102).

⁶⁸ Según cuenta El Caballero Audaz, José María Carretero Novillo, en su panfleto contra Blasco (y por tanto hay que entrecomillar el entrecomillado), Blasco decía: “[Pienso hacer] La Revolución en España. Antes de un mes seré Presidente de la República. (...) España no puede seguir así. Hay que despertar al pueblo, hacerlos saltar. Yo lo conseguiré. Escribiré artículos, folletos, proclamas, libros... Tengo toda la Prensa del mundo. Treinta y seis mil diarios de América. ¡Vamos, con decirle a usted que cuento hasta con la *Gaceta de Tokio!*... La gran Prensa francesa está a mi disposición... En Inglaterra, los más importantes rotativos harán cuanto yo les diga... ¡Hay que llevar la civilización y revolución a España! ¿Qué le parece?” (Carretero Novillo, José María [El Caballero Audaz], *El novelista que vendió su patria*, Madrid, Renacimiento, 1924, pp. 50-51).

⁶⁹ Blasco ya había dedicado a Zola su atención y su fervor a finales de siglo, con ocasión del caso Dreyfus. En *El Pueblo* escribirá varios artículos sobre el tema, como “El hombre aislado es el más fuerte” (2 de enero de 1898) o “El heroísmo de Zola” (20 de enero del mismo año). De éste último es el siguiente fragmento, recogido por F. León Roca (*Blasco Ibáñez. Política i periodisme*, Barcelona, Edicions 62, 1970, pp. 94-95): “A

el día del aniversario de su muerte. Lo cuenta Madrid, que fue junto a Carlos Esplá y Mariano Alarcón uno de los asistentes españoles al acto. El discurso de Blasco, preparado en cuartillas y leído por otra persona, “era un canto de adhesión a Emilio Zola, el novelista que supo abandonar la labor literaria a la hora precisa en que era necesario salir a la calle para defender un problema de justicia.”⁷⁰ Y eso era lo mismo que se disponía a hacer Blasco. Después del evento, se pone a trabajar en el libelo *Una nación secuestrada*, que publicaría en noviembre de 1924, y que en otros idiomas como el francés o el inglés llevó por título *Alfonso XIII, desenmascarado*.⁷¹ Antes de la publicación aún daría otro mitin, junto a Unamuno y Eduardo Ortega, entre otros, en París, donde propondría un ritmo de cambio progresivo, ordenado, que enfrió los ánimos anarquistas pero que ya había sugerido en el mitin parisino. Parte de este ritmo pausado, auspiciado por la intención de programar, de hacer programa de un ideario de acción, apareció en *Lo que será la República española*, en mayo de 1925.

El panfleto de Blasco tuvo efectivamente una difusión internacional. Tal y como prometía el título, Blasco, en la tradición del libelo, desnudaba el régimen monárquico, y por ende, dictatorial, para acometer su disolución, exigiendo la salida del rey y su procesamiento. Hay cientos de anécdotas sobre el libelo y su difusión –Blasco era hombre de anécdotas y actos sobresalientes–, como que el autor valenciano había comprado dos aviones para repartir desde el aire los ejemplares (una idea que Blasco adelantó como si ya fuera real⁷²), o de la responsabilidad económica que podía tener el régimen comunista en la propagación del libelo. La realidad era que la difusión fue realmente amplia y que por ello y

finis del pasado siglo, los grandes escritores, olvidado momentáneamente el arte, dedicaron sus plumas a la defensa de la humanidad, a combatir los abusos que la deshonoraban, preparando con esto el advenimiento de la gran revolución. (...) Y Zola, el Dante de nuestro siglo, el autor de inmortales epopeyas, que son otras tantas páginas arrancadas del libro de la vida, la primera personalidad de los tiempos presentes, el hombre feliz que es rico por su trabajo y admirado por los pueblos, arroja bienestar, fortuna y tranquilidad por la ventana, se juega de un golpe sus millones y su popularidad, todo por defender a un infeliz a quien cree inocente, porque su alma honrada no puede transigir con la absurda equivocación que sirve para que un hombre agonice allá abajo, encerrado en una jaula, bajo el mortal sol de los trópicos”. A tenor de esta descripción parece lógico considerar que Blasco, cuando decida volver a la política activa, se vería como el Zola español.

⁷⁰ Madrid, 1930, p. 117.

⁷¹ Y que le valió una demanda del Estado español que finalmente fue retirada, en parte por la presión de personas del gobierno francés, país donde Blasco era muy respetado por su francofilia y, en concreto, por el libro *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. (Cfr. Del Arco, 1987, pp. 77 y 78).

⁷² Valentín del Arco se ha empeñado en demostrar que en realidad sí pudo haber dos aviones. Quede como anécdota. Cfr. Del Arco, Ídem, p. 82.

por el contenido del libelo –se tratara de una crítica profunda o no– se generó una reacción, también literaria. Por ejemplo, la de El Caballero Audaz, que en la obra *El novelista que vendió a su patria* defenderá a España de la mala fama que, según él, se ha echado sobre ella, y pedirá unidad patriótica, al margen de partidos, para restañar al país el honor perdido en el extranjero. Lo hará con parecidas armas a las de Blasco: la autoridad de miles de ejemplares vendidos con sus novelas (eróticas) y las buenas críticas en el extranjero, un toque viril y duelístico y el insulto.

Pero a pesar de la difusión y del eco internacional que tuvo el libelo de Blasco, tres años después el autor valenciano moriría en el exilio francés, sin haber derrocado al Régimen. El carácter de Blasco, la enfermedad que le atenazó en sus últimos días y la falta de apoyos políticos (por esa misma desconfianza hacia un hombre sobre todo espectacular, que sin embargo, como reivindicaba ante Alba y está fuera de toda duda, empeñó buena parte de su patrimonio por la causa), contribuyeron a que su actividad no tuviera más recompensa que la agitación internacional, breve y sin consistencia, y que terminara con la desmantelación de la publicación *España con honra* y el abandono, de nuevo y ya definitivamente, de la acción política. Se puede pensar que un Unamuno con los medios y la capacidad de liderazgo de Blasco –pero con menos histrionismo– habría derribado el Régimen mucho antes de que éste cayera por su propio peso.

3. 2. 3 Ramón María del Valle-Inclán

La figura política del escritor gallego es controvertida: a sus actuaciones públicas, sobre todo a partir de mediada la década de los veinte, hay que aplicar un filtro que deje atrás lo que tienen de pose para poder analizar el fondo.⁷³ No sólo son controvertidas las

⁷³ Por ejemplo, Valle difundía la especie de que la revolución mexicana le había dejado manco. Según cuenta Díaz Fernández, que estuvo con él en la segunda de sus reclusiones en la cárcel, durante su estancia Valle contaba todo tipo de anécdotas sobre esa revolución, que en realidad no había hecho. Así lo cuenta en un texto publicado en *Hombres de España*, Madrid, 1923, A. Camín, y recoge el libro *Entrevistas, conferencias, cartas*, Pre-Textos, Valencia, 1994, p. 247 y ss. Eran parte, como se decía en la época, de las “cosas de Valle-Inclán”: “¿Qué hizo Valle-Inclán en México? El burro, como solemos decir en estas tierras llanas. Durante su primer viaje, no hizo nada. Durante su segundo viaje, no dijo nada. Digo, dijo dos o tres tonterías impropias de su talento y de su figura (...) Y es que Valle-Inclán miente sin arte. Todo lo contrario que cuando escribe. Es fama que contaba a Benavente, que había perdido el brazo en un hecho glorioso de no sé qué guerra. Todo el mundo sabe que se lo partió Manuel Bueno de un estacazo. Valle-Inclán recordó a Cervantes y a otros mancos ilustres. Fue cuando Benavente le dijo:

-¡Ramón, Ramón, que no fue en Lepanto!

acciones públicas, sino que su opción estética en torno al compromiso es también poco nítida, como intentaré explicar, a pesar de la uniformidad de interpretación que encuentra en la mayoría de la crítica.

El escritor parte, como Unamuno y los demás opositores del inicio de la Dictadura, de una posición crítica sobre el regeneracionismo, debido a su pasado carlista. Esto, para empezar, se ha puesto en duda más de una vez: el carlismo de Valle-Inclán provenía quizá más de un esteticismo, a la manera del fascismo de Giménez Caballero, que de una opción moral (véase, por ejemplo, la monografía de Gómez de la Serna sobre Valle). En realidad, ambas opciones, la de Gecé y la de Valle, no serían de cualquier modo sólo estéticas, porque uno y otro partían de una simpatía natural, acendrada en la experiencia personal de la crisis de finales de siglo, hacia el integrista. En el caso de Valle, que es de quien se trata de hablar ahora, ya antes de publicar las *Sonatas* cargaba contra la España antiheroica, la blanda, la que ha perdido el fuelle/vigor. Estaba esperando, se puede decir, un dictador. Dice Cara de Plata, personaje de Valle en *Los cruzados de la causa*⁷⁴:

Contáis, como beatas compungidas, que anduvo huido por esos pueblos para no firmar una sentencia de muerte, y eso no acredita su ánimo de Rey. ¿Dónde están las horcas a lo largo de los caminos, y colgados de sus bandas los generales, y de los cordones de sus bolsas los indios, los avaros, los judíos, toda esa ralea de tiranos asustadizos a quienes dio cruces y grandezas Isabel II?

La España de Valle era la de Carlos, y no la de Isabel. La de Isabel hiede, ya se pudre cuando pasa a Alfonso XIII. A ellos irá Valle. No era la de Carlos la monarquía de Alfonso XIII y, mucho menos, era el liberador el dictador Primo, una herramienta del rey a fin de cuentas. De ahí su oposición intelectual. La primera actuación formal será una carta que hizo circular con motivo del confinamiento de Unamuno, que no se ha encontrado hasta la fecha pero que por los testimonios que nos han llegado parece que era visceralmente crítica contra el Régimen.⁷⁵

Y aquí terminan las aventuras de don Ramón María del Valle-Inclán...”

⁷⁴ Valle-Inclán, Ramón del, *Los cruzados de la causa*, Espasa Calpe, Madrid, 1960, pp. 76-77.

⁷⁵ Juan Antonio Hormigón aventura en su estudio *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario* (Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007) que puede tratarse de la primera parte de una que envió a Rivas Cherif, y que no reprodujo íntegra *España* en el número del 16 de febrero. De ella nos ha quedado sólo la sección que dedica a la gestación de *Tirano Banderas* (en el Volumen II del estudio de Hormigón, 2007, p. 253).

Fue la primera de una serie de acciones de repercusión pública, menos numerosas de lo que Valle hubiera querido. No es que Valle hiciera lo posible para ir a la cárcel,⁷⁶ pero sí trató con gestos ostentosos de llamar la atención. Esto se ha dicho de mil maneras en todas las monografías sobre el autor, así que no voy a extenderme. La clave es buscar el equilibrio entre la pose —que es el desear ir a la cárcel para figurar— y la toma consciente de decisiones conflictivas. Ninguna de las dos cosas hacía Valle-Inclán. Por su carácter, por su cierta inconsciencia, por su hastío. Si las acciones, por tanto, no fueron más y los meses de cárcel también más, no fue porque el autor cejara en su actitud.

Además de hacer circular esta carta, Valle-Inclán destacó por sus invectivas en los cafés y en el Ateneo madrileño. Gómez de la Serna, autor de una de las primeras biografías de Valle, describió en *Nuevo Mundo* —y lo recogen Fernández Almagro y el propio Gómez de la Serna en su monografía— su llegada a Madrid tras ser sometido a una operación grave de vejiga (un cáncer que le conduciría a la muerte unos años después), como un pájaro herido de un ala dispuesto a enarbolar causas perdidas en todo lance literario, una especie de quijote contra los molinos, reales, de la dictadura y la blandura literaria.⁷⁷

Después de eso, y más por su actitud vehemente e irrespetuosa que por actos delictivos propiamente, fue detenido en dos ocasiones, en periodos de uno y quince días de reclusión, respectivamente. La primera detención fue debida a que Valle generara un altercado en el teatro Fontalba, donde se estrenaba *El hijo del diablo*, una obra del poeta Joaquín Montaner llevada a las tablas por la compañía de Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz. La protesta (un sonoro “¡Muy mal!” tras una de las ovaciones que recibió la obra en su transcurso por parte de algún claqué, lo que provocó el posterior tumulto entre detractores

⁷⁶ Juan Antonio Hormigón, ya en su estudio de 1971, recoge y comenta la polémica. Hormigón, Juan Antonio, *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Barcelona, Comunicación, 1971, p. 230.

⁷⁷ “Don Ramón tiene que perorar aún mucho, peripatético, andariego, incansable, como embozado y ceñido en el brazo que le falta, con alarde de barco de vela, que lleva en su hombro el timón y en la otra mano toda la fuerza de la dirección y del arriar y desplegar velas. Ha vuelto a Madrid curado, animoso, declamador de una sola mano, mostrándonos su extraña cabeza estriada, cenicienta, como si estuviese espolvoreada por el recuerdo de todos los miércoles de Ceniza. El pájaro herido en un ala que es Valle-Inclán, escapado a la trampa de las sábanas del sanatorio, vuelve a ser ese Covarrubias en rebeldía de los viejos principios... El lírico basilisco que durante muchos días se ha consumido en la cama de una clínica —le hubiera ido tan bien la estancia en uno de aquellos viejos hospitales de peregrinos!— arrojó ya lejos de sí la camisa, medio de loco, medio de herido, que viste el enfermo de sanatorio y vuelve emprendedor a celebrar las justas literarias, en que lucha con los personajes de sus novelas en lid amistosa, con un sentido de verso vertido y desparramado por la prosa, como esas sartas de perlas a las que se les rompió el hilo, pero que siguen siendo colla aún en la bandeja en que se remansan. El escritor se ha escapado de la enfermería” (Gómez de la Serna, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Austral, 1979, p. 158.)

y defensores), más que a motivaciones políticas, como parece sugerir Fernández Almagro (p. 169), se debía a cuestiones estéticas. La segunda de las veces fue debido a que rehusara pagar la multa recibida por manifestarse (más bien unirse a la manifestación, que le pilló de camino) del Palacio de la Música, en abril de 1929. En esa ocasión Primo de Rivera dijo de él que era un “eximio escritor y extravagante ciudadano”, expresión que sobre todo señala que su actividad como opositor era más molesta que problemática, al menos en cuanto a acción directa. Antes de la primera de ellas, en octubre del 27, recibió la censura de su obra *La hija del capitán*, en julio de 1927 (reeditada en 1930 con algunas modificaciones que según Jesús Rubio Jiménez explican el proceso de radicalización política de Valle-Inclán⁷⁸). Sería la primera obra censurada al autor por cuestiones políticas.

Según García Queipo (*Op. cit.*, p. 385), se trata del esperpento más duro y politizado que escribiera Valle nunca, y por eso sorprende que pensara que podría pasar por la censura. Para la investigadora, hay una especie de inconsciencia, como la que acabo de mencionar, que lleva al autor a entregar a imprenta –censura previa– un texto de estas características, recibiendo la consiguiente nota oficial, que fue fulminante en sus términos.⁷⁹ Hay más explicaciones que sumar a ésta. Por ejemplo, que Valle hiciera con esto un acto más de rebeldía en formato pose, una oposición exagerada, chillona. Por ejemplo, que confiara en que el barniz del esperpento hiciera deslizarse los ojos del censor sin penetrar en la sustancia de la obra. Lo cierto es que, a mi juicio, si la obra se censuró no fue tanto porque tuviera un contenido explícito como por la inquina del dictador hacia Valle-Inclán. Como apuntaba cuando hablé de Unamuno, prácticamente siempre la censura –y más en un Régimen reconocido como de pocas luces intelectuales– trabaja a bulto, y una obra de Valle donde en el título había un estamento militar podía abortarse sin ser leída. Porque, para un lector común, el esperpento *La hija del capitán* es mucho menos crítico con el Régimen que muchos de los poemas publicados en revistas en la época. Si no se censuró *La corte de los milagros*, ¿por qué sí esta obrita? ¿Es injustificado o hay en verdad un proceso de radicalización política, reflejado en las diferencias entre la primera y la segunda edición de *La hija del capitán*?

⁷⁸ Prólogo a Valle-Inclán, Ramón del, *Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Austral, 2006, p. 25 y ss.

⁷⁹ “(...) Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto sería suficiente para poner de manifiesto que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho o intolerable, y sí exclusivamente en el impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres”. Citado en, entre otros lugares, Hormigón, Juan Antonio, 1971, p. 219.

Disfraces de Valle-Inclán

Entiendo que lo que escribo aquí tan de pasada requiere cierta argumentación. Lo que quiero decir es que la forma de hacer crítica de Valle, en sus obras –lo que nos interesa– se disfraza tres veces: en primer lugar, se disfraza de lenguaje; en segundo lugar, se disfraza de historia; en tercer lugar, de esperpento. El disfraz de lenguaje es eco de una época pasada, los comienzos modernistas de Valle-Inclán, que no termina de abandonar nunca. El preciosismo, el no perdonar un vocablo si es sonoro o si es extraño o si se erige por sí mismo en adalid de la recuperación del habla. Es verdad que la muerte de Max Estrella es la muerte del Modernismo (Cfr. entre otros, *Valle-Inclán universal*, p. 327), la superación de una etapa, pero también que la artificiosidad de lenguaje no abandonará la prosa del escritor gallego. La visión estética de la vida, entendida como la entiende Valle, tiene parte de culpa en este empeñarse en la artesanía de la obra: estirar las posibilidades de la palabra sobre los manoseados planteamientos de una novela tradicional periclitada.

Hay un segundo disfraz, el disfraz de la historia. El hecho de que Valle-Inclán decida escribir sus novelas ambientadas en una época pasada no es baladí. El ciclo de *El ruedo ibérico* pretendía llegar hasta el desastre del 98, pero lo que acontece en las novelas que publica es de mediados del siglo anterior, aproximadamente. Se ha hecho muchas veces, y especialmente bajo censura: tratar de asuntos históricos porque suponen paralelismos más o menos disimulados con la situación contemporánea. Valle, claro, utiliza el mismo procedimiento, pero a mi entender no con la misma unidireccionalidad que los que sólo tratan de componer novelas críticas. Es decir, que *La corte de los milagros* habla de una época podrida como también lo puede estar la de Valle, pero no se trata sólo de eso: es también una reconstrucción que más tiene de ficción que de paralelismo. Porque Valle más pinta que refleja. El esteticismo, una vez más, predomina, no sólo sobre la historia sino sobre la contestación.

¿Qué sugiere, si no, la metáfora del ruedo ibérico? Dibujar a España como la arena donde tiene lugar el espectáculo, que se ve desde la barrera, sin mancharse los pies ni pasar peligros.

Este título [*El ruedo ibérico*] (...) está directamente relacionado con la estética del distanciamiento artístico propuesta por Don Estrafulario en el 'Prólogo' de *Los cuernos de don Friolera*, según la cual se debe mirar la historia de España como se

mira una corrida de toros: es decir, sin dolernos de “la agonía de los caballos” a fin de poder estar capacitados para apreciar “la emoción estética de la lidia”.⁸⁰

La última parte de la cita contiene el quid de lo que vengo señalando: lo fundamental del texto es la emoción estética, y la emoción estética sólo se logra con un distanciamiento. ¿Dónde queda la crítica social, el compromiso reflejado en la literatura de Valle-Inclán?

Como dice Schiavo⁸¹, es cierto que el esperpento no significa alejarse de la historia, y que la documentación es parte del trabajo, y parte importante, de la escritura de Valle-Inclán. Pero no es menos claro el hecho de darse una elección de personajes y situaciones, y el afeamiento de la mayoría de ellos y la glorificación de algunos otros (explícitamente, como con el rey Carlos, e implícitamente, por medio de la desaparición de personajes históricos de relevancia para evitarles la esperpentización, como Bécquer en *Réquiem del espadón*).

Y por último, el más conocido disfraz del autor gallego, la teoría y práctica del esperpento. En realidad se trata de una técnica/herramienta para el distanciamiento, lo mismo que lo era el viaje histórico. Elaborada a partir de materiales cercanos, como el gusto de la época⁸² por lo macabro y la utilización de lo grotesco, el esperpento es el vehículo de Valle para establecerse en una posición satélite.⁸³ Encaja todo esto con su teoría, muy conocida, del punto de vista del autor y su opción por la visión superior. Elaborar la historia de *La hija del capitán* con esta herramienta hace que Rafael Conte la denomine “sátira esperpéntica de los pronunciamientos”.⁸⁴ Efectivamente, se trasluce una crítica al estamento militar y también al pronunciamiento, pero la sátira esperpéntica está también ahí, y la elaboración del Valle escritor se centrará en ese terreno, y no sólo en el de la transmisión de ideas. No es que se transmitan ideas inseparables de una estética, sino que, a

⁸⁰ Cardona, R., y Anthony N. Zahareas, *Re-Visión del esperpento*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2012, p. 29.

⁸¹ Schiavo, Leda, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer El ruedo ibérico*, Madrid, Castalia, 1980, p. 56.

⁸² Valle-Inclán, 2006, p. 54.

⁸³ Valle-Inclán, 2006, p. 49.

⁸⁴ Tomado de Arranz, Clara, “Historia e infrahistoria en *La hija del capitán*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 9/10, 1988, p. 64.

mi entender, se transmite una estética que, de manera débil, inferior y como despegada, se acompaña de unas ideas.

Carlos Seco⁸⁵ decía que Valle-Inclán terminó donde sus compañeros de la generación del 98 habían comenzado, en la protesta. Ya en 1923 Guillén afirmaba que era el único de los miembros del 98 que hasta ese momento no había hablado del problema de España. Sender, por su parte, comentaba que si cuando conoció a Valle hubiera leído qué escribió antes de los esperpentos (se refería a las *Sonatas*, en concreto) le hubiera interesado menos. Está claro que la forma de ser social de Valle son los esperpentos y que eso sucede en la década de los veinte. No se puede decir a la vista de la obra de los veinte, insisto, que Valle, como defiende Hormigón (p. 220), haya abandonado definitivamente la torre de marfil, ésa que a Sender no le interesaba en absoluto y que le había llevado, hasta mucho después del final de siglo, a no hablar del problema de España. Valle no era un escritor político, no era un escritor comprometido. Los comentarios respecto al teatro de Valle y la relación del escritor con Ortega y Gasset, que haré más adelante, creo que vienen a fundamentar algo más mi postura.

Tenemos las acciones, tenemos las creaciones y ahora faltaría hablar de las declaraciones. Interesa mucho de Valle la argumentación de las motivaciones estéticas de sus actos, tanto las referidas a la figura del intelectual como a la propia relación con la escritura en una ocasión como la coetánea. Al margen de sus acciones concretas y del ruido que pudiera generar su actitud, y sobre todo –soy consciente de que no son separables– de sus obras, las ideas sobre el particular que motivaban su comportamiento han quedado en artículos y entrevistas y son muy útiles para trazar el mapa estético-político que pretendemos de este periodo. Me refiero, por tanto, a sus declaraciones, estrictamente. En cuanto a la postura del intelectual, Valle desde el principio defendió que los tiempos que corrían necesitaban de un intelectual político.

¿Por qué no van a intervenir [los intelectuales en la política]? ¿Es que los intelectuales no son ciudadanos como los demás? ¿Acaso no pagan contribuciones? ¿No entran en quintas? ¿No van a Marruecos? ¡Pues entonces!...⁸⁶

⁸⁵ Cfr. Seco, Carlos, “Valle-Inclán y la España oficial”, *Revista de Occidente* 44-45, 1966, p. 203 y ss.

⁸⁶ Valle-Inclán, J. y J. (eds.), 1994, p. 281. Fechada el 30 de junio de 1925.

De hecho, criticará duramente a Ortega en 1927, porque “pretende anular en los jóvenes la pasión política en beneficio de una situación dictatorial” (*Entrevistas...*, p. 343). En cambio, defiende la aparición de literatura ensayística, necesaria en este tiempo, que dé respuesta a las cuestiones actuales, donde los escritores pongan su ciencia al servicio de la formación de opinión.⁸⁷

Esta última crítica, lo explica un poco antes en esa misma entrevista, se dirige a parte de la Vanguardia,

esos jóvenes que se llaman vanguardia y que quiere dirigir Ortega y Gasset, no tienen ni idea, los pobrecitos... Creen que para escribir hay que ir a buscar a Francia la última moda, y que una etiqueta, un programa, una escuela, un nombre, son atributos suficientes para llamarse original y de vanguardia.

Una nueva novela y un nuevo teatro

Y con esto observo el segundo grupo de motivaciones estéticas, aquellas que giran en torno a la necesidad de una nueva novela (como acabamos de ver) y una nueva dramaturgia. Valle, como ningún otro, supo ver que la situación social requería una estética, y por eso abandonó, como dijo Álvaro Alcalá Galiano (y recoge García Queipo, p. 393), su torre de marfil y se decidió por la literatura política. Pero no por una literatura que hablara de política, sino que fuera política. Justamente Valle achacaba a Azorín y Blasco que fueran escritores antiguos, porque utilizaban estéticas que venían de atrás, y por eso no estaban en su lista de narradores contemporáneos interesantes.⁸⁸ Lo que encuentra Valle en el personaje colectivo, en el recurso al paralelismo histórico y, sobre todo, en el esperpento, es la forma adecuada, el quehacer narrativo ajustado a los tiempos, el lógico y natural.

Pero a tenor del estudio de sus obras narrativas, como hemos visto antes, ¿no se nos presenta una contradicción? Porque Valle critica el elitismo de Ortega y el fuego de artificio de sus jóvenes seguidores, pero ¿no es elitismo el vocabulario de *Tirano Banderas* y

⁸⁷ Lo dice, entre otros lugares, en el prólogo a la obra de Ramón J. Sender, *El problema religioso en Méjico. Católicos y cristianos*, Madrid, Cenit, 1928. “En España comenzamos a sentir el ritmo universal, y ya no nos limitamos a la producción literaria frívola o a la traducción. Nuestros mismos compatriotas escriben obras consagradas a estudiar, serenamente, los problemas políticos de otros países. (...) En España se ha planetado el negocio editorial desde un punto de vista demasiado mercantil. Es lógico y humano que el editor busque en su empresa el beneficio económico. Sin embargo, nunca debe olvidar que desarrolla una misión cultural que en ningún momento puede ser dejada” (pp. 11-16).

⁸⁸ El 18 de diciembre de 1925, en respuesta a la encuesta sobre la novela que promovió *Heraldo de Madrid*. Citado en Valle-Inclán, J. y J. (eds.), 1994, p. 290.

no es fuego de artificio? En el fondo, en lo que hace Valle-Inclán y en ciertas ideas políticas podemos encontrar puntos de conexión, mayores de los que a veces se ha querido ver (y supongo, querría reconocer el propio autor gallego). Por ejemplo, las posiciones integristas del Valle de primeros de siglo, la exigencia de un líder que despertara a España de la pesadilla de nadería, podría firmarlas Ortega. En el plano estético, ambos comparten la crítica al naturalismo y la defensa del artificio, de la artesanía. El distanciamiento, la enajenación, bien podrían ser parte del manifiesto de una colección como *Nova Novorum*; también el punto de vista superior, la posición satélite. Así pues, las críticas a Ortega en prensa parecen más una salida de tono que razonamientos profundos. En la serenidad, alejada del fragor del carácter de Valle y su nerviosismo, no habrían tenido lugar.

En el proceso de transformación que aplica al teatro también podemos encontrar esta doble cara. Por un lado, Valle abogaba por un teatro de ideas, donde lo que se mostrara fuera estados de conciencia,⁸⁹ no gestos melodramáticos. Y lo hacía con la vehemencia característica, afirmando aquí y allá, por ejemplo, que debería asesinarse a los hermanos Quintero. Para ello los creadores tenían que generar nuevas obras, y también el público debía ejercer su derecho a quejarse, a patlear (como él mismo hacía) si la obra no respondía a sus inquietudes. Es decir, que había en primer lugar la crítica. Pero esta crítica, el patleo, parecía cegar a Valle. Cuando se le ponen delante los jóvenes tibios con la *Dictadura* y se sabe que son discípulos de Ortega la crítica hace acto de presencia y se lleva estética e ideología por delante. Cuando en el teatro hay una necesidad de revolución, la vuelta hacia un teatro que sea verdadero y que conmueva —que cambie—, la necesidad de la crítica impone palabras fuertes y ausencia de matiz. Porque el teatro de Valle no era tan verdadero como él proponía, y que fuera de ideas no significaba que fuera político.

La forma de reaccionar de Valle-Inclán frente al teatro fue la incorporación a un teatro de arte. Pero dejará de escribir para el teatro convencional en 1927 —*La hija del capitán* fue su último drama—, desengañado de las esperanzas de renovación. Repasando su trayectoria, parece que su opción fue más por el teatro para las élites que por el acercamiento y conmoción de los públicos aburguesados. Es decir, que si de lo que se trataba era de recuperar el público activo, de transmitir ideas y de hacer que los actores

⁸⁹ “Aquella mujer no decía una palabra. Sólo gritaba. Sus gritos eran la única expresión de sus sentimientos. El teatro castellano es eso, gritos. Los éxitos de Echegaray no se deben más que a que en sus obras colocaba muchas situaciones para que los actores gritaran. Y cada grito era una ovación. Yo no sé si lo mío es teatral. Sí sé que responde a un estado de conciencia. Yo soy incapaz de hacer efectismo artificiosos.” (Valle-Inclán, J. y J. (eds.), 1994, p. 277. Fechada ésta el 20 de marzo de 1925).

recuperaran la humanidad, poco podía hacer en esa dirección un teatro para minorías intelectuales. El primer paso en este tipo de teatro intelectual, de pequeñas dimensiones en todos los sentidos, se dio en Madrid con *El Mirlo Blanco*, dirigido por Carmen Moné de Baroja. En Europa ya había teatros parecidos y en España había experiencias similares anteriores de este teatro de élite en la Escuela de Arte dramático de Barcelona, dirigida por Adrià Gual. Otros espacios surgieron después en Madrid, como *Fantasio*, dirigido por Martínez Romarate, *El Caracol*, de Rivas Cherif, o el Teatro Mínimo, de Josefina de la Torre, en Las Palmas. Valle-Inclán participa del teatro de *El Mirlo Blanco*, como dramaturgo, en 1926. Después llevaría estas ideas a la dirección de la Escuela Nueva, donde en 1927 crea la compañía *El Cántaro Roto*.

Por mucho que tratara en esta intentona de abrir el teatro de élite a un público más amplio, parece difícil abrir algo que de suyo se presenta cerrado. El caso es que cuando abandona la escritura dramática no ha logrado ni públicos más numerosos ni mayores revoluciones que las que podía llevar a cabo en las pequeñas salas de los teatros y casas que recorrió. El teatro seguía siendo para él un escenario de mentira, con actores españoles que no saben hablar con verdad, y de donde sólo se puede salvar el acto de diálogo, que se llevará a la prosa para seguir ocupándose de él:

¿[Escribir] Para el teatro? No. Yo no escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas. Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré *para* los cómicos españoles. Muy sencillo. Los cómicos españoles no saben todavía hablar. Balbucean y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir *para* ellos; es ponerse al nivel de los analfabetos.⁹⁰

Carlos Seco terminaba su artículo de 1966 en *Revista de Occidente* –citado antes– con una reflexión que me parece capital para comprender las contradicciones respecto al compromiso del escritor de Valle-Inclán, que he intentado desglosar aquí. Todas las razones –carácter, ideología, esteticismo– aducidas para argumentar esta posición valleinclanesca tienen un factor vital que las sobrevuela, y que al mismo tiempo está debajo de ellas: el carácter profundamente nihilista de Valle. Que la obra del escritor gallego no

⁹⁰ Declaraciones de 1927, recogidas en Hormigón, 1971, p. 227.

supusiera de forma radical una oposición estética al régimen dictatorial se debe a que provenía de un temperamento cáustico, que, como todos, sólo destruye, no propone.

De aquí que la persona y la obra del autor de *Tirano Banderas*, provoquen, a nuestros ojos, una doble reacción: la admiración por su legado de artista, de una parte; de otra, la decepción por su incapacidad para superar un único impulso: el de ariete destructor y despiadado. Papel este siempre posible, y desde luego, grato al ardor iconoclasta de cualquier juventud del mundo, y más si esta juventud es la española; pero lamentable para el que, con visión histórica, efectúa el balance de pérdidas en la crepitante hoguera que solo tiene por contrapartida desoladas cenizas.⁹¹

3. 2. 4 Pío Baroja

No puede decirse que el papel de un escritor fundamental en la generación del 98 como Pío Baroja fuera de oposición al Régimen. En primer lugar, porque las posiciones políticas de Baroja nunca estuvieron del todo claras, debido sobre todo a su carácter intermitente, taciturno, y a su voluntad incorregible de ir a la contra.⁹² Pero, al margen de estos rasgos del personaje, importantes, los hechos son que nada se encuentra en los años de la Dictadura que demuestre por sí que Baroja estuvo en contra. Así resume su comportamiento Sánchez-Ostiz:

De la dictadura de Primo de Rivera dirá algo, pero tampoco mucho, y, sobre todo, a toro pasado. No parece que le interesara demasiado el revuelo que armó. E incluso hablará bien del dictador.

No se ve que Baroja fuera del todo contrario a la dictadura militar. Es más, en textos muy tardíos defiende las intervenciones militares, pasajeras y en plan salvífico, en aras de poner en orden y arreglar las cosas, que es de una

⁹¹ Seco Serrano, 1966, pp. 222-223.

⁹² “Pues en este hecho de la antipatía despertada por Baroja, desde sus más tierna infancia, entre las gentes *de orden* que lo conocían, vemos nosotros un síntoma inequívoco, el síntoma inicial y más seguro de una rebeldía franca y verdadera, encarnada en un hombre rectilíneo, que ha sabido conservar en los años maduros la virtud inapreciable de indignar y conjurar contra sí a todos los hipócritas que lo conocen” (Pina, Francisco, *Pío Baroja*, Valencia, Sempere, 1928, p. 123).

vaguedad que tumba para el público en general, pero de un preciso fabuloso por lo que al carácter de Baroja atañe.⁹³

Pío Caro Baroja también tiene esa misma impresión, cuando habla de que Baroja debía estar a favor de una dictadura militar, aunque no tuviera que ser precisamente la de Primo de Rivera.⁹⁴ En definitiva, Baroja estaba también en ese grupo de intelectuales que habían sufrido la Restauración y la crisis del presunto imperio español del 98, y que comenzaban a abogar, de vuelta de la política parlamentaria, por un régimen dictatorial, incluso argumentando que ninguna otra forma de gobierno era posible en un lugar como España:

[Primo de Rivera] es hombre que tiene sentido. Le falta cultura; él mismo lo reconoce; pero la suple con habilidad y con gracia. Él ve el porvenir. En toda Europa se lleva la misma tendencia: mejorar de una manera autoritaria las condiciones de la vida. Lo demás es palabrería hueca.

—No hubieras hablado así hace años.

—Me he convencido. Estos países del Mediodía de Europa no pueden vivir más que con la anarquía o el despotismo.⁹⁵

Lo que está claro es que si bien no hubo un rechazo tampoco se puede decir que en esos años hubiera actos de adhesión a la causa. Los motivos no pueden buscarse en su alejamiento geográfico. Baroja vivió sobre todo en Madrid, aunque fueron unos años de viajes (Italia, Alemania, Holanda, Inglaterra, París), y se puede hablar incluso de una intensa vida social, dentro de lo intenso que puede ser una vida social para alguien como Baroja. Así al menos describe el ambiente Pío Caro Baroja y también Mainer⁹⁶, basándose en

⁹³ Sánchez-Ostiz, Miguel, *Pío Baroja a escena*, Madrid, Espasa, 2006, p. 213.

⁹⁴ “Todos los que han leído a mi tío conocen su ideología hoy liberal y antes si se quiere un poco anarquizante. Mi tío ha sido individualista y casi siempre ha marchado al margen de la política española con la que nunca ha comulgado, pero esto no es de ahora sino de siempre.

En verdad siempre creyó que a un pueblo como el español le hacía falta una dictadura militarista, dictadura militarista parecida a la de Primo de Rivera.” (Caro Baroja, Pío, *Crónica barojiana*, Madrid, Caro Reggio Editor, 2000, p. 155).

⁹⁵ Cita de *Locuras de Carnaval*, de Baroja, recogida en Bello Vázquez, Félix, *El pensamiento social y político de Pío Baroja*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 311.

⁹⁶ Mainer, José-Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.

hechos como la creación del teatro El Mirlo Blanco y las reuniones madrileñas en tertulia con escritores de la generación como Valle-Inclán (esa generación cuya existencia Baroja, por cierto, negaba).

Además de esta relativa sociabilidad, lo que sí es patente en Baroja es el intenso ritmo de trabajo, en lo que a narraciones se refiere. En siete años escribirá una docena de novelas: tres de las cuatro que componen la tetralogía sobre el mar, la trilogía de *Agonías de nuestro tiempo* y seis de las novelas de la serie *Memorias de un hombre de acción* (*Las figuras de cera*, 1924, *La nave de los locos*, 1925, *Las mascaradas sangrientas*, 1927, *Humano enigma*, 1928, *La senda dolorosa*, 1928 y *Los confidentes audaces*, 1930). Además de estas novelas, Baroja acompañará a su novela *Zalacaín el aventurero* en su conversión a filme. Y junto a este trabajo, la actividad fundamental en torno a la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, con quien le une una relación estrecha y singular. Ya en el primer número de la revista, justo después de las páginas del Propósito, va un fragmento de la segunda novela de la tetralogía sobre el mar, *La feria de los discretos*, que publicará a finales de año y que contará con una reseña de Fernando Vela en la revista. Además, será también *Revista de Occidente* quien publique un texto muy ilustrativo de la estética y el carácter de Baroja, la conferencia en la Sorbona de 1924.

Voy desgranando con cierta celeridad algunos *topos* que ayuden a comprender la actitud de Baroja en la dictadura: actividad social, actividad literaria. Otro lugar de paso, lo he mencionado antes, es el carácter. Se han escrito multitud de páginas sobre esto. Aquí sólo recordaré algo sobre su condición de solitario y de qué modo redundaba eso en su escritura. Como ser solitario se define a sí mismo Baroja en la citada conferencia de la Sorbona, que lleva por título “Divagaciones de autocrítica”, y que impartió a un grupo de estudiantes que se disponían a trabajar su obra *Zalacaín el aventurero*. En ese momento especial de definición propia, dice el novelista donostiarra:

Enfrente de la inmoralidad, de la chabacanería y de la ramplonería de los políticos, no había en la España de la Regencia nada organizado. El republicanismo nuestro era un amaneramiento, una retórica vieja con la matriz estéril; el socialismo obrerista odiaba a los intelectuales y hasta la inteligencia; el anarquismo se manifestaba místico, vagaroso y utópico, y los dos separatismos aparecidos en aquella época, el catalán y el vasco, por su egoísmo y su mezquindad, no tenían atractivo más que para gente un poco baja. Además, en

el uno había una pedantería y un superhombre ridículo; en el otro se veía demasiado el solideo del cura.

Un hombre un poco digno no podía ser en este tiempo más que un solitario.⁹⁷

Es cierto lo que dice Sánchez-Ostiz, que Baroja es un ser que insiste en definirse a sí mismo, continuamente; por ejemplo, remarca que vive en el campo, lejos de todo, cuando si bien ya en esa época tenía comprada la casa de Itzea no siempre estaba ahí: Baroja pasa en Madrid la mayor parte del tiempo, como he dicho, cuando no está viajando. Vive apartado si lo comparamos (o si él se compara, por mejor decir) con Blasco Ibáñez, pero es que aquí no se trata de que Blasco sea la medida de estas cosas. Aunque eso debía sentir Baroja.

En el fondo, cuando Baroja se describe como un solitario lo que está diciendo es que es obligadamente un solitario. Baroja vivió toda su vida en el sí pero no, en matices. Su vida, también si nos centramos en estos años, será un acercarse a figuras-ideologías para luego desmarcarse, subrayar sus fronteras y quedarse, por tanto, solo. Y a esto se sumarán sus aristas de carácter, sus arideces.

Pío Baroja, Giménez Caballero y Ortega y Gasset

Relacionados con el acercamiento del autor a figuras/espacios para luego desmarcarse están los diálogos que entabla Baroja con dos protagonistas de la cultura de la década de los veinte como son Giménez Caballero y Ortega y Gasset. La confrontación con ambos dibuja aspectos importantes de Baroja: referidos a la cuestión ideológica en el caso del encuentro con Giménez Caballero, y a la estética en el de Ortega.

Siempre que se habla de la relación entre Giménez Caballero y Baroja se remite al intento de aquél por fascistizar al novelista. De algo de esto hablaré más adelante, cuando dedique unas páginas al fascismo, y por eso no me extiendo ahora. Baroja ocupará un espacio en la revista de la Vanguardia de Gecé, *La Gaceta literaria*, por la parte política, y no estética, porque para el director era don Pío uno de los primeros fascistas españoles. Razones para hacer esta declaración, leves pero suficientes para un activista como él, no le faltaban: el trabajo político contra la Restauración, la publicación y reinterpretación de *César o nada*, su posición germanófila en la guerra del 14, las afirmaciones de crítica a la totalidad del sistema, las opiniones sobre la necesidad de una dictadura militar en un país como

⁹⁷ Baroja, Pío, "Divagaciones de autocritica". En *Revista de Occidente* 10, abril 1924, p. 40.

España, hechos más bien anecdóticos como que Baroja pasara durante una temporada con la cruz gamada (no nazi sino vasca, según él) en la pechera... Y seguirá hasta la aquiescencia ante que Giménez Caballero, ya en 1938, publicara y manipulara desde el título la gavilla de artículos *Comunistas, judíos y demás ralea*, por ejemplo. En resumen, mientras que en lo estético la relación era nula, la parte política de la Vanguardia sí necesitaba de un autor como Baroja, y por eso Gecé trató por todos los medios de entronizarlo. En cierto modo, a la manera en que los jóvenes realistas del Nuevo Romanticismo trataron de entronizar a Ortega para que hiciera de político en pos del advenimiento de una segunda república.

Ortega y Gasset también coincide con Baroja en el tiempo: mantiene con él una relación de respeto, que le lleva, como he indicado arriba, a aparecer con deferencia en las páginas de la *Revista de Occidente*, y también a una de las polémicas estéticas más interesantes del período, sobre la novela. La relación de cordialidad y respeto intelectual se hace sólida de algún modo con los artículos que Ortega irá publicando sobre la narrativa barojiana, punto de paso ineludible en la época si se era intelectual. Con motivo de la publicación de *El árbol de la ciencia* comienza la polémica, que se extenderá hasta 1925, retomada en las compilaciones de Ortega y de Baroja y definitivamente irresuelta. Los hitos de la discusión fueron esas primeras palabras de Ortega en “Pío Baroja, anatomía de un alma dispersa”, el prólogo a las *Páginas escogidas* de Baroja, en 1918 –donde retoma algunas cuestiones que ya había afirmado en una encuesta para *Nuestro Tiempo*, en 1902– y un texto en *Las horas solitarias*, también de 1918. Luego Ortega desarrollará su teoría sobre la novela en una serie de artículos en *El Sol* a finales de 1924 y principios de 1925, recogidos más adelante en *Ideas sobre la novela*. Precisamente en *Revista de Occidente* de mayo de 1925 contestará Baroja, publicando un artículo que sería el prólogo de *La nave de los locos*, con el título “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”.

Algo nos dice esta polémica sobre la relación entre Baroja y el compromiso del escritor y es por este motivo que la traigo a colación. Las líneas generales de una discusión que coleará durante décadas son las mismas todo el tiempo, sólo que ciertas cuestiones la matizan. Por ejemplo, está claro que la revitalización de la disputa a mediados del veinte se debe a que, al menos de parte de Ortega, había una voluntad de reivindicación de cierta estética de la novela, la que el filósofo proyectó poner por obra en la colección *Nova Novorum*. Baroja, en cambio, en poco tenía estas cuestiones de tendencia, y su defensa se trataba más que nada de una forma de reivindicarse a sí mismo sobre las modas, que desde

siempre había criticado, así como desde siempre se había ido definiendo a sí mismo una y otra vez y a su forma de escribir. Baroja es inasible o por lo menos trabaja para serlo: se desmarca de la Vanguardia, se había desmarcado de Blasco Ibáñez, se desmarca de Galdós, se desmarca por descontento de los intelectuales vendidos de la Restauración⁹⁸... En el texto que lee en la Sorbona, las “Divagaciones de autocrítica”⁹⁹, arremete contra, parafraseo, la España de ceniza que le ha tocado vivir, donde se ha crucificado al término intelectual y, por ende, a quienes ostenten tal nominación. Una España donde ni siquiera existía eso que algunos salvaban de la hecatombe, la generación del 98. Se desmarca de Galdós porque no fue un gran hombre, sólo un “novelista hábil y fecundo”. Por todas estas afirmaciones llamaban a Baroja “grosero buey vasco”, por todo esto le decía Bagaría –y lo cuenta el propio Baroja, y que lo contara era muy propio de él–:

–El porvenir de usted es el aeroplano. Tendrá usted que andar por el aire preguntándose para bajar a tierra: “¿Dónde habrá un sitio por ahí del que yo no haya hablado mal?”¹⁰⁰

Frente a una novela rigurosa, calculada y estanca, una concentración racional en búsqueda de la belleza, del constructo artístico, lo que propone Baroja es una novela abierta, un lugar vivo como el ser, donde sucedan cosas. Lo que la colección Nova Novorum y Ortega venía a traer era para Baroja poco más que un tipo de amaneramiento: el recrearse del escritor en la palabra, una forma de narcisismo, algo fuera de lugar. En el prólogo a *Páginas escogidas* dice: “Un escritor que no trate más que de asuntos poéticos, podrá hacerse un léxico especial, pero siempre será esto, una cosa amanerada y su obra una planta de invernadero” (p. 24). Por eso siempre que había hablado y hablará del presunto arte de hacer novelas será para remarcar que poco arte hay más allá que tener el don, que para

⁹⁸ Cito de la conferencia que con el título “Tres generaciones” dio Baroja en la Casa del Pueblo de Madrid, el día 17 de mayo de 1926:

“El balance de esta generación, al parecer en su tiempo tan brillante, visto a través de los años, es de una gran miseria y de una gran pobreza. Una revolución de palabrería infecunda, una guerra civil mezquina, sin grandeza; un ensayo de República ridículo y una serie de sargentadas.

En Literatura, muy poco: los libros de Castelar, hechos de encargo, la mayoría sin ningún valor; los ensayos de Cánovas, aún más mediocres y ramplones; los versos prosaicos de Campoamor, los antipoéticos de Núñez de Arce y los dramas de Echegaray, con cierta vena dramática, pero llenos de absurdos y disparates.” Baroja, Pío, “Tres generaciones”, en *Obras Completas* 5, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 573.

⁹⁹ En *Revista de Occidente* 10, abril 1924, p. 33 y ss.

¹⁰⁰ Baroja, Pío, “Las horas solitarias”, *Obras completas* 5, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 252.

Baroja es la fibra: “La cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo o sentimiento o algo que hay que tener, porque no se adquiere” (*Sobre la manera de escribir novelas*, p. 253). La abominación de una novela cerrada y muerta supondrá no sólo la crítica hacia la estética orteguiana de la novela, sino también sobre Galdós, como hemos visto, y sobre Blasco Ibáñez, otro incontinente hacedor de libros. En el prólogo al fragmento que publica en *Páginas escogidas* de *Mala hierba*, Baroja le critica abiertamente (como también hace, por ejemplo, en *Sobre la manera de escribir novelas*). Es interesante este episodio: Blasco había criticado a Baroja porque sus novelas parecían borradores, que estaban sin terminar, sin cerrar. Tiempo después, Blasco publicaría *La Horda*, según Baroja un constructo hecho de retales de libros del escritor donostiarra. La crítica a Blasco no es sólo a la mezquindad de un acto de plagio, sino a la estética de la novela del valenciano:

Lo que hizo Blasco Ibáñez es fácil. Dar unidad a un libro empleando fórmulas viejas de relleno, usando una retórica altisonante, es cosa que se puede aprender, como se aprende a hacer zapatos. A mí esto nunca me ha entusiasmado. Me gusta la unidad; pero cuando sale del fondo del mito que ha buscado el autor (...) Mejor que esa unidad simulada, que ofrece en general la novela francesa, prefiero la narración que marcha al azar, que se hace y se deshace a cada paso, como ocurre en la novela española antigua, en la inglesa y en la rusa. (p. 148)

La facultad de escribir novelas vivas se basa en comenzar, dice Baroja, “a la buena de Dios”, una vez que ya más o menos se tiene la idea. A partir de ahí, se tratará de ver actuar a los personajes. Mientras Ortega desplazaba la trama para quedarse con la figura,¹⁰¹ Baroja dejaba que las cosas sucedieran. Fernando Vela le criticará su novela suavemente, con la mano izquierda que requería criticar a Baroja en *Revista de Occidente*, pero sin dejar de decir que efectivamente se trataba de una novela a trozos, de un conjunto de anécdotas sin psicología. Aunque remarque que eso es sólo porque Baroja no es autor “de psicologías”, la reconvención es clara. Pero para Baroja la novela, como la vida, es un género multiforme, porque la novela no tiene principio ni fin (Cfr. *Sobre la forma de hacer novelas*). Se comprende así que el fragmento de *Mala hierba* que publica en *Páginas escogidas*, justo después de la crítica a Blasco, sea presentado por el autor con estas palabras “Esta escena que copio de *Mala Hierba* del fusilamiento de un soldado en la Moncloa, seguida de la muerte de un

¹⁰¹ Cfr. Lanz, Juan José, “Ortega y Baroja en el debate sobre la nueva novela”, *Revista de Occidente* 312, mayo 2007, p. 73 y ss.

chulito madrileño en un merendero, creo que están bastante bien” (148). Son escenas como cuchillos lo que selecciona Baroja para sus *Páginas escogidas*. Al contrario de lo que haría *Revista de Occidente* con el adelantamiento de la novela *Una feria de Marsella*, donde no hay más que descripción. Lo mismo sucede con el fragmento que se publique de la obra de Fernando Vela en el número 23, donde se indica explícitamente que “han sido eliminados todos los pasajes de acción” (p. 1).

En fin, todos los rasgos que he comentado sobre la estética y el carácter y el entorno de Baroja bajo la Dictadura llevan a comprender su actitud poco o nada beligerante con el régimen, así como la inexistencia de acciones que al menos cuestionaran la legalidad de la dictadura. Baroja se definía como un solitario (“Me he llamado también pajarraco del individualismo, anarquista y romántico y he dicho que en mi juventud era bruto y visionario”, *Páginas escogidas*, Prólogo, p. 8) pero también había intentado dos veces ganar unas elecciones. Confió en la fuerza de la palabra en las campañas de prensa en las que participó contra la Restauración, pero al mismo tiempo defendió la exclusividad del escritor para con la escritura:

Otro reproche a la generación ha sido su tendencia apolítica (...) Como si el escritor tuviera necesidad de ser político, y como si en esta época lejana de la guerra de Cuba, los políticos viejos hubieran dejado intervenir en la cosa pública a los hombres de veintitrés y veinticuatro años (...) El escritor no debe más que escribir; si el político encuentra algo aprovechable en su obra, lo debe aprovechar; claro que para eso es necesario saber leer, y el político español, si es que ha sabido leer, es ejercicio que ha practicado apenas. (*Tres generaciones*, p. 577)

Es decir, que Baroja distinguía la actividad del escritor en su novela de la actividad del escritor fuera de su novela, aun siendo en ambos campos un escritor. Pero no se puede decir que Baroja viviera al margen de la actividad política escribiendo una novela como *César o nada*, cosa que ya he comentado más arriba. Lo que parece más bien es que Baroja, dentro de esos combates con la visión de sí mismo que mantuvo toda su vida, quiso ser un solitario y un escritor, sin recordar que había sido un político y que había hecho política con la escritura. Lo que ocurrió entonces en la Dictadura, en unos años de rápidas e intensas formulaciones estéticas (debido en parte a la relativa ausencia de conflictos de gravedad extrema), es que Baroja, con una opción política clara por la connivencia con el Régimen, se concentró en escribir sus novelas, más de una docena como hemos visto, sin

entrar como le decía Vela “en psicologías”, componiendo “a la buena de Dios”. Terminó una tetralogía sobre el mar, escribió una trilogía sobre Europa, escribió la parte de las *Memorias de un hombre de acción* sobre el XIX... Temas alejados del día a día en cierto modo, espacios de tránsito cómodo bajo una Dictadura. También asistió al rodaje de la película sobre su novela *Zalacaín el aventurero*, dirigida por Francisco Camacho y producida por la empresa donde trabajaba Miguel Primo de Rivera hijo, en el verano de 1928. Baroja había sido crítico con la Restauración y sus políticos inmorales, crítico con Alfonso XIII, y lo seguía siendo en el nuevo Régimen; pero ahora, y eso se traslucía en su obra creativa, vivía con cierta estabilidad ideológica, en la ligera y tranquila expectación ante lo que pudiera llevar a cabo Primo de Rivera.

3. 2. 5 Instituciones y oposición a la Dictadura

El Ateneo

Cuando he hablado arriba de Unamuno he mencionado una institución importante en el terreno opositor a la Dictadura, el Ateneo. La benemérita institución liberal, que nació en 1835 (aunque pudo tener un proyecto prólogo en los veinte del siglo XIX) y sólo fue clausurada en la Dictadura —ni siquiera cerró durante la guerra civil del 36—, se posicionó desde el principio, en boca de su presidente, contra el régimen de Primo de Rivera. Aproximadamente cincuenta años antes de estos sucesos, decía Rafael M^a de Labra que

épocas verdaderamente prósperas y brillantes del Ateneo no fueron los períodos críticos y agitados (...) Se comprende que cuando tantas cosas pasaban en la calle y en la vida del país, como las ruinas de la dinastía secular, la regencia, la monarquía democrática, la república y la rebelión carlista, etc., no había serenidad bastante para discusiones doctrinales.¹⁰²

Estas impresiones se oponen a las que afirmaba sobre el mismo tema, pero en sentido opuesto, Luis de Tapia, como secretario primero del Ateneo, en la inauguración del curso 1923-1924:

La conmoción intensa que en toda España produjo la catástrofe de Annual reflejóse de modo apasionado y lógico en el Ateneo. No es este Centro

¹⁰² Citado en García Martí, Victoriano, *El Ateneo de Madrid 1835-1935*, Madrid, Dossat, 1948, p. 107.

Cultural, ni lo ha sido nunca, frío laboratorio especulativo, en el que se persiga la verdad científica sin el calor de la pasión política.¹⁰³

Tanto Primo de Rivera como los que censuraron las actividades políticas –que podrían denominarse ciudadanas– del Ateneo, se basaban en los estatutos de la institución, que en su primer punto decían que el Ateneo era una sociedad “exclusivamente Científica, Artística y Literaria”. Desde sus orígenes, el debate sobre el Ateneo como lugar de estudio encapsulado o abierto a la sociedad ha estado presente, y en el fondo de lo que se habla –y por eso es especialmente interesante traer este asunto a colación– es de la posición del intelectual ante la política, entendida en sentido de actividad –conciencia– ciudadana. La mayoría de los cargos del Ateneo estaban de acuerdo en el posicionamiento en contra de la Dictadura, y en que éste debía hacerse explícito, y eso marcó las relaciones con Primo. El viaje del Ateneo durante los siete años que van del 23 al 30 fue movido en sus inicios, hasta que la institución quedó amordazada con la imposición de una Junta de Gobierno afín al Régimen.

Cuando tiene lugar el golpe de Estado, el Ateneo estaba presidido por Ángel Ossorio y Gallardo. En este inicio de curso al que acabo de hacer referencia, las palabras del presidente también siguieron la línea opositora, pero triangulando con la narración de hechos históricos paralelos a los actuales: la “Agonía del Príncipe de la Paz”, Manuel Godoy. Dice Ruiz Salvador:

Resulta evidente por la reacción del auditorio ateneísta, que a nadie se le escapaba la lección de la Historia: si hasta Godoy cayó, también al nuevo Príncipe de la Paz (“traemos por lema: Paz, paz y paz”) le llegaría su día. Las palabras de Ossorio encerraban un mensaje de esperanza: la agonía de Miguel Primo de Rivera había comenzado el 13 de septiembre.¹⁰⁴

Estos primeros hechos pusieron en alerta a la Dictadura, que no tomó sin embargo medidas hasta la conferencia de Rodrigo Soriano del 7 de noviembre. Fue ahí cuando decidió recordar al Ateneo que los actos públicos debían ser avisados con tiempo para que un delegado pudiera asistir. Esto fue tomado como una censura por Ossorio, quien decidió hacer una huelga, ordenando la suspensión de las actividades. En las respuestas a esta

¹⁰³ Citado en Ruiz Salvador, Antonio, *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, p. 15.

¹⁰⁴ Ídem, p. 19.

situación está la clave del papel del intelectual en la sociedad según el Régimen: la Dirección General de Seguridad (23 de noviembre) puntualizaba que la presencia del delegado gubernativo se refería a actos políticos o posiblemente políticos, no al resto, que podían funcionar como hasta ahora. A estas alturas Maeztu se preguntaba:

el Ateneo dice al Directorio que si no se le deja hablar de política como estaba acostumbrado renuncia a hablar de ciencias y de letras (...) ¿tan poca cosa significa para el Ateneo la labor científica y literaria que se hace en sus aulas que renuncie a ella si no se le deja hacer a su guisa su labor política?¹⁰⁵

Ossorio no cedió y la huelga se mantuvo hasta enero del 24, cuando la Junta dimitió.¹⁰⁶ La nueva Junta, por elección del 31 de enero, estaba presidida por Armando Palacio Valdés. Sus primeras palabras fueron:

Ni amo a la política, ni sirvo para ello. El Ateneo es y fue siempre un centro de cultura, ajeno a la política, que si tuvo acceso a él, fue desde un punto de vista doctrinario, abstracto, sin acritud y sin virulencia. Las pasiones, los gritos de la calle no deben trasponer los umbrales de esta casa.

La posición de Palacio Valdés era más bien aséptica, aunque aprovechaba para exigir que no se mermasen los derechos de los ateneístas en su trabajo cotidiano, definido

¹⁰⁵ *Ibídem*, p. 25. A su vez, en Maeztu, Ramiro de, *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 328-332.

¹⁰⁶ Resume Ossorio en *Mis memorias*: “Hallábame yo en el desempeño de este alto cargo [la presidencia del Ateneo], cuando Primo de Rivera dio un golpe de Estado. Fácilmente se comprenderá cuán terrible sería la antítesis de la principal agrupación cultural española con un elemento político que era por esencia analfabeto. Los generales sublevados el 13 de septiembre de 1923, eran enemigos, por definición, de todos los españoles que supieran leer y escribir. Dándome cuenta de ello acordé que como señal de protesta contra la militarada, cerrásemos la tribuna y no volviéramos a celebrar ningún acto público. Mis consocios lo tomaron a mal y acordaron resistir cualquier intento de la fuerza pública, batiéndose con ella ferozmente. Cachazudamente les advertí que no harían nada de eso sino someterse ante el primer guardia de seguridad que se presentase a la puerta. Me afianzaron con amenazante valentía que no haría semejante cosa y que morirían defendiendo sus puestos. Yo no pude menos de acordarme del final de la República de 1873, y predije un fin similar. Presenté mi dimisión y ocurrió el final que había augurado. La tribuna quedó cerrada por imperio de la autoridad, la Junta de Gobierno fue llevada a la cárcel y se estableció otra de Real Orden que fue para el Ateneo un descrédito y un oprobio.

Tal fue mi etapa presidencial en ‘la docta casa’, que en sus últimos años tuvo más de combativa que de docta. No se la culpe a ella. Las circunstancias tienen fuerza inequívoca y cuando en un país los hechos van contra la cultura, se hace inevitable que la cultura vaya contra los hechos.” (Ossorio, Ángel, *Mis memorias*, Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 124-125).

como una “labor de cultura”.¹⁰⁷ Dimitiría apenas veinte días después, contrariado por la deriva política que seguía llevando el Ateneo. El directorio militar clausura entonces el Ateneo, el día 20 de febrero, por unos pocos días, hasta el 28, cuando se autorizó la apertura de aulas y de la biblioteca, el mismo día en que zarpaba de Cádiz rumbo a Canarias el *Atlante*, con Unamuno y Soriano entre el pasaje, deportados a Fuerteventura.

A principios del siguiente curso académico, en octubre de 1924, el Ateneo anuncia nuevas elecciones. Todo el trabajo de la institución se hacía de forma casi clandestina, ocupando los espacios que no habían sido clausurados. Las elecciones no fueron permitidas oficialmente aunque, a los efectos de la “clandestinidad”, resultaron elegidos Marañón como nuevo Presidente y Jiménez de Asúa en calidad de Vocal primero. Ambos intervinieron en uno de los actos importantes de ese curso, que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad Central: el homenaje a Ganivet, en marzo de 1925, con motivo de la llegada de sus restos mortales a España. La relación de la Dictadura con el Ateneo será en esta época especialmente tirante y se romperá de forma estrepitosa de nuevo a mediados de 1926, cuando a partir de los sucesos derivados de las oposiciones a la cátedra de Griego de la Universidad de Salamanca, que había sido de Unamuno, Jiménez de Asúa fue confinado en Chafarinas (junto a Francisco de Cossío y Salvador María Vila) y el Ateneo publicó un manifiesto de protesta, firmado por Marañón.

Estos hechos motivaron un nuevo debate público especialmente intenso sobre la posición del intelectual, que ante todo trajo consigo la crítica del Régimen en Hispanoamérica, donde Jiménez de Asúa había sido profesor. Tras una serie de diálogos y censuras en prensa entre el Régimen y los opositores,¹⁰⁸ aunque no debidos a ellos, se levantaría el confinamiento de los exiliados en Chafarinas al tiempo que se promulgaba un decreto por el que el Dictador asumía aún más poderes en cuanto a la represión de los opositores se refería. Uno de los efectos de la ley, auspiciado por el intento de levantamiento que tuvo lugar en la noche de San Juan de 1926 (cuya conexión con el grupo de intelectuales opositores no era en realidad del todo clara, pero sí patente para el Gobierno en esos momentos¹⁰⁹), fue el nombramiento de una Junta directiva del Ateneo

¹⁰⁷ Ídem, p. 28.

¹⁰⁸ García Queipo de Llano, 1988, p. 277.

¹⁰⁹ Entre los detenidos por la conjuración de la noche de San Juan estaba Gregorio Marañón, quien desde el principio había comulgado con las ideas antidictatoriales de Unamuno, como se refleja en diferentes diálogos epistolares que mantuvo con el escritor. Marañón, que a partir de la mitad de la década de los veinte se convirtió en una figura política en la oposición de referencia, firmaría en 1926 el manifiesto por la República;

que controlara a la institución. El texto de la Real Orden vuelve a incidir en la presunta politización del Ateneo:

El Ateneo de Madrid, de gloriosa historia cultural, exclusivamente científica, literaria y artística, según reza el artículo 1º de su reglamento, (...) está actuando al presente, y no por primera vez, al margen de su misión y sirviendo de foco de rebeldía y conspiraciones contra el orden público (...).¹¹⁰

A partir de la imposición de la Junta por decreto en junio de 1926, el Ateneo tuvo escasa incidencia como elemento opositor, lógicamente. El levantamiento de la prohibición de organizar conferencias en febrero de 1928 no logró devolver el ímpetu a una institución que a punto había sido de ser absorbida por el Círculo de Bellas Artes, en enero de ese mismo año. A la caída de la Dictadura se rehabilitará a la Junta que había sido expulsada por Primo de Rivera.

El doctorado honoris causa a Primo de Rivera y el homenaje a Ramón y Cajal

El debate consiguiente a estos acontecimientos crecería en intensidad con un hecho en cierto modo simbólico que se produce muy poco después, la concesión del doctorado honoris causa por la Universidad de Salamanca a Primo de Rivera, anunciado por el consejo de Ministros el 18 de junio y entregado en acto solemne en el inicio del curso académico 1926-1927. Es de ese momento la famosa referencia al “doctor en la ciencia de la vida” a la que aludí en el apartado sobre la figura de Primo de Rivera como dictador. Aunque en el acto no hubo incidentes, tampoco logró el objetivo que se proponía el Régimen: presentar a un dictador aupado por la intelectualidad, reconocido. Las fuerzas vivas con las que contaba el Régimen eran intelectuales de la talla de Ramón y Cajal o De la Cierva (y según *La Nación*, también Palacio Valdés, Benavente, Menéndez Pidal... [28-IV-1926]), pero estos apoyos no eran suficientes para contrarrestar el rechazo de la mayoría del resto de la intelectualidad española, estuvieran en España o en el exilio.

las esperanzas de un cambio de régimen, por el puro entrar en razón de la intelectualidad, no dejó de iluminar sus escritos y su correspondencia, especialmente con Unamuno. De hecho, fue Marañón quien en 1928 valoró los indicios de una apertura del régimen, con artículos desde el antimonarquismo en el propio *ABC* (a pesar de que el mensaje fuera enseguida manipulado por la Dictadura para apoyar las tesis exactamente opuestas).

¹¹⁰ Citado en Ruiz Salvador, 1976, p. 37.

Precisamente, en esta línea de intentar atesorar apoyos entre los intelectuales, el homenaje que a Ramón y Cajal se dedicó en abril de 1926, con motivo de la inauguración de una escultura en Madrid, se convirtió en una nueva discusión con los intelectuales opositores, que seguían queriendo hacerse presentes como equipo compacto y que aprovecharon la circunstancia para clamar contra el Régimen. Como cuenta Jiménez de Asúa en *Notas de un confinado* (donde por cierto nada se dice de la reacción de Cajal a este homenaje), se trató de un acto de reconocimiento no oficial, de representantes de la Universidad de las áreas de Medicina, con Gregorio Marañón al frente, y de Leyes, con el propio Asúa a la cabeza, además de miembros de la Junta de Gobierno del Ateneo y escritores como Pérez de Ayala.

Los manifestantes no ocultamos nuestro ademán de enemigos del régimen imperante y exteriorizamos con desenfado las personales convicciones. Pero nada debió de considerarse censurable en la actitud de aquellos centenares de hombres, puesto que la policía y la guardia de seguridad que nos cercaban no llevaron a cabo detención alguna.¹¹¹

Fue la misma tarde del homenaje oficial, el 24 de abril, y se trataba de un acto que había sido publicitado previamente por alguna vía, ya que Primo de Rivera cargó en una nota de esa misma mañana contra los que se manifestarían, según decían los rumores, en una especie de segunda inauguración de la escultura, amenazándoles con pasar algunas noches en la cárcel, con un deje clasista –a la inversa– característico del dictador: “Pero si de todos modos el propósito se intenta, por sabios, por ricos y por influyentes que sean los que pretendan realizarlo dormirán en la Cárcel Modelo algunas noches; que la justicia dejaría de serlo si sólo se aplicara a los humildes” (citado en García Queipo, p. 265).

Nada más habría que decir de este suceso, si no fuera por un rasgo que, ocurrido unos días después, cambió el sentido de los acontecimientos e hizo de especial interés todo este capítulo de la relación intelectuales-Dictadura. Ramón y Cajal, el homenajeado, agradeció por carta a Primo su deferencia el día 26, lo que provocó la puesta en marcha de la maquinaria propagandística dictatorial para dar a conocer los avances culturales del régimen, ahora que por fin era notorio que el respaldo de los intelectuales era, según los propagandistas, total. Decía Ramón y Cajal en la carta:

¹¹¹ Jiménez de Asúa, L., *Notas de un confinado*, Madrid, Mundo Latino, 1930, p. 46.

Al realizar con su presencia y alta representación política un acto puramente civil y consagrar algunas frases sinceras y elocuentes al modesto hombre de laboratorio, ha demostrado usted, aparte de la nobleza de sus sentimientos, cuánto se interesa, no sólo por la buena gobernación del país, sino por el progreso cultural de nuestra nación.¹¹²

Primo contestó con un tono igualmente laudatorio y un toque humilde de reconocimiento, y *La Nación* se apresuró a proclamar que desde el principio “el nuevo régimen ha apoyado el movimiento ascendente de la cultura”, y que se había producido “un avance gigantesco en las realizaciones de orden material”.¹¹³ Parecía dividirse ese núcleo compacto en dos y el intelectual dejaba de ser sinónimo de opositor a la Dictadura. *La Nación*, como he dicho arriba, elaboraría su lista de intelectuales afines, y pondría de moda la diferencia entre verdaderos y falsos intelectuales. Fue a partir de ese momento cuando se acuñó el término de autointelectual para referirse, desde el Régimen, a los intelectuales opositores. El grupo opositor acusó el golpe, y de hecho no hubo –como sí con el homenaje a Ganivet¹¹⁴ y como se había hecho con Ramón y Cajal– homenaje alternativo a Pardo Bazán, cuando unas semanas después, en junio, el Régimen decidió inaugurar un monumento a su persona.

La Exposición de Artistas Ibéricos y la Real Academia Española

La Exposición de Artistas Ibéricos de mayo de 1925 es otro de los eventos en los que la Dictadura podría haber mejorado su imagen respecto a la valoración de la cultura, y que de hecho se puede utilizar como ejemplo de los pasos hacia la normalización de la situación represiva del Régimen, que en diciembre abrirá el Directorio Civil. Si atendemos a los hechos netos constatamos que hubo un evento fundamental en el arte vanguardista español, una exposición de medio centenar de artistas –entre los que estaban Dalí o Alberto, por ejemplo– y donde se podían encontrar, además, caricaturas de Bagaría, uno de los artistas más críticos contra el Régimen prácticamente desde 1923 (después de esos

¹¹² Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 265.

¹¹³ Referencias recogidas en *La Nación*, 26, 28, 29 y 30-IV-1926.

¹¹⁴ El acto de homenaje al escritor regeneracionista tuvo lugar en la Universidad Central de Madrid el 28 de marzo de 1925. Se habían trasladado sus restos desde Riga para enterrarlos en Madrid. Los diferentes espectros de la política aprovecharon el homenaje para acentuar la parte de su pensamiento que se les asemejaba. Más adelante vuelvo a referirme a este interesante homenaje y la importancia que en él tuvo la figura de Eugenio d’Ors.

meses de *impasse* ya conocidos). Que al acto de inauguración asistieran Manuel Abril, D'Ors, Ortega y Gasset, Margarita Nelken, Pérez de Ayala, Maroto, Lorca, Salinas o Jorge Guillén, junto al secretario de Instrucción Pública García Leániz y el Director General de Bellas Artes, Pérez Nieva, puede ser prueba de que el evento era tomado como artístico, sin más. Pero hay otra forma de verlo: que los asistentes soportaran incómodos la presencia del representante del Régimen, porque se trataba del mismo régimen que había prohibido las “Exposiciones Municipales de Primavera” en Barcelona en un intento de erradicar lo que pudiera tener el evento de nacionalismo; de ese mismo régimen que Bagaría, como detalla Arturo Elorza,¹¹⁵ no dejaba de censurar con sus caricaturas en *El Sol*, concentrándose en concreto durante ese año sobre todo en la figura de De la Iglesia, el responsable de aplicar la censura previa a todo lo publicado en el país.¹¹⁶

Este acercamiento del Régimen a eventos culturales, proximidad mejor llamado, se intuye también en las narraciones que hay de la vida bajo la dictadura de Primo de Rivera en la Residencia de Estudiantes, dirigida por Jiménez Fraud y donde se podían encontrar a Dalí, Lorca y Buñuel. Es cierto que con el golpe de Estado el Patronato de la Residencia cambia, pero se mantiene al Dictador en ella, así como a varios de sus componentes, por lo general afines al golpe, como Antonio Vinent, Marqués de Palomares, Jorge Silvela, Marqués de Silvela y el Duque de Alba, lo que permitió mantener la actividad de la Residencia. Como señala Luis G. de Valdeavellano, “se hicieron entonces patentes y activos los recelos y entorpecimientos, las fiscalizaciones puntillosas y no bien intencionadas, los intentos, en suma, de desvirtuar y adulterar las tareas educativas y culturales que la Residencia venía realizando”; pero, gracias en parte a la labor de Silvela, la nave de la Residencia “no llegó a zozobrar y ni siquiera hizo agua”.¹¹⁷ Es conocido que el Dictador mostró siempre cierta simpatía por la institución y que el apoyo fue público y notorio en 1928, cuando la visitó en un acto oficial que se desarrolló sin incidentes.

Un paso más hacia el arrinconamiento del directorio serían los sucesos de la Real Academia Española, con motivo de la asignación de nuevos puestos vacantes. Nos

¹¹⁵ En Elorza, Antonio, *Luis Bagaría. El humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 235-285, principalmente.

¹¹⁶ Cfr. Brihuega, Jaime, “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”, en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Reina Sofía, 1995.

¹¹⁷ En Jiménez Fraud, Alberto, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 37-38.

encontramos a finales de 1926, a punto de entrar en un año que será decisivo para el enrocamiento de las diferentes posturas. La plaza que quedaba vacante en la Academia por el fallecimiento de Maura debía ser ocupada y para ello se propusieron dos candidatos en un primer momento, Alcalá Zamora y el obispo Eijo y Garay. El hijo de Maura, Gabriel, se opuso al nombramiento de Alcalá Zamora (en parte por las desavenencias entre su padre y el candidato, que venían de años atrás), y *El Debate* y otros medios afines defendieron en su lógica la candidatura del sacerdote católico. *El Sol* medió en la discusión con la propuesta de una serie de intelectuales que bien podrían a su juicio ocupar el lugar de Maura, no obstante su tendencia política: Blasco, Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Antonio Machado. Por decreto de 26 de noviembre de 1926, en un cambio de dirección con el que Primo quería, como hizo con el honoris causa, ganarse a la intelectualidad (o mostrar al pueblo que él no estaba de más en ese grupo) y para tener un gesto con los caracteres autonómicos, decidió ampliar las vacantes de dos a ocho; las seis nuevas plazas se dedicarían a las lenguas minoritarias habladas en el país: dos al catalán, dos a sus variaciones mallorquina y valenciana, y dos al vascuence y gallego. Alcalá Zamora no podría optar sin embargo a ninguna de estas seis,¹¹⁸ de ahí que se haya interpretado en ocasiones la decisión como una maniobra política para evitar su ingreso en la institución, siendo como era Alcalá Zamora opositor al Régimen.

Poco después, a comienzos de 1927, volvieron a quedar vacantes dos plazas, y esta vez no correspondía a las dedicadas a las lenguas regionales, por lo que Alcalá Zamora podría tener por fin su lugar. Sin embargo, una carta de Primo de Rivera al director de la Academia, Menéndez Pidal, le conminaba a no aceptar autores que carecieran del respaldo de obra literaria. Y además Primo, cuya intromisión en el quehacer académico era ahora ya política, proponía a Marquina, a “López de Ayala” (quería decir Pérez de Ayala) o Concha Espina (añadiendo en este caso, argumentos provenientes del peregrino feminismo del que alardeaba). Estos dos últimos, y Wenceslao Fernández Flórez, serían ganadores *ex aequo* del Premio Nacional de Literatura. Que entre los ganadores estuviera Espina, que había quedado como candidata del Régimen, fue criticado por la oposición intelectual, tanto como defendido por la prensa oficialista. El caso es que Espina comenzó a escribir en *La Nación* a partir de marzo de 1927.

¹¹⁸ Para esta cuestión de la Academia, puesta en relación con Pérez de Ayala, cfr. el artículo de Frieria, Florencio, “Un episodio más político que literario: Pérez de Ayala, académico electo de la Española”, *Archivum* XXXIII, 1983.

Data de estas fechas, aproximadamente, una breve entrevista a Valle-Inclán donde se le pregunta en *La Esfera* por el sillón vacante de la Academia. La publicación también preguntaba a otros escritores: Baroja, E. Marquina, Díez Canedo, A. Zozaya, Fernández Ardavín, E. Carrere y Antonio de Hoyos. La respuesta de Valle deja traslucir el estatismo de la institución –por lo que se comprende que Primo tuviera esa ascendencia sobre Menéndez Pidal– y la visión que se tenía de ella entre los escritores españoles. Según Valle, ni Unamuno, ni Blasco ni él mismo serían nunca académicos, porque no lo buscaban y porque “la Academia, con su espíritu, sus normas, con su vida quieta, ata, apaga en el escritor lo que en él haya de independencia, de rebeldía, de libertad” (*Entrevistas...* p. 339). Optaba por Pérez de Ayala y Machado, aunque se maliciaba que finalmente serían Gimeno y Alcalá Zamora. El resultado fue que entraron Gimeno y Machado –por la plaza que había dejado Echegaray–, este último de forma sorprendente dado que en su momento, como era conocido, había firmado el manifiesto de Alianza Republicana (1926). Probablemente por desconocimiento, y por el momentáneo alejamiento de Machado de la política –de la que, como dice en carta a Unamuno, “entendía cada vez menos”.¹¹⁹ Primo no puso reparos a su elección. Su única preocupación era que Gabriel Miró, el, digamos, candidato de la oposición, no saliera elegido. Machado, por otra parte, no llegaría a ocupar nunca el sillón académico.

¹¹⁹ Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 305.

3.3 Posicionamientos y cambios de actitud

3.3.1 José Ortega y Gasset

Las circunstancias relacionadas con instituciones como el Ateneo y la Real Academia Española conmueven algunos cimientos personales inestables o ciertas posiciones tibias en los primeros meses de la Dictadura, como las de Ortega o Azorín. Ortega y Gasset había mantenido una actitud digamos “pedagógica”, como también sostendría durante la II República. Según esta posición, de lo que se trataba era de hacer caer en la cuenta al Dictador –al equipo gubernamental– de los pros y de los contras de sus posturas, de educar al gobernante desde una situación satélite y aséptica. La actividad de Ortega en la Dictadura había comenzado con esta posición tutora, tanto en sus textos como en la línea editorial de *El Sol*. La cuestión de fondo que hay en esta forma de proceder es la creencia en la separación entre lo político y lo intelectual, y es precisamente el tema que varía con los años en el filósofo madrileño. Con motivo de los debates en marzo de 1925 sobre la vieja y la nueva política, Ortega defendió que una vuelta de las libertades no tenía por qué suponer un regreso a regímenes antiguos. Esto provocó una grave controversia entre intelectuales anti y pro Dictadura, que a la postre echó por tierra la Liga de Intelectuales, el proyecto que había comenzado a construirse a partir del discurso de Sainz Rodríguez en el acto de apertura de curso en la Universidad Central, en septiembre de 1924.

En *Revista de Occidente* podemos encontrar un buen resumen de las estéticas que manejaba Ortega y Gasset y su grupo bajo la Dictadura. Se ha hablado de esta publicación a propósito de Baroja, y se volverá a hablar más adelante cuando trate algunos aspectos de la vida y obra del Azaña escritor, y las referencias puntuales que aparecen aquí y allá en este relato son prueba palpable de la notoriedad de la revista.

En primer lugar, obviamente he de referirme a la presentación de la revista en su primer número, donde se ofrecen los cuatro rasgos distintivos que tratará de mantener la publicación: apoliticismo, cosmopolitismo, claridad y concentración. Son adjetivos que se generan contra la utilización de la política, contra el ruralismo y la falta de conversación internacional (con el consiguiente enrarecimiento del medio ambiente propio) y la divergencia y escasez en los conocimientos. Estas dos últimas características serán especialmente ilustrativas de *Revista de Occidente*, que acogía en sus páginas a tendencias más

dispares de lo que se piensa y, sobre todo, a una cantidad considerable de voces extranjeras y ámbitos de conocimiento distintos, desde la ciencia contemporánea a la filosofía clásica.

Respecto al apoliticismo, una reflexión apresurada sobre el particular nos llevaría a pensar que, en la línea de la no por errónea menos extendida interpretación de *La deshumanización del arte*, *Revista de Occidente* seguiría batallando contra una literatura que tratara de cambiar la sociedad, que tuviera compromisos con la realidad. Pero precisamente *Revista de Occidente*, con tiempo y calma, irá desgranando en sus páginas artículos que refrenden la opinión del propio Ortega respecto al particular, que desarrollen paulatinamente como he dicho arriba su estética literaria. Y ésta se dirige más a la valoración de una obra realista que a la preponderancia y respaldo de una obra presuntamente pura, aunque se publique con deferencia a Juan Ramón. Sí está claro que se exige una retirada de la literatura, de la creación, de los espacios de poder:

Nos encontramos, pues, con que es la inteligencia una función predominantemente inútil, un maravilloso lujo del organismo, una inexplicable superfluidad. (...) En el orden social, las reformas suelen tener un carácter cruento y se llaman revoluciones. Caen las cabezas de los reyes, se anulan los privilegios, se barren antiguas aristocracias en nombre de la razón. No necesito hacer constar que ninguna de estas fechorías me produce la menor congoja. (...) Lo que me parece grave es que en el lugar de los reyes, de los duques y de las tradiciones, en las asambleas, en los Gobiernos y en las plazas públicas, aparecen entonces los intelectuales. No han sabido renunciar a la tentación. Querían mandar.¹²⁰

Y también es cierto que se pone en duda la posibilidad de crear en condiciones extremas y extrañas al ambiente artístico. En una breve nota sobre la *Antología poética del siglo XX*, de Robert de la Vaissière, sin firma y en la sección ligera Asteriscos, se comenta entre otras cosas la dudosa inclusión de un poeta que combatió en el frente:

Abrimos después por diferentes lugares y hallamos noticias como ésta: “En la guerra soldado raso, cabo del 26.º de línea, tres heridas, 36 meses de trinchera, cruz de guerra, medalla militar inglesa.” Luego leemos las poesías. Demasiados

¹²⁰ Ortega y Gasset, J., “Reforma de la inteligencia”, en *Revista de Occidente* 31, enero de 1926, pp. 122, 126 y 127.

meses de trinchera y ningún verso bueno. ¿Va a imperar en las antologías un criterio de “orden del día” militar?¹²¹

Pero ambas cuestiones no obstan para que se defienda una literatura que, como propone Antonio Machado, refleje la realidad. La reseña de un libro de Moreno Villa le sirve al poeta para publicar unas “Reflexiones sobre la lírica” que ponen el acento en la realidad y la comunicación, en contra o por encima del soliloquio purista. “No soy ya el soñador, el frenético mimo de mi propio sueño. Tampoco el mundo se viste de máscara para que yo lo contemple. Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto será hoy para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también”. Y comenta al final:

La poesía pura, de que oigo a hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco. Creo que más de una vez intentó el poeta algo parecido y que siempre alcanzó a dar frutos del tiempo —ni siquiera los mejores— recomendables, a última hora, por su impureza. Cuando se dice que, para gustar la poesía del Dante, es preciso eliminar cuanto puso en ella el escolástico, el gibelino y el hombre de una determinada historia pasional, se propone, a mi juicio, un absurdo tan grande como el de sostener que sin el Dante mismo se hubiera podido escribir la Comedia. Creo, también, que lo peor para un poeta es meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito.¹²²

A propósito de la reseña a la novela de Díaz Fernández *El blocao*, de la que hablaré más adelante, Benjamín Jarnés hace una puntualización importante: no se trata de reflejar la realidad —en este caso los sucesos de la guerra africana de los que se hace eco el autor, contruidos a partir de su experiencia—, sino de escribir la realidad. En sus palabras,

Los recuerdos —lo que suele llamarse ‘vida’— son bloques que se toman o se dejan, se mezclan o se cambian, a capricho —ley profunda— del artista. Acceder a la exigencia de un tropel de recuerdos que —como personajes pirandelianos—

¹²¹ *Revista de Occidente* 3, septiembre de 1923, p. 392.

¹²² Machado, A., “Reflexiones sobre la lírica”, *Revista de Occidente* 24, junio de 1925, pp. 359-377.

emergen del pasado pidiendo una novela, es someterse a una penosa esclavitud, es pasar de novelador a notario.¹²³

Por lo tanto, no ha de ser un recuerdo, que es imperativo sagrado por otro lado pero nocivo, sino una reflexión. La Vanguardia, por supuesto, tiene que seguir proporcionando ejemplos, en avanzadilla joven y tumultuosa, de propuestas lingüísticas creativas, pero demarcar ahí su espacio es al fin y a la postre una forma de otorgar a sus frutos un lugar no predominante sino circunstancial.

El compromiso y la *Revista de Occidente*

En esta línea de reflexión sosegada y crítica en torno a la deshumanización del arte que puede ser *Revista de Occidente*, y en concreto respecto a la relación entre literatura y compromiso, es interesante revisar qué se dice en la revista de Ortega de un libro fundamental sobre la cuestión, *La traición de los intelectuales*, el ensayo firmado por Julien Benda y publicado en París en 1927. Hace la reseña a la edición original francesa Luis de Zulueta, en el número 57 de marzo de 1928. El libro, que como se ve llegó a España muy pronto, venía a recordarle al intelectual, al que acababa de pasarle por encima la primera guerra mundial, que su papel no era trabajar al servicio de banderías políticas, sino mantenerse en su independencia, sólo comprometido con la verdad del hombre. Un intelectual consciente de la realidad, que hable a la realidad, pero que no venda su palabra y su autoridad al mejor postor.

Resumamos las causas de la transformación de los intelectuales: imposición de los intereses políticos a todos los hombres sin excepción, incremento de consistencia de los objetos que fomentan las pasiones realistas, deseo y posibilidad de que los hombres de letras desempeñen un papel político, necesidad para el interés de su gloria de hacer el juego a una clase que se vuelve cada día más inquieta, acceso creciente de su corporación a la condición burguesa y a sus vanidades, perfeccionamiento de su romanticismo, declive de su conocimiento de la Antigüedad y de su rigor intelectual. Advertimos que estas causas consisten en ciertos fenómenos que caracterizan de manera más profunda y más general la era actual. El realismo político de los intelectuales,

¹²³ Jarnés, B., “Una falsa falsilla”, *Revista de Occidente* 62, agosto de 1928, p. 245.

lejos de ser un hecho superficial debido al capricho de una corporación, me parece vinculado a la esencia misma del mundo moderno.¹²⁴

Ésta es la traición que ha cometido el intelectual. La impresión que tiene Zulueta del libro es positiva, aunque tilde el análisis de Benda de un punto exagerado. Deja caer un comentario que sin embargo es mucho menos liviano de lo que parece: le sugiere a Benda que considere que el amor a lo temporal, hoy, puede no ser una traición al Espíritu: “Por el contrario, cabe descubrir lo espiritual en lo temporal y dar un sentido de eternidad a la hora que vuela y al minuto que agoniza (...). No es apóstata el clérigo cuando busca a su Dios a través de las múltiples y diversas maravillas de la naturaleza”.¹²⁵ Este comentario ataca a la médula del mensaje de Benda y lo desactiva, anula la urgencia de la soflama. Porque ampliando las miras del intelectual pone en entredicho al intelectual concentrado en lo espiritual, con lo que queda disculpado el intelectual que hable de la belleza (o, incluso, que dedique su tiempo a la propaganda. Zulueta no dice esto explícitamente, pero sí se refiere a lo que denomina una “afiliación a verdades particulares”). Por tanto, la recepción que se hace de Benda en *Revista de Occidente*, al menos según las palabras de Zulueta que publica la revista, es positiva con matices, matices que desactivan cualquier posible polémica y que dejan el camino expedito al grupo de Ortega para seguir en calma su reflexión sobre el arte.

De cualquier forma, la postura individual de Ortega como intelectual en el conflicto de la Dictadura iba a cambiar. Hacia 1927, los textos que publique en los editoriales de *El Sol*, que ya comenzaba a mostrarse claramente beligerante respecto del Régimen, dejan traslucir este cambio. No es que los intelectuales deban ser políticos, es que aunque en un primer momento haya quien trabaje mejor en la ocupación –políticos– y quien lo haga mejor en la preocupación –los intelectuales– ha llegado el momento de que las actividades se fusionen, por mor de un intelectualismo de la vida política y, más aún, de las masas, de los ciudadanos. Se hacía necesario, ahora que la Dictadura a la que circunstancialmente se había apoyado o soportado terminaba su ciclo, un cambio en las mentalidades, un despertar de las conciencias cívicas que llevaran al país hacia el constitucionalismo y las libertades democráticas.

En marzo de 1928 los artículos de Ortega fueron censurados. En abril de 1929 se publica en Madrid un documento firmado por un grupo de escritores, “unos cuantos

¹²⁴ Benda, Julien, *La traición de los intelectuales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 232.

¹²⁵ Zulueta, Luis de, artículo sin título en la sección Notas, *Revista de Occidente* 57, marzo de 1928, p. 420.

escritores”, que anuncia que han formado un colectivo de renovación política desde la intelectualidad y que han decidido pasar a la acción para cambiar de régimen. Al mismo tiempo, el documento proclama que todo el movimiento responde a una necesidad palmaria, y afirma que se hace desde la universalidad del pensamiento, sin bandos políticos. En estos primeros momentos, han pedido la guía y el consejo de Ortega, y la carta de respuesta de este último se publica junto al texto de presentación del grupo, y antes de las firmas de los escritores comprometidos. Esta carta de Ortega parte de la misma consideración que el autor hacía en 1926 (como he señalado arriba), en el sentido de que no era necesaria para los escritores la actividad política; pero en estos momentos, reconoce, la sociedad española pasa por un momento de gravedad tal que exige que la intelectualidad se ponga a trabajar en lo puramente político. Por eso saluda y alienta el movimiento: no lo dirigirá, porque su puesto es al margen de direcciones (como siempre), pero se compromete a darles su apoyo y consejo.

Ortega, en esta línea de consejero, hace también en esta carta algunos apuntes a los intelectuales, que serán criticados por Azorín. Por ejemplo, en torno a la ideología del grupo, que debe ser según el filósofo diferente de una separación derechas-izquierdas más propia del antiguo régimen: consiste en la superación de esta dicotomía, aun manteniéndose liberales (equilibrio difícil), y en el talante positivo y acogedor de principio. Tras estas palabras, termina el documento con los agradecimientos del grupo a las palabras del filósofo y se adjuntan las firmas, entre las que se encuentran la de Federico García Lorca, Francisco Ayala y Benjamín Jarnés.¹²⁶ Como señala Elorza, este apoyo al grupo se combina con la orteguiana actitud de rechazo a los intentos de Romanones por devolver España al parlamentarismo, que por interpretarse que suponía un intento de recuperar el Antiguo Régimen fueron agriamente contestados. Pero aunque pervivan en el tiempo, una cosa no quita la otra: Ortega, aunque no rectificara las palabras de apoyo al Régimen que pronunciara hacia 1923, parecía ya del lado de la posibilidad del cambio –la Dictadura

¹²⁶ El texto está recogido en *Obras completas* XI, p. 102, bajo el título “Señor don...”. Las firmas son de: Genaro Artiles, Francisco Ayala, José P. Bances, Corpus Barga, Manuel Chaves Nogales, José Díaz Fernández, Antonio Espina, Federico García Lorca, Fernando González, Benjamín Jarnés, Ángel Lázaro, José López Rubio, José Lorenzo, Antonio Obregón Chorot, Francisco Pina, Antonio Rodríguez de León, Cipriano Rivas Cherif, Esteban Salazar y Chapela, Pedro Salinas, Ramón J. Sender, Eduardo Ugarte, Fernando Vela, José Venegas, Luis G. de Valdeavellano y Francisco Vighi. Las adhesiones habían de enviarse a la dirección de Antonio Espina, en Madrid.

caería, y más que nada por su propio peso—, y también del lado de la función que el intelectual podía desempeñar en ese cambio.¹²⁷

3. 3. 2 Azorín

Dos personalidades que también cambiaron su disposición respecto del Régimen en estas horas últimas fueron Azorín y Benavente. De Azorín es sabida su capacidad de adaptación a los cambios, quizá de modo profético, quizá de modo consciente, quizá sincero.¹²⁸ El caso es que aunque en un primer momento defendiera la labor del Dictador por lo que tenía de regeneración de un estado de cosas estancado, poco a poco fue viendo la posibilidad de un modelo de gobierno republicano para el país y acercándose a él. En las cartas a De la Cierva que recogen Tusell y García Queipo de Llano en *Revista de Occidente*, se ve cómo la posición de Azorín, desde su labor de consejero político e informante de lo que sucede en Madrid para De la Cierva, es la del que está en compás de espera:

La situación política merece benevolencia. Representa, *con todo*, un paso adelante sobre lo antiguo. Tiene sus máculas y defectos; pero es el núcleo de algo que puede desenvolverse —en formas sucesivas— de distinto modo que las pasadas situaciones. Conviene, pues, esperar.¹²⁹

En sus primeros artículos, si bien defendía a la intelectualidad, gracias a la cual en parte se había producido un cambio de régimen, y sostenía que debía estar por tanto en mejor posición respecto al poder constituido, también criticaba de tal forma el periodo anterior que nada hacía presagiar su defensa del parlamentarismo al final de la dictadura.

1924 es un año clave para asistir a las derivaciones de Azorín. Por un lado, escribe en *La Prensa* de Buenos Aires, en respuesta a una pregunta sobre la situación política en España (27 de enero), algo que no se parece en nada a una censura al Régimen. Decide comenzar este texto haciendo referencia a que España es, según él, un país propicio para

¹²⁷ Cfr. Elorza, Antonio, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 174.

¹²⁸ Cfr. Azorín, *La hora de la pluma*, Valencia, Pre-Textos, 1987. El estudio introductorio a esta selección de artículos, a cargo de Victor Ouimette, es fundamental para comprender los matices del posicionamiento azoriniano.

¹²⁹ Azorín a De la Cierva, 19 de agosto de 1924. Citado en Tusell X. y G. García, “Cartas inéditas de Azorín a Juan de la Cierva”, *Revista de Occidente* 98, mayo 1971, p. 213.

los golpes de Estado, como ha quedado demostrado en la historia; que estos golpes de Estado han sido habitualmente liberales, sigue diciendo; y que es cierto que poco liberal, más bien reaccionaria, resultaba la intervención de Alfonso XIII ante Pío XI en el Vaticano, en la que el rey se refirió a la guerra de Marruecos como una cruzada; esto, para Azorín, era un claro error en fondo y forma. Pero no va más allá, por el momento. Sin embargo, en marzo de 1924, escribe a raíz del confinamiento de Unamuno un texto donde claramente se posiciona contra esa dictadura que está persiguiendo a la inteligencia. La misma inteligencia que en palabras de Azorín había estado trabajando treinta años para que cayera el Antiguo Régimen, era ahora desterrada. Azorín es taxativo:

El dictador colérico, furioso, exaltado, se lanzará espada en mano contra el fantasma; lo atravesará con el agudo acero, y el fantasma, intacto, transparente, traslúcido, se mantendrá ante él presenciando sus vanos furores. Y ese es el poder inmenso de la inteligencia.¹³⁰

Poco después hay un cierto enfriamiento, si se puede decir así, de su beligerancia. El escritor publica “Lo nuevo y lo antiguo”, un artículo donde comienza reseñando el libro de Manuel Bueno *El dolor de vivir*, una crítica al Antiguo Régimen como pudieran serlo en la época obras como *Los caciques* o *César o nada*. Pero la crítica del libro se dirige a un aspecto muy determinado, la capacidad oratoria de los políticos del régimen anterior, que presos de una enfermedad verborreica aguda solían dar hasta siete discursos a la semana. Azorín dice que Primo de Rivera iba a ser el dictador del hacer y no decir, pero que como él sólo debía decir por todos sus consejeros al final sí tuvo que hacer discursos, y bastantes. Todo para justificarle, haciendo mención de la dificultad para dejar atrás el pasado, una falta de que adolece cualquier ser humano; merecedora, por tanto, de clemencia. La blandura de la crítica –tanto al Antiguo como al régimen dictatorial– resulta más grave por cuanto que el artículo estaba siendo publicado, libre de censura, en Buenos Aires.

Probablemente esta falta de compromiso en la oposición, y pese a que el apoyo a la Dictadura tampoco estuviera tan claro, hizo que Azorín estuviera muy cerca de ser nombrado director del órgano primorriverista *La Nación*. Ese momento, reflejado en una serie de cartas que cruza con De la Cierva, sería el del cénit de la defensa (en el grado débil al que me he venido refiriendo) de la Dictadura. Por lo que se lee en estas cartas, Azorín estaba de acuerdo con la Dictadura, con esa forma imperfecta y temporal de reforma que

¹³⁰ En Azorín, 1987, p. 61.

debía caminar, con la reforma de la Constitución,¹³¹ hacia la normalidad; pero no le parecía tácticamente inteligente tener un diario propagandístico; no obstante, su negación a dirigir el diario, según dice en una carta a De la Cierva, se debe, curiosamente, a motivos tipográficos.¹³² Su apoyo a la Dictadura –o su falta de claridad en la oposición– sería agriamente criticado por el frente antidictatorial, por ejemplo en diarios como *El Liberal*.¹³³ Cuando se desvanece la posibilidad de dirigir *La Nación* el respeto por el dictador va desapareciendo, y en 1927 Azorín comenzará –también por el resto de circunstancias sociales que hemos comentado– el viraje republicano.¹³⁴

A finales de ese año tendrá lugar el primer ataque directo a la Dictadura, en forma de cuatro artículos publicados por Azorín en *La Prensa* de Buenos Aires. Allí venía a ridiculizar la constitución de una Asamblea Nacional, a la que llama una y otra vez Consejo Áulico (sin posibilidad de fiscalización y por tanto inútil), y que es remedo dictatorial del parlamentarismo que ahora sí, según Azorín, debía volver al país a pesar de los pesares, en la mejor de las formas posibles. También criticaba, contumazmente, la falta de libertad de opinión. Es en exclusiva el tema de uno de sus artículos en *La Prensa*, “La paradoja de la censura”, fechado el 26 de junio de 1927. Sin atenuantes, Azorín rechaza la censura que ha instaurado el régimen dictatorial, señalando que nunca podrá evitar el pensamiento inteligente, la “llama perenne de la inteligencia” de la que ya había hablado en el artículo

¹³¹ En *ABC*, en marzo de 1925, escribirá sobre la Constitución y la importancia de su reforma. Se trata de un artículo deslavazado donde parece reconocer a la Dictadura haber traído la estabilidad, la seguridad necesaria para disponerse con garantías a la renovación del texto constituyente.

¹³² “Con harto sentimiento mío he tenido que renunciar a la dirección del futuro periódico. Le dije al Marqués de Estella: ‘Quiero para usted el periódico más bonito que haya tenido ningún gobernante español.’ Y como no se cuenta con elementos tipográficos para esta obra, he dimitido.

Creo también impropio el hacer un periódico declaradamente partidista. Una sobrehaz de independencia podría dar a tal periódico vida propia y desde luego su apoyo, en determinados momentos decisivos, tendría una eficacia que de este modo no tendrá.

Y quedan a salvo mi admiración y mi simpatía por el Presidente. De él y de su hijo Miguel no he recibido más que pruebas de bondad y de cortesía.” (Fechada el 22 de julio de 1925. En Azorín, 1987, pp. 213-214)

¹³³ “Lo que usted quiere es seguir tranquilo en su machito pudiendo arrimarse a esta sombra o a aquella, según le convenga, sin que nadie le interrumpa ni le pare para preguntarle por qué va por aquí o por allá. (...) No comprendo cómo a un hombre que ha dicho que La Cierva es una figura del Renacimiento haya todavía alguien que le pueda tomar en serio”. (Mariano Benlliure en *El Liberal*, 6-V-1925. Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 236).

¹³⁴ En carta a De la Cierva del 20 de abril de 1930 (en el artículo de Tusell X. y G. García, 1971, p. 216) leemos: “Querido y admirado don Juan: desde hace algún tiempo se han debilitado mis sentimientos monárquicos. (...) Le cuento a usted estas cosas para que no extrañe, si llega el caso, la manera de producirme. Hoy coloco por encima de todo mi afecto y mi lealtad a usted”.

citado en torno a Unamuno. Lo grave además, según Azorín, es que crea el Dictador que amordazando durante un tiempo la voz inteligente luego, cuando la mordaza se retire, esa misma voz volverá a sonar igual. Está equivocado. No sin consecuencias fatales se puede hacer callar a la oposición un tiempo.¹³⁵ Más adelante, en un artículo que apareció en Buenos Aires en diciembre del 27, volverá sobre lo mismo Azorín. En *La Prensa*, y hablando esta vez de las reformas que debían hacerse para volver a contar con un Congreso en condiciones, se refiere a la necesidad de dar libertad a la prensa, porque si bien es posible que el Régimen sufra críticas, el bien que produce la inteligencia desatada y cabal es mayor; por tanto, por así decir, vale la pena asumir el riesgo.

No obstante, estos movimientos en prensa se han de combinar con el trabajo literario de Azorín, quien poco después vería el éxito de uno de sus dramas, *La comedia del arte*, en noviembre de 1927, y a continuación recibiría el homenaje de un centenar de intelectuales, entre los cuales no se encontraban los pertenecientes a la oposición. La obra, que resulta fallida en cuanto a la dramaturgia (sin tensión ni ritmo), se mantiene totalmente al margen del proceso dictatorial bajo el que se escribe. Azorín nos dibuja en trazos gruesos y superficiales a los miembros de una compañía teatral, tipologías comunes como el autor, el director, la meritoria que luego será actriz famosa a la vuelta de las Américas... No hay reflexión ni profundidad alguna más allá de las típicas en torno a las concomitancias entre vida y teatro, y una mínima reflexión estética sobre la actualidad de los argumentos clásicos, la pervivencia de las grandes historias. En general el tono es blando, no tiene en cuenta posibilidades políticas. Encaja que pueda darse un homenaje desde el poder, porque se homenajeaba al autor de una obra, digamos, blanca. Así que, visto el homenaje y la recepción del mismo, parecía que la posición pública de Azorín respecto al Régimen era de puertas para afuera.

A principios de 1928, fue preguntado Azorín en *ABC* por “Cómo debería organizarse el futuro régimen”. La primera impresión cuando se lee la respuesta es que trata el autor de salir por la tangente y mantenerse al margen de las diatribas políticas (y así también se muestra en la correspondencia con De la Cierva); pero, aunque es cierto que no

¹³⁵ “Todo se produce y marcha en el mundo gracias a la inteligencia. En un país, la mayor o menor densidad de la inteligencia forma un ambiente moral de mayor o menor civilización. El comercio, la industria, las artes todas, dependen del excitante de la inteligencia. Se dice que todas esas actividades necesitan imperiosa e ineludiblemente el orden y el sosiego para su desenvolvimiento. Pero se olvida que sin la libertad de expresión, sin la libertad intelectual, esas ni otras, ni ningunas actividades podrían subsistir. Porque todo en la vida es iniciativa; porque la iniciativa fecunda, bienhechora, es disconformidad, separación de lo anterior, oposición a lo recibido”. Citado en Azorín, 1987, p. 84.

propone cuestiones concretas ni censura en modo alguno al régimen, Azorín propone algo que más adelante repetirá: la importancia de la creación artística para transformar la sociedad. El escritor elabora en un en cierto modo onírico artículo una metáfora sobre la naturaleza en capas de la sociedad: la primera, los gobernantes; la segunda, los trabajadores; la tercera,

es más sutil, más etérea e indefinible que las demás. Está formada por neblinas, celajes, cendales ligerísimos, casi invisibles; los poemas, las novelas, los dramas, los ensayos, todas las creaciones de la imaginación, en suma, forman el especial e inefable ambiente que constituye esa capa de la presente sección vertical.¹³⁶

La materia hecha de neblinas ocupa la última de las capas, la de menor importancia de la jerarquía. Poca influencia parece que pueda tener; o una importancia diferente, espiritual y no política, contemplativa y no de acción.

Con motivo del estreno de *El clamor*, el 2 de mayo de 1928, obra escrita en colaboración con Muñoz Seca y contra los críticos teatrales, tuvo lugar una campaña de opinión contra Azorín por parte de sectores afines a la Dictadura, lo que le llevó a un cierto replanteamiento de sus tesis políticas, corrigiendo el rumbo hacia el pensamiento liberal. Esta obra, que desde el principio tiene el tono de astracanada propio de Muñoz Seca, sugiere un conato de reconversión a los críticos, que en seguida se diluye en favor del enredo amoroso del Siglo de Oro (con personajes ocultos tras las puertas, etc.), y en contra de la posibilidad de una crítica medianamente vigorosa. En realidad, los aspavientos que pudieran darse tras el estreno más se debían a riñas entre letraheridos que a un planteamiento crítico serio. No hubo más que parte de la crítica mordió el anzuelo, tal y como predijo Azorín en una carta a Juan de la Cierva.¹³⁷ La obra está dedicada “Al espectador desconocido que con su imparcialidad y su desapasionamiento, nos ha otorgado sus aplausos”, y denuncia a los críticos en general y en concreto (p. 6 y p. 10, respectivamente), poniendo sobre las tablas argumentos que solían utilizar en su trabajo:

¹³⁶ Citado en Azorín, 1987, p. 112.

¹³⁷ Fechada en San Sebastián, el 13 de agosto de 1927: “La temporada próxima estrenaré dos obras, por lo menos. Y probablemente volveré a la lucha con los famosos críticos madrileños. No soy tan cándido, a mi edad, que abrigue la ilusión de que esos ciudadanos van a cambiar de actitud respecto a mí; me tratarán con la misma agresividad que la temporada anterior, y yo volveré a enzarzarme con ellos, pero de manera más violenta que antes, diciendo lo que la vez pasada he callado. En provincias he encontrado un ambiente propicio; en todas partes se desea la renovación del teatro, y esto es lo que me anima a seguir en la obra emprendida”. (Recogida Tusell X. y García, 1971, p. 214).

No se pueden usar medias tintas en los periódicos. El periodismo es como la escenografía: se necesita recargar los colores, pintar con gruesos trazos, hacer que las gentes se fijen a fuerza de luces violentas. (p. 15)

Más allá de eso, Azorín pone en duda la posibilidad de la sinceridad en la prensa y se afirma la capacidad de los empresarios para comprar periódicos, que hacen artistas lo mismo que hacen diputados (“Usted, gracias al periódico, es ahora diputado”, p. 32). Ahí es donde más daño podía hacerse al Régimen: más que en el reproche a los críticos, en la denuncia de la manipulación que desde el poder (aquí sobre todo el poder del empresariado teatral, pero también el civil) se podía hacer del público, de los ciudadanos (“Pobre público! ¡Cómo lo engañan ustedes!”, exclamará Azorín, p. 80).

No es fácil determinar si Azorín quería conscientemente atacar al poder dictatorial aunque fuera de refilón, pero lo que está claro es que esta posibilidad de interpretación no le pasaría desapercibida cuando decidió componer de este modo la obra. Es después de estos hechos cuando publicará de nuevo artículos sobre Unamuno, donde esta vez destaca la figura del intelectual que vive en el exilio debido a sus ideas –ahora Unamuno está en Hendaia, donde acababa de escribir *Cómo se hace una novela*–, y del valor de Unamuno como pensador y como escritor. La identificación con la posición política del desterrado era clara:

Unamuno no quiere volver a España hasta que no desaparezca la dictadura. Si volviera antes, se encontraría en la siguiente alternativa: se le perseguiría –y por lo tanto, se le volvería a desterrar– a causa de las manifestaciones que tendría, en conciencia, que hacer; o bien se permitiría que hiciera tales manifestaciones, es decir, que hablase libremente. Y eso no lo puede aceptar Unamuno; no puede aceptar un régimen de excepción para él, en tanto que a los demás se les tendrá sometidos a la censura. (...) Deseemos que, a plena luz, por la superficie, en la sobrehoz de la amada tierra española, pueda el gran escritor, figura preeminente en Europa, gloria de España y de todo el viejo continente, penetrar en la patria.¹³⁸

Hacia el final de la Dictadura, en 1929, se genera una polémica por la aparición de un documento firmado por 26 escritores donde se proponía la creación de una fuerza política, todavía por definir, que llevara formalmente a la intelectualidad a la arena política.

¹³⁸ Tomado de los artículos de Azorín en *La Prensa*, de 24-VI-1928, 16-XII y 4-XI. Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 415.

Azorín interviene en este debate, elaborando varios artículos que publica en *La Prensa*. Es muy interesante su opinión al respecto, porque nos proporciona las coordenadas del pensamiento azoriniano –que por otro lado ya se habían vislumbrado– respecto a la responsabilidad del intelectual en la marcha de la sociedad y su capacidad política. Los artículos “Un manifiesto político” (*La Prensa*, 19 de agosto de 1929) y “Política española” (*La Prensa*, 25 de noviembre de 1929), comentan la aparición del manifiesto, firmado por “escritores jóvenes” y acompañado del aliento en papel de Ortega y Gasset. En principio el hecho es recibido positivamente, pero Azorín subraya una cuestión de tal forma que casi podría decirse que desanima a los promotores, a los que llama, a falta de otra denominación, “porveniristas”: les avisa –con cierta condescendencia, dicho sea de paso– de la imposibilidad de dedicarse a la vez a la creación y a la política. Les conmina a ser conscientes de la cantidad de trabajo que lleva la actividad política (que describe con detalle), lo que les quitará tiempo para cualquier otra cosa y, más grave aún, les imposibilitará para la creación, no ya por la falta de tiempo sino por la falta de concentración. La cabeza no puede estar en dos sitios a la vez.

Y cuando el político se retira a descansar un momento, se encuentra con que el correo ha depositado sobre una mesa un montón formidable de cartas. Cartas que es necesario contestar lo más pronto posible. ¿Dónde está el tiempo, queridos porveniristas, para escribir las bellas ensoñaciones literarias? Aparte de que la pasión política, llena todo nuestro espíritu y no nos deja lugar para la tal plácida ensoñación. No, no es lo peor que falte el tiempo; lo peor es, que aunque tuviéramos tiempo, el afán de la política, la tragedia de la política –viva pasión, obsesionadora pasión– nos hace no encontrar gusto a la creación literaria; la acción, queridos jóvenes, mata el ensueño.¹³⁹

La cita dice mucho del talante de Azorín ante la política, ante la Dictadura, ante su propio quehacer artístico y ante la posibilidad de la escritura comprometida. Ésa era su actitud al final del régimen dictatorial.

3. 3. 3 Jacinto Benavente

¹³⁹ En “Política española”, de Azorín, 1987, p. 135.

El otro autor que en principio cambió significativamente su posición en los últimos años de Dictadura fue Jacinto Benavente, también relacionado con el género dramático y también en controversia debido a la libertad de opinión y la crítica teatral. Digo en principio porque a Benavente desde que comenzó a escribir para el teatro le ha acompañado un halo de incompreensión que hasta hoy no se ha disipado, de lo que se han lamentado multitud de investigadores en los últimos años, algunos de los cuales traeré a colación. En cuanto a la época que nos importa, lo que sucedió con Benavente tiene fechas marcadas y circunstancias nítidas: el estreno de *Pepa Doncel*, en noviembre de 1928, y la prohibición de las representaciones de *Para el cielo y los altares*, un estreno que debía tener lugar en ese mismo mes. Junto a esto, que podría inducirnos a pensar en un autor desafecto del Régimen, tenemos la impresión favorable que diera Benavente a la Dictadura en un primer momento, en la línea de Ortega y los autores de los que hablamos en esta sección, y también el acto público de reconocimiento y bendición oficial que recibió en 1924, con motivo de la imposición de la Gran Cruz de Alfonso XII, que celebraba, con algún año de retraso eso sí, la concesión del premio Nobel al escritor en 1922.

El estreno de *Pepa Doncel* provocó disparidad de opiniones en el público. Los medios afines a la Dictadura, que hasta ahora habían apoyado con fervor a quien era considerado el más exitoso dramaturgo español, no supieron bien cuánto aplaudir una obra donde se deslizaba –siempre del modo singular que tenía la crítica en manos de Benavente– un mentís a la burguesía mojígata. Pepa/Felisa, la protagonista de la obra, es una prostituta conversa que echa en cara a la sociedad provinciana su falsedad, a los intelectuales su pedantería y a ciertos eclesiásticos su afán de lucro, mientras trata de hacerse paso en el fango social por el bien de su hija, de los suyos. La obra tuvo gran éxito, al que contribuyó el apoyo de la comunidad liberal, interesada por lo que la obra podía tener de defensa de su ideología. El Régimen quedó escamado y cuando tuvo conocimiento de la siguiente obra de Benavente, *Para el cielo y los altares*, decidió prohibir su representación, no así la edición. Estos son los motivos que adujo:

Entiende el Gobierno necesario exponer las razones en que ha fundado la prohibición de representar la última obra de don Jacinto Benavente, *Para el cielo y los altares*, rindiendo con su aclaración un tributo de respeto a la opinión y al eximio dramaturgo. Sin entrar a enjuiciar el sentido político, filosófico o religioso, que inspire la obra, ni los propósitos que la han engendrado, es lo cierto que en escena aparecen un Rey, una Reina y un Gobierno totalmente

desacordados en sus juicios respecto a la intervención que proceda encomendar a la fe religiosa o a la ciencia médica en la curación de un Príncipe heredero enfermo, y que todo ello da lugar a que el pueblo dé vivas y mueras ardorosos a todos los que representan a las potestades que actúan en este conflicto, pero abocado –el más tenue buen sentido así lo prevé– a que el público incorpore sus pasiones a las de los actores y las exteriorice, transformando el teatro en permanente mitín, con riesgo seguro de la paz espiritual y el orden público.¹⁴⁰

Según el Directorio, en una declaración que por cierto no tiene desperdicio en lo que a teoría literaria se refiere,¹⁴¹ la prohibición se debía a la posibilidad de desórdenes públicos –los mismos que había generado, y en principio por mucho menos, *Pepa Doncel*– que podían derivarse de la representación. Como lo único importante era el desorden público, no la influencia de la obra en las mentalidades, el texto sí podría imprimirse. La nota, condescendiente como siempre, es un ligero toque de atención a un dramaturgo amigo, dado con todos los algodones posibles.

¿Qué tiene *Para el cielo y los altares* que desaconseja su representación en España? La obra cuenta cómo las multitudes pueden cambiar de signo radicalmente, cómo pueden ser manejadas. Además, habla de las manipulaciones del poder, de la religión y la creencia, y de la locura de España. El hermano Laurencio, del Convento de Padres del Calvario, reúne a su alrededor a multitud de seguidores por sus dones proféticos y curativos. Tal es el tumulto que el prior decide recluirlo en el Convento hasta que los Superiores determinen si lo suyo es gracia divina o diabólica, milagro, fraude o herejía. La manifestación que abre la obra se salda con una mujer muerta y el fraile herido levemente, por las cargas policiales que disuelven a la masa de fieles. El Gobierno quiere que la normalidad vuelva al entorno del Convento, y sobre todo que esas manifestaciones no sean utilizadas por activistas opositores (marxistas, anarquistas) como pasarela para la movilización social contra el Régimen. Ahora bien, esta segunda posibilidad siempre será ocultada a la opinión pública, engañada sistemáticamente por medio de las notas oficiales. Cuando la reina finalmente

¹⁴⁰ Citado en Sánchez Estevan, Ismael, *Jacinto Benavente y su teatro*, Barcelona, Ariel, 1954, p. 205.

¹⁴¹ El Directorio da por hecho que una obra no ha de despertar pasiones; queda eliminado como de pasada algo tan fundamental en la obra literaria –en la institución arte, a fin de cuentas– como es la catarsis, así como la reflexión de emociones, la representación especular de acciones y motivaciones. Una obra de teatro debía ser por tanto apenas un paisaje, y a lo que parece no demasiado espectacular. La función de la obra de arte en la sociedad, la capacidad de regeneración personal y pública del objeto arte es, según esta nota, nula.

consigue que el padre Laurencio ejerza su poder para curar a su hijo, superando el escepticismo del rey y la voluntad del prior, el pueblo le da la espalda al padre Laurencio. En cierto modo, cuando lo heterodoxo es domesticado por el Régimen, pierde su dosis revolucionaria y deja de ser interesante o útil. La obra se cierra con un cuadro esperpéntico—carnavalesco: las fiestas de celebración con motivo del día del fraile, ya canonizado en san Laurencio, en un entorno de mercantilización de lo sagrado y desfile de beodos. Lo espiritual y lo revolucionario se ha perdido bajo la omnipresencia del capital y la banalidad.

Releída la obra con atención, no parece que haya grandes motivos para prohibir su estreno. Es verdad que los mueras al rey y al Gobierno están, y que eso, aún encontrándose dentro de una ficción, podría activar a las masas que buscaran un mínimo motivo para la trifulca. También hay rastros de maquiavelismo en el rey, de confusión de poderes, de crítica al esperpento del turnismo gubernativo español, a la capacidad de manipulación de la opinión pública. Pero claramente la acción del gobierno se debía a razones de estrategia: no dar motivos. Además, muy probablemente el Gobierno ya tendría quejas sobre el anticlericalismo de Benavente, y también sobre la falta de vigor de su apoyo al Régimen. Se puede decir sin exagerar que Benavente era un escritor resbaladizo para la Dictadura. En principio a favor, pero resbaladizo. Esta posición, que ahora sí defienden la mayoría de los críticos que abordan la obra del dramaturgo, es muy diferente a aquella que tradicionalmente ha situado a Benavente en el lado del Régimen, enclaustrado en posiciones reaccionarias, exentas de toda forma de rebeldía o pensamiento independiente.

La censura de la obra llevó a un Benavente sorprendido y dolido a posicionarse respecto a la cuestión de modo explícito. En diciembre, en un homenaje programado antes de este mes turbulento, y después de haber tenido que estrenar la obra fuera del país, Benavente habló en uno de los cuatro teatros que programaron a la vez obras suyas, el 2 de diciembre. No es que se declarara republicano, pero sí ajeno a un régimen que censuraba, con tintes claramente clericales, una obra que, según el autor, sólo hablaba de emoción y humanidad:

Hoy ha sido para mí un ensayo de fallecimiento. Ajeno a la política, a las derechas y a las izquierdas, voy por la calle de en medio, siempre con Cristo, nunca con Tartufo. Cuantos contratiempos me han apenado, y que eran para no olvidarlos, quedan hoy todos perdonados. Dentro de algún tiempo el mundo será socialista o no será nada. Si alguna vez hubiese un gobierno de

izquierdas, jamás se hubieran quejado de la estrechez de mi criterio. Se dice que hay en España un problema clerical. No es cierto. Hay un problema de tolerancia de educación. Los españoles somos intolerantes extremados. Se dice que el clericalismo tiene la culpa del atraso de España. ¿No será que el atraso de España tiene la culpa del clericalismo?¹⁴²

Éste era el gran objetivo de crítica de Benavente en el periodo dictatorial: el clericalismo. Desde el punto de vista político, el liberalismo que defendía estaba por hacer, pero alguna esperanza había en que, tras la Dictadura –quizá necesaria– y si se resolvía la autonomía del poder civil frente al religioso, pudiera desarrollarse en el futuro. Así pues, en esa dirección, y en la de la crítica a la burguesía adocenada, se dirigían las invectivas del dramaturgo. Ahora bien, ¿en qué medida podía utilizar Benavente la obra literaria para reivindicar sus ideas políticas? ¿Hasta qué punto el reaccionarismo que se le achaca se debía a la falta de ideas en sus obras? ¿No estaría la respuesta más bien en la concepción de la naturaleza de la obra de arte que se encuentra en su estética?

Declaraciones teórico-literarias de Benavente

Una de las cosas más interesantes a la hora de estudiar la teoría estética de Benavente en este período es que contamos con gran cantidad de reflexiones del autor sobre el particular, desarrolladas en artículos o dejadas caer como de pasada en intervenciones de personajes de sus obras. A veces, es incluso una obra completa la que trata el tema de la obra de arte y el artista, como sucede en *El gato de Angora*. Entre los artículos de Benavente, hay dos especialmente significativos, que recogió en el volumen *Conferencias* en 1924. No olvidemos que quien escribe se encuentra en el cénit de su carrera, sobre todo en cuanto a la aceptación del público se refiere, dos años después de recibir el premio Nobel. Los artículos llevan por título “La moral en el teatro” e “Influencia del escritor en la vida moderna”. El primero de ellos plantea la distinción entre un teatro conservador y un teatro liberal, haciendo hincapié en la capacidad educativa del teatro pero también en la independencia del público, que no cederá con facilidad a proclamas o panfletos proclamados sin más frente a la platea. Esta extraña distinción, de difícil equilibrio, será constante en Benavente. El segundo artículo parte de la consideración del papel del escritor en la primera guerra mundial. El escritor, en cuanto transmisor de conocimientos, de sentimientos y de lenguaje, debe ser ejemplar si quiere recuperar el

¹⁴² Citado en García Queipo de Llano, 1988, p. 421.

crédito perdido. La humanidad, de cuya salvación Benavente no desespera aunque sea consciente de la gravísima enfermedad por la que pasa, es un público necesitado de la obra literaria.

Se deduce de estos dos artículos que Benavente sí defiende la capacidad transformadora de la obra de arte, y la ejemplaridad pública del escritor. De hecho, lamenta que los escritores durante la primera guerra mundial¹⁴³ no fueran capaces de transmitir el amor –tema fundamental en Benavente– y la paz necesarios para afrontar un suceso de tales características, y que su capacidad de influencia se haya perdido por la falta de ejemplaridad. Hasta el punto de que define la naturaleza de las nuevas tendencias, entre otras las provenientes de la Vanguardia, en esa falta de consistencia humana, algo que, como ya hemos visto y veremos, es una crítica común en esta época. Dice Benavente que, tras la gran crisis de la primera guerra mundial,

el escritor sólo piensa en llegar, en sobresalir. Produce pensando en un gran público, sin sinceridad, con falsa emoción; las grandes tiradas, los grandes reclamos...; todo grande, menos la obra. Así, los asuntos preferidos son los más extravagantes, los casos raros de psicología, de psiquiatría, las pasiones más exacerbadas, los vicios más nefandos... Lo raro, que ya es preciso sustituir por algo que lo supere en extravagancia..., y se multiplican las escuelas, o cada escritor pretende ser único maestro de una escuela propia. Y ya no son grupos, sino unidades, que mutuamente se insultan, se vilipendian. El público asiste curioso al espectáculo, va de unos a otros desorientado. Obras de una temporada, más pasajeras que modas femeninas.¹⁴⁴

¹⁴³ “En la Gran Guerra se combatió con todas las armas: las materiales y las espirituales; y el papel, en profusión de periódicos, folletos, libros, no fue el arma menos ofensiva por parte de unos y otros contendientes. Pocos fueron, y cuán mal apreciados, los escritores ecuanímenes que supieron contemplar serenamente la contienda. Y es triste condición de la Humanidad que más se unan los hombres para compartir los mismos odios que para compartir un mismo amor. Así vimos a escritores de las más opuestas tendencias unirse en un mismo odio, y así vimos a muchos abdicar de toda su ideología anterior, y a otros callar acobardados, y a otros contemporizar medrosos”. (“Influencia del escritor en la vida moderna”, Benavente, Jacinto, *Obras completas* VII, Madrid, Aguilar, 1953, pp. 28-29.

¹⁴⁴ Benavente, 1953, pp. 31-32.

Y aquí es donde Benavente se declara socialista; pero no se refiere a un socialismo marxista: socialismo en cuanto a comunidad, a hacer de la sociedad un espacio comunitario de amor, una utopía erótica.¹⁴⁵

Esto es lo que decía Benavente hacia 1924. Junto a la ventaja que supone contar con tantos textos teóricos del dramaturgo, es también cierto que existe la dificultad de que el pensamiento de Benavente no fue tan monolítico como se ha hecho creer. He apuntado arriba que el matiz de la concepción del público soberano pone en tensión la idea de didactismo. Lo mismo ocurre con la propia idea del escritor como profesor o como elemento ejemplar, dado que al mismo tiempo que creador personal se debe al público, y es difícil conjugar, obviamente, la independencia con la sumisión. La forma de comprender y tratar de conciliar estas disparidades consiste en atender entre otras cosas a una realidad fundamental: que Benavente era un autor de teatro que vivió en su siglo, en el siglo de la mercantilización del teatro, de la ascensión del teatro a una posición principal en la industria cultural del país, que tenía unas reglas, unas condiciones, unos impuestos que pagar:

Para Benavente, la obra dramática, antes que obra literaria debe ser espectáculo, por estar relacionada con el público. Las condiciones en que ésta se produce no le consienten al autor mucha independencia artística. ¿Qué esperaba primordialmente de un autor el público del tiempo? Que produjera incansablemente. El consumo, por así decirlo, de obras llegó a ser exorbitante y la presión sobre los autores consagrados, constante y angustiosa. En el género chico y el sainete las piezas estrenadas se cuentan por miles y la mayor parte de los autores de 'teatro grande' escribieron todos más de centenar y medio de obras. Además, no se admitían reposiciones. El público quería novedades, estrenos y esta presión llevó a la creación de grandes obras, pero condujo también en ocasiones a la repetición y el amaneramiento.¹⁴⁶

Investigación benaventina sobre el teatro

¹⁴⁵ “Obra que no deje en nuestro espíritu un noble anhelo de amor; obra que no purifique siquiera nuestro pensamiento, ya que no sea tanta su virtud que mejore nuestra conducta, es obra mala. Obra que deje amargura de odio y desesperación, no es, no puede ser obra de verdadero artista.” (“Influencia del escritor en la vida moderna”, Benavente, 1953, p. 42).

¹⁴⁶ Gallud Jardiel, Enrique, “Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro”, *Anagnórisis* 3, junio de 2011.

Con el condicionamiento del público, y con la falta de reparos ideológicos a la Dictadura, lo único que, si se puede hablar así, se le pide al escritor es coherencia estética. Y en mi opinión Benavente la tiene. Benavente se convierte, con el siglo, en el renovador del teatro español, fundando el modernismo sobre las tablas anquilosadas del teatro de Echegaray, otro premio Nobel. Lo que no se le perdonó al dramaturgo fue que desde ese principio de siglo hasta los años veinte, que es la época de la que me ocupo, su teatro no propusiera cosa distinta que lo que vino a descubrir. La repetición de la fórmula arrastró a Benavente en el desván de los escritores aburguesados, incluso reaccionarios. Sin embargo, si prestamos atención a las obras de este período, no se puede decir que el teatro de Benavente se haya estancado. Es cierto que, por los condicionamientos de los que acabo de hablar, las nuevas fórmulas no tenían cabida en los grandes aforos, pero también que incluso en esos aforos el dramaturgo ofrece apuestas de renovación.

Renovarse, sí, pero sin perder al público. Benavente distinguirá esos dos tipos de teatro que he citado arriba, el conservador y el liberal. Sin embargo, para él un teatro liberal no significa un teatro vanguardista. La Vanguardia, en sus manifestaciones más espurias, significa para él poner en escena proyectos solipsistas, que nacen para quedarse justo en el borde del escenario, que no llegan al patio de butacas. Esta crítica al teatro de vanguardia opaco parte de la raíz socialista-utópico-erótica a la que me vengo refiriendo: para Benavente el teatro se debía al pueblo, a la alimentación emocional y por consiguiente a la mejora, por ósmosis, de la sociedad. Ya lo decía en 1912: “Un teatro para eruditos, para intelectuales, no tiene razón de ser. Una obra dramática en estas condiciones siempre será demasiado libro para teatro y demasiado teatro para libro”.¹⁴⁷

Hay una evolución en el teatro benaventino, una búsqueda. Esto se ve, por ejemplo, en la inclusión de técnicas cinematográficas en los dramas. Benavente ya había dirigido dos filmes y mantenía una relación de amor y odio con el nuevo medio de creación. Como A. Machado, profetizaba que sería un muy útil instrumento pedagógico, pero para él el teatro siempre sería más directo, más vivo, más carnal. No obstante, se sirvió como digo de los procedimientos de montaje del cine para sus obras, tratando de introducir acciones simultáneas o consecutivas en el tiempo en espacios diversos: es decir, haciendo que los cambios de escena no fueran más bruscos o más largos o más estancos que el corte milimétrico sobre el celuloide. Como señala Sánchez Estevan,¹⁴⁸ mucho antes de que

¹⁴⁷ Benavente, Jacinto, “Anotaciones”, *Nuevo Mundo*, 24-X-1912.

¹⁴⁸ Sánchez Estevan, 1954, p. 200.

Benavente llamara cinedrama a su obra *Vidas cruzadas*, encontramos huellas de la influencia del cine en su obra: en *Campo de armiño*, *Los cachorros*, *Lecciones de buen amor*, *El bailarín y el trabajador*, *El hijo de Polichinela*... En *El demonio fue antes ángel*, por ejemplo, Benavente deja a oscuras el teatro e inserta lo que en el cine sería un texto sobre la pantalla negra, al modo del cine mudo.

En la obra que he comentado con cierto pormenor, *Para el cielo y los altares*, se ve claramente esta utilización del cambio de escenas al modo de cortes en la película. Sin embargo, la crítica en general, aquella que ha arrinconado a Benavente como reaccionario y dramaturgo aburguesado, no menciona esta consolidación de la técnica. Para Rivas Cherif, *Para el cielo y los altares* era una

sátira diluida en la sucesión de no sé ya cuántos cuadros, sin suficiente dramatismo que justificara tanto movimiento de escenas, ni mucho menos con la evidencia de una acción correspondiente a la idea preconcebida por el autor en protesta de todo un régimen hartado suspicaz cuando de tan poco se alarmaba.¹⁴⁹

Como se ve, nada se dice del efecto cinematográfico, del que parece que el crítico no se percata. Esta falta de atención de los críticos sobre la propia obra en beneficio de la persona y de las ideas que se transmiten será lastre que siempre habrá de arrastrar Benavente. También Pérez de Ayala, en la época gran detractor de Benavente, se centrará en cuestiones ajenas a la dramaturgia para componer sus críticas. Sobre todo, criticará la falta de sustancia de las obras, que no suceda nada, como si el hecho de la acción fuera característica necesaria de una obra de teatro *comme il faut*. Una crítica en sentido similar haría Torrente Ballester muchos años después, aunque ésta mezclara la política con los gustos estéticos de Pérez de Ayala (cuyo juicio, dicho sea de paso, también estaba politizado, en el fondo). Decía Torrente:

Benavente es un burgués adinerado y bien educado que aprovecha las flaquezas de la aristocracia para zaherirla. La aristocracia le paga con admiración y respeto, y en esto se repite el caso de Wilde, pero sólo en esto, porque ni Benavente pone el dedo en la llaga de su enemigo, ni el enemigo es tan fuerte

¹⁴⁹ En "Vida y obra equívocas de Jacinto Benavente"; publicada en *Hecho teatral* 12, 2012, p. 335.

en la sociedad española como lo fue, en el caso de Wilde, la aristocracia inglesa.¹⁵⁰

Y un poco más adelante:

El teatro de Benavente, de intención predominantemente pedagógica, contiene una ideología; casi no es otra cosa. Pero no es fácil reducirla a esquema, darle unidad o sistema, conciliar sus contradicciones. Podrían espigarse, sobre los problemas más graves de la vida, afirmaciones de todo tipo, aunque siempre dentro de la más estricta superficialidad.¹⁵¹

Precisamente este didactismo, que sí reconoce Torrente Ballester, es lo que demuestra la honestidad como creador de Benavente. En sus obras desliza, con el comedimiento que obligaba una Dictadura, críticas a la burguesía, críticas a la Iglesia católica, al clericalismo, críticas al caciquismo que la Dictadura no ha logrado extirpar, aunque fuera uno de sus objetivos originales; también a través del teatro Benavente promovió la obligación de desarrollar propuestas pedagógicas para la infancia, preocupación recurrente del autor. Incluso un tema como el amor homoerótico, delicado por el secretismo con que el dramaturgo siempre lo practicó, se desliza en algunas obras, como en *De muy buena familia* (1931) o *Modernismo* (en *Teatro fantástico*, 1892), además de en la poesía.¹⁵²

Así pues, es notoria la voluntad de enseñar, también lo es la visión del escritor que está situado por encima de la masa. Dicen dos de los aforismos de Benavente: “El artista debe vivir en sociedad, pero no en una sociedad”; “El artista debe mirar desde lo alto. Un pintor, cuanto mejor conozca las cosas por estar más cerca de ellas, peor las pintará”.¹⁵³ Y en tercer lugar, hay en Benavente una estética que entiende la labor del escritor como una responsabilidad para con la sociedad. Lo que ocurre es que las ideas que quería transmitir Benavente no eran aquellas que podían esperarse de un creador bajo una dictadura, y que el

¹⁵⁰ Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea* I, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 196.

¹⁵¹ Ídem. Curioso que este mismo Torrente Ballester que echa en cara a Benavente la falta de mordiente sea el mismo que en el año 37, sobre el velador de mármol del Kutz pamplonés, escribiría *Tobías y el ángel*.

¹⁵² Huerta Calvo, Javier, “Un dramaturgo posmoderno: las caras ocultas de Benavente”, en Paco, Mariano de, y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005, pp. 186 y ss.

¹⁵³ Matamoro, Blas (ed.), *Diccionario privado de Jacinto Benavente*, Madrid, Altalena, 1980, p. 22.

dramaturgo tuvo el don del acomodo, de adaptarse siempre y con facilidad a las normas, obligaciones y prohibiciones, para seguir, en su liberalismo, en el centro del ambiente cultural del país.

También sucede que quizá Benavente no era tan coherente como decía que se debía ser. Seguro que pesaría sobre sus palabras acerca de la ejemplaridad del escritor que dijera que dejaba el teatro antes de viajar a América, y el incumplimiento de la promesa. Probablemente a la vuelta del viaje, y con la petición expresa del gremio –en realidad, el aliento de los convencidos–, haría cuentas y decidiría que le resultaba beneficioso económicamente incumplir su palabra, y por tanto recomendable. Maduró la decisión en América, donde argumentaba que, cansado del acoso de la crítica, dejaba el teatro para dedicarse, quizá, a la novela. Pero donde dije digo digo Diego, y a su vuelta los escenarios estrenan otra vez obras suyas. Primero tratará de excusarse en vez de desdecirse, en un intento de justificación que deja más al descubierto aún la estrategia. Mientras que en julio de 1923 se reafirma en su voluntad de no volver a escribir para estrenar en español, aunque “ya que tenía el vicio de escribir, escribiría novelas y si acaso alguna obra teatral exclusivamente para la lectura”, en abril de 1924 se estrena en el Teatro Español *Lecciones de buen amor*, y

dio por explicación que ya tenía escrita la comedia sin ánimo de darla a nadie y que la Díaz de Artigas [Josefina Díaz de Artigas, primera actriz del Teatro Español], enterada de ello por una indiscreción, se la pidió con tales instancias que hubiera resultado una descortesía negársela, haciéndola pensar que desconfiaba de su interpretación. Como se ve, las razones no eran excesivamente fuertes.¹⁵⁴

Luego, y con la excusa de que según él el público lo pedía, el ritmo de estrenos volverá a ser el habitual. No se había mantenido la apuesta estética. Este carácter cambiante, la ideología, la mercantilización del teatro... Todo esto contaba en la crítica, lógicamente.

Valía la pena adaptarse. Esta virtud de adaptación le acompañará toda su vida. En su prólogo a la biografía que hizo de él Ángel Lázaro, en 1964, tenemos otro ejemplo palmario:

¹⁵⁴ Sánchez Estevan, 1954, p. 185.

Tal vez esta biografía mía tan amable, es más biografía del amigo cariñoso que la compuso con gran copia de datos. Mas, no seré yo quien diga: no soy así, ante retrato tan favorecido. Ya lo dirán otros. Somos de tantos modos como personas creen conocernos. En realidad, somos... ¿Quién sabe?¹⁵⁵

Ni confirma ni desmiente, ni le gusta ni le disgusta. Lo agradece, porque es de recibo, y se reserva, sin decirlo, la opinión. Es el arte del saber decir y callar al que se refiere Francisco Plata en su artículo sobre *La gata de Angora*.¹⁵⁶

Como he dicho al principio, Benavente ha pagado con su lugar en la historia literaria –hasta el momento– su independencia estética e ideológica (el matiz de los liberales que la historia se encargó de borrar) y también su acomodo. Era consciente de ello ya en 1938, como demuestra en el siguiente texto. Se trata de una afirmación escrita fuera de las coordenadas temporales de mi trabajo pero me parece muy útil para comprender y cerrar esta parte del trabajo:

Todo al revés. Mi arte fue un modo de vivir. Por eso fue tal vez mezquina expresión de mi vida. Mi vida fue mi verdadera obra de arte, mi vida fue la evasión. Para el Arte, los pies –cuatro si os parece, ¡oh críticos!–; para vivir, las alas. Lo bello, lo grande, lo peligroso está en mi vida. [...] Pero, ¡ay!, yo he sido el único espectador capaz de comprenderme y de aplaudirme. De mi vida y de mí nadie sabe, yo sólo sé. Fui... ¡Yo! ¡Yo siempre!, y por serlo tanto he podido parecer otros muchos, pero siempre era yo.¹⁵⁷

3. 3. 4 Manuel Azaña

En estos años finales de la década, aparece –con una intensidad especial, que la historia de las letras no ha reconocido suficientemente– la figura literaria del que sería presidente de la II República española, Manuel Azaña. Se ha dicho que los años de la Dictadura son aquellos en los que Azaña dejó de lado la actividad política para centrarse en

¹⁵⁵ Lázaro, Ángel, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964, p. 7.

¹⁵⁶ Plata, Francisco, “En busca del ideal: el arte y el artista en *La gata de Angora*, de Jacinto Benavente”, *Hecho Teatral* 8, 2008, p. 102.

¹⁵⁷ Benavente, Jacinto, *Ganimedes*. Citado en Huerta Calvo, Javier, “Un dramaturgo posmoderno: las caras ocultas de Benavente”, Paco y Díez de Revenga (eds.), 2005, p. 185.

la literaria, pero eso no es del todo cierto. Lo que sí se comprueba por los relatos de sus diarios y por los inéditos escritos en esa época, entre otros textos, es que en Azaña encontramos un hombre que ha de afianzar su vocación literaria o dejarla de lado a favor de la política precisamente en el momento en que tantos con una vocación clara por lo literario debían, dadas las circunstancias, dedicarse a la política literaria. Por eso resulta especialmente interesante el estudio de la obra de Azaña.

Comenzando por el trabajo político de Azaña, hay que decir que la Dictadura supone para él el abandono de la actividad política profesional debido a la posición de Melquíades Álvarez, del Partido Reformista, frente a la Dictadura. La ausencia de reacción por parte de su partido hizo a Azaña terminar de desconfiar de su valía y abandonarlo. Recién dejada la militancia, y ante la ausencia de garantías constitucionales para ejercer la política, es lógico por obligado que Azaña no tuviera más actividad política externa o profesional. Pero eso no significa que no siguiera siendo político. Pruebas suficientes son las anotaciones en su diario del año 1927:

Reunión en casa de don Alejandro. Conversaciones. Nada. Se habla otra vez de movimientos de los artilleros. Y hasta se dice que quieren dar un golpe antes del 17 de mayo. Después del ridículo que hicieron este verano, lo mejor sería que se retirasen a un convento.

Ayer dijo Indalecio Prieto que desde hace cinco o seis días no se sabe dónde para Martínez Anido.¹⁵⁸

Son claramente palabras de quien tiene parte y parte importante en el futuro político del país, no de una comparsa o espectador.

Y por supuesto, es prueba un hecho fundamental para el futuro del país como el que en 1925 se creara la Agrupación por la República, tras un episodio muy citado pero en cierta manera aún oscuro de indolencia vital de Azaña. Es un momento en el que se aúnan pensamiento político y literario. Lo cuenta el autor en sus memorias, recordando en 1931:

Yo estaba entonces muy desanimado y en desacuerdo con casi todo el mundo, porque casi todo el mundo acataba la dictadura de Primo de Rivera, o la encontraba muy buena; sin exceptuar a los escritores y redactores de *El Sol*,

¹⁵⁸ Azaña, Manuel, *Diarios completos*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 128. El fragmento corresponde a la entrada del 10 de mayo de 1927.

que ahora, en su forma mínima de *Crisol*, expiden patentes de republicanismo. Al quedarme sin *España*, sin *La Pluma* y con el horizonte cerrado como por losa de plomo, no sabía qué hacer, y entré en una especie de interinidad expectante (...) Recuerdo que, por esas causas, y, sobre todo, por *la soledad* en que vine a encontrarme de pronto, el año 1925 es probablemente el más triste de mi vida. (...) Por entonces también me refugié en la afición a escribir. Concluí *El jardín de los frailes* y comencé el libro sobre Valera.¹⁵⁹

Así, por un lado Azaña era político en la medida en que podía, y estaba al tanto, al acecho, hasta que se pudiera. Sobre todo a partir de mediados de la década, el desempeño de una actividad soterrada en favor de la llegada de la República (única alternativa democrática viable, una vez que la democracia de la monarquía se había demostrado un fiasco, según Azaña) es constante y fundamental. Por otro lado, la situación anímica por la que pasa Azaña en 1925 le habría decidido a dedicar más tiempo a la escritura, una ocupación que, como decía en otra ocasión refiriéndose a la escritura dramática, le apetecía porque necesitaba, para hacerse, de cierta soledad.¹⁶⁰ Quería escribir porque era una actividad que hacía solo y no suponía la búsqueda de votos, el enfrentamiento persuasivo con la masa.

Como se trata de estudiar la faceta literaria de Azaña, también se ha de contar con la comezón interior que tenía el autor respecto de las relaciones entre las vocaciones literaria y política. Es curioso ver cómo Rivas Cherif, cuando comenta este asunto de la lucha interna de Azaña entre política y literatura, plantea el asunto justamente al revés de como se suele hacer, y habla de que la vida política a escondidas de Azaña desde el principio de la Dictadura no le hizo abandonar la actividad literaria: o sea, que antes fue la literatura, y luego la política. No por abandonar a su partido para afrontar una nueva acción política –con todos los trabajos que lleva lo novedoso– “creía oportuno trocar su actividad literaria, en que tanta parte me cabía a mí, por la decididamente política”.¹⁶¹ Es decir, que para Rivas, Azaña antes era escritor que político. O sea, era la vocación literaria la primera, la que debía ser protegida en las tormentas de la política. Así lo vio desde el principio y así

¹⁵⁹ Azaña, Manuel, *Memorias políticas y de guerra*, I, Barcelona, Grijalbo, 1978, p. 108.

¹⁶⁰ Cfr. Juliá, Santos, *Vida y tiempo de Manuel Azaña*, Madrid, Taurus, 2008, p. 253-254.

¹⁶¹ Rivas Cherif, Cipriano de, *Retrato de un desconocido*, Barcelona, Grijalbo, 1980, p. 127.

trata a Azaña en su retrato con una camaradería también literaria, de compañeros en las lides de las letras, que se alimentan entre sí.

Los estudios de Santos Juliá ofrecen la imagen de un Azaña que era ya escritor y que intensifica su actividad literaria porque la política estaba cercenada, más que la de un hombre que porque no podía hacer política se daba a la literatura, como el que se daba al vino. A pesar de que esa sea la imagen que ofrezca de sí mismo Azaña, en los recuerdos que hemos citado arriba,¹⁶² los hechos dicen algo diferente. Porque la publicación de *La Pluma* en junio de 1920 fue efecto de la decisión de Azaña de escribir: la idea era crear una revista literaria donde sus textos tuvieran cabida; junto a Rivas Cherif, alentaron una publicación que recogió sus textos, firmados con diversos pseudónimos, durante los tres años que el soporte económico (de Amós Salvador, amigo de ambos) lo permitió. Y también la capacidad de trabajo, porque cuando la falta de recursos hizo que se tambaleara una publicación como *España*, se decidió que la subvención a *La Pluma* sirviera para mantener *España* a flote, y que Azaña la dirigiera. Esta publicación de cariz político, no obstante tampoco duraría muchos más años, y sería cerrada por la censura en 1924. Pero aun sin dirigir ya *La Pluma*, Azaña seguía siendo un literato: una prueba clara es que como tal fue tomado en el banquete de Escuela Nueva, en Madrid, uno de los que se organizaron con motivo del aniversario de la República, el 11 de febrero de 1926.¹⁶³

En realidad la diatriba interna de Azaña entre la vocación literaria y la política no implicaba una discusión sobre la literatura política y la literatura pura. Luego explicaré qué opinión tiene de la generación del 27 y las vanguardias, pero como se verá se trata de una posición puramente literaria, nada política. Precisamente tener que decidir entre una vocación literaria y una política en los años en que la significación política era urgente le llevó, digamos, a no confundir las dos áreas: el mismo hecho de plantearse la dicotomía es una afirmación de la diferencia. Además, no será una situación que se resuelva bajo la dictadura. Recogiendo los testimonios de Azaña y la impresión que han tenido otros del caso (Rivas Cherif o Santos Juliá), la conclusión es que efectivamente Azaña podría haber

¹⁶² También, entre otros lugares, en carta a Julián Besteiro, cuando se pregunta: “¿qué va a hacer uno en estos tiempos como no sea dedicarse a la literatura?” (Juliá, 2008, p. 251).

¹⁶³ Cfr. Juliá, 2008, p. 239: “Destacó, por las personas de calidad, por los señores, el banquete celebrado en las Escuela Nueva, clasificados como de costumbre en catedráticos, escritores y artistas, médicos, ingenieros, abogados, farmacéuticos, ex diputados, representantes, más los adheridos. Azaña quedó integrado en el grupo de escritores y artistas, con viejos conocidos de la generación: Pérez de Ayala, Araquistain, Bello, Tapia, Mesa, Benlliure, Camba, Bagaría (...).”

sido escritor, sólo escritor, si se hubiera dedicado a ello, porque contaba con las aptitudes necesarias. Quizá no para el drama, quizá más para el ensayo literario, pero escritor a fin de cuentas. En ese empeño iba encaminado el impulso y el afán de Rivas Cherif, sí dedicado en cuerpo y alma a la vocación literaria, hacia la escritura dramática en este caso, que quiso hacer de Azaña pareja de inquietudes literarias. Y lo consiguió, al menos hasta la Dictadura. Para Rivas Cherif la política hizo perderse un literato para la historia. Justo al revés de lo que pensaba Ortega, quien veía que más que a la literatura debía haberse dedicado desde siempre Azaña a la política (*Diarios*, 138). Junto a esta opinión, se suma el carácter de Azaña, un hombre que prefería estar solo que con gente, y a quien la vida política, además enferma, le resultaba atolondrada y, en general, aborregada. Las circunstancias, sin embargo, le harían dedicarse por entero a esa vocación, poco tiempo después del final de la Dictadura.

Los textos literarios de Azaña bajo la Dictadura y el compromiso

Lo que he dicho arriba sobre el ensayo literario lo refiero sobre todo a las obras que publicó Azaña en este periodo de una mayor intensidad en las publicaciones. Lo que publica bajo la Dictadura principalmente son sus trabajos en torno a Juan Valera, escritor y político como él, y Ganivet. Además, asistimos a su incursión en el drama, con la obra *La Corona*, y también la primera de sus creaciones en el periodo, aparecida en *La Pluma* parcialmente y luego recopilada en libro y completada en 1927, *El jardín de los frailes*. Ni este *El jardín de los frailes*, ni la *Vida de Valera*, que termina también en 1927 y que le valió el Premio Nacional, ni los estudios sobre Ganivet, son más que ensayos histórico-literarios. El primero de ellos de aspecto autobiográfico (pero que al fin no era tal), y los demás trabajos de erudición filológica e histórica. Las obras que no fueron publicadas en vida de Azaña y de las que tenemos noticia son dos incursiones más en el género dramático, *La Vara* (que no se estrenó) y un esperpento que menciona, más de broma que en serio, Azaña, que llevaría por título “Flores políticas del siempre siervo Azorín, y su incorrupción milagrosa, demostrada” (*Diarios*, 617).

Dado que la obra dramática no estaba lograda, lo que quedó es una obra ensayística, como digo. De todos modos, al margen de la suerte de las obras, puedo elaborar una cierta estética de Azaña, que de hecho trató de desarrollar —al menos una visión de la literatura— en algunos artículos, publicados en vida o inéditos. Las motivaciones de su escritura son, por un lado, las propias de un historiador. En *El jardín de los frailes*, puede haber un tono más reposado, más contemplativo, que se mueve por la potencia de reflejar algunas cuestiones biográficas, o que, al menos, bebían de ciertos rasgos de la propia biografía. Esta

obra fue escrita también con la necesidad y la urgencia de componer la revista *La Pluma*, y eso ha de tenerse en consideración. Los trabajos sobre Valera nacen del empeño de Rivas Cherif de que escriba un prólogo para la edición de *Pepita Jiménez*. Junto a ese texto, que no se publicó más que fragmentariamente, desarrolló otros textos, también interesado en las relaciones entre literatura y política con las que asimismo tuvo que lidiar Valera. Y los trabajos en torno a Ganivet surgen por una cuestión política e histórica, a raíz del homenaje que se le ofreció en España con motivo de la llegada de sus restos a Madrid en 1925. Así pues, todo un poco por encargo.

Lo único que Azaña exteriorizó claramente¹⁶⁴ fue la decisión de escribir para los escenarios, una vez introducido en el círculo del teatro de élite El Mirlo Blanco, en casa de Ricardo Baroja. Era el afán de escribir para el teatro lo que le movía, pero también la necesidad de expresarse. En *La Vara* se nos presentaba —con el aire de *Los caciques*— una descripción de los estamentos políticos de una población. Quizá esa obra podía servir para radiografiar y criticar a la España contemporánea. Y la otra obra de que tenemos constancia escrita, y que sí fue estrenada, *La Corona*, se ambientaba en otra época pero recogía elementos que estaban a la mano de Azaña: había un libelo —como el que Azaña se encargó de repartir de Blasco y el que él mismo publicó, la Apelación a la República—, había un líder que actuaba como un dictador, había una corona regia... y sobre todo había tres relaciones sentimentales que eran espejo de la vida sentimental de Azaña. Esto último podía ser la causa principal de que escribiera la obra.¹⁶⁵

Alguna característica más podemos recoger de la obra de Azaña en cuanto a la estética. En primer lugar, para Azaña, como he venido diciendo, la literatura fue en esa década un refugio —no un nuevo refugio, porque ya escribía, sino la vuelta a un refugio, o la conversión de la escritura en refugio— frente a la inactividad política. Eso quiere decir que entendía la literatura como una forma de actividad pública —aunque ser refugio significaba

¹⁶⁴ De hecho, dijo: “¡Voy a escribir un drama!” (En Rivas Cherif, 1980, p. 148).

¹⁶⁵ Azaña, con más de cuarenta años, se había enamorado de la hermana pequeña de Rivas Cherif. Y ella de él. Pero se llevaban veinte años de diferencia. Azaña describe en *La Corona* los amores imposibles y prohibidos socialmente de un hombre mayor y una joven, de dos jóvenes de clases sociales distintas y de dos adolescentes. El hombre mayor es rechazado por la joven, hecho en el cual Azaña podría estar reflejando las dificultades sociales a la que debería enfrentarse la pareja, debidas a las reacciones tradicionales ante emparejamientos de estas características; la relación entre dos jóvenes de clases distintas podía ser paralelismo de la relación entre un político, escritor e intelectual público como Azaña y una joven; y la relación entre los dos adolescentes sería espejo del amor que la joven podía estar pidiendo a Azaña, o imagen del amor ideal que esperaba vivir el político.

también protección, por tratarse de una acción que se realiza en soledad—. Además, se trataba de un espacio que, según su impresión, no estaba aún dañado por la mercantilización que obligaba al escritor a un trabajo esclavo y oscuro, al ritmo del mercado siempre hambriento: “En la comida se ha hablado de literatura francesa. Montherlant ha hecho el gasto. Thibaudet lamenta la industrialización de la literatura, que agota prematuramente a los ingenios, sometiéndolos a una producción forzada. De ese peligro estamos libres en España, al menos por ahora” (*Diarios*, 127, 9 de mayo de 1927). Es una concepción poco menos que idílica, que dice más de la concepción de la literatura de Azaña que la situación de la literatura contemporánea. Porque, ¿no era un trabajo mercantil el que desde hacía años llevaba a cabo Blasco Ibáñez, por poner un ejemplo clásico?

Se deduce también que Azaña se erige en literato con una clara componente crítica. La crítica literaria, el ensayo literario, son como he dicho los géneros en las que se maneja bien. Se trata de una crítica literaria sobre el texto, imparcial y que se atiene a lo estrictamente literario o histórico, según el caso, y una crítica sobre la realidad. Esta crítica literaria imparcial se comprueba en un suceso conocido: su reacción frente al homenaje a Ganivet con motivo del traslado de sus restos mortales a Madrid (Rivas Cherif, p. 606, carta de 30 de marzo de 1925). Mientras que la mayoría de compañeros de generación, y de la siguiente y de la anterior, criticaron duramente la intervención que en el acto principal realizó D’Ors, donde restó ejemplaridad política a Ganivet y utilidad para la oposición dictatorial, Azaña comenta en sus diarios que precisamente estas palabras de D’Ors —afín por otra parte a Primo de Rivera en esa época— le parecieron las más acertadas, por cuanto no se dejaba llevar por la senda fácil de la adulación y la manipulación política del personaje.

Además de esta postura crítica frente al hecho literario, Azaña utiliza en cierto modo la literatura para la crítica social: recurrir a la manera de Valle-Inclán —pero con menos fuste— a la historia para situar sucesos paralelos a los contemporáneos es lo que hace en *La Corona*. También es crítica por paralelismo un artículo como “Fígaro en el Ateneo”, donde denuncia la situación desmejorada de la institución pero también desliza la crítica al sistema político de turno (*Obras completas* 7, 418). Otras veces la crítica, relacionada sin embargo con lo literario, es directa, como en el artículo “Relieves del esperpento”, donde hace en el fondo la radiografía del sentido crítico de la técnica valleinclaniana (*Obras completas* 7, 424-425).

Azaña entre generaciones

Junto a esto, hay dos aspectos fundamentales que también definen la teoría estética de Azaña: la relación con el 98, el 14 y el 27. Aunque generacionalmente bien podría haberse adscrito a la del 98, exactamente a la del 14 y quedar como maestro de la del 27, lo cierto es que Azaña fue molesto para las tres grandes generaciones, y eso y su intermitencia creativa le hicieron quedar apeado, en mi opinión, de la historia literaria española. Fue crítico con el 98 sobre todo porque les veía faltos de *punch* activista, faltos de acción real y sobrados de contemplación crítica, de lamentaciones. Por ejemplo, tuvo una relación especial con Valle-Inclán, de respeto y admiración, aunque reconocía que la pose impedía en ocasiones ver al hombre. Eso lo hacía en el último número de *La Pluma*, que compuso precisamente en homenaje al escritor gallego, en junio de 1923 (Rivas Cherif, 125). Especialmente crítico fue con Unamuno. Era colaborador habitual de *La Pluma* cuando acudió a visitar al Rey, en 1922. Para Azaña ésa fue la prueba de que el quijotismo de que tan pagado estaba Unamuno más tenía que ver con el afán de “conquistar eterno nombre y fama” que con la lucha por el triunfo de la justicia (Santos Juliá, 203). No obstante, las relaciones entre ambos autores fueron complejas y variaron con el tiempo, hasta el punto de que dos años después Azaña lo “salvaría” de la crítica general a la inacción del 98.

Esa falta de coherencia es la que no perdona Azaña de la generación del 98. En el breve artículo publicado en *España*, “¡Todavía el 98!”, recoge la esencia de su posición al respecto:

La generación del 98 se liberó, es lo normal, aplicándose a trabajar en el menester a que su vocación la destinaba. Innovó, transformó los valores literarios. Ésa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró. Su posición crítica, que no tenía mucha consistencia, no ha prosperado. ¿Qué cosas de las que hacían rechinar los dientes a los jóvenes iconoclastas del 98 no se mantienen todavía en pie, y más robustas si cabe que hace treinta siglos? En el orden político, lo equivalente a la obra de la generación literaria del 98, está por empezar. (*Obras completas* 2, 271. Fechado el 20 de octubre de 1923)

Azaña ataca precisamente uno de los valores fundamentales de esa generación, la vertiente crítica; sale al paso también así de la glorificación que hizo Maeztu de la actividad dictatorial, al definirla como la puesta en práctica de las reivindicaciones del 98.

En cuanto al grupo del 14, tenemos el testimonio de la crítica que Azaña hizo a Ortega cuando tuvo lugar la fundación de la *Revista de Occidente*, precisamente por el

apoliticismo que la revista ostentaba desde las primeras páginas de su primer número. En realidad, esta forma de ser casi polémica iba por las venas de Azaña: le gustaba discutir, pero no tener que mover a las masas. Digamos que lo suyo era el cuerpo a cuerpo. En *La Pluma*, en el primer número, entre el juego y la seriedad, publicaron él y Rivas Cherif una lista de aquellos con los que jamás contarían¹⁶⁶ Era junio de 1920. Valga eso como ejemplo de este afán. Volviendo a Ortega, es el artículo publicado en *España* “Propósitos y profecías” el que recoge el nacimiento de la *Revista de Occidente*. Y dice Azaña:

Otro mérito de la *Revista de Occidente* es que por lo visto no se va a ocupar de negocios ni asuntos políticos, ya que se nos ofrece de espaldas a toda política. Empeño éste extravagante en grado sumo, porque *Revista de Occidente* ha de presentar a sus lectores ‘el panorama esencial de la vida europea y americana’. Y nosotros, con muy honda curiosidad, queremos ver cómo se puede presentar ‘ese panorama esencial de la vida’ de dos Continentes, restándole el medio y el ambiente –política– en que esa misma vida se produce. (*Obras completas* 2, 253; fechado el 15 de septiembre de 1923)

Al final del artículo será más crítico todavía, quitándole todo el valor ideológico a Ortega y dejándolo apenas en un buen escritor, un compositor de textos, alguien con un gran “temperamento literario (...), acaso un poeta”, pero un escritor que en sus ensayos sólo produce galimatías llenos de “frases felices y de absurdos históricos” (*Obras completas* 7, 255).

Por lo tanto, también la relación con la generación del 14, o con lo que ha sido historia del grupo del 14, era comprometida. Con la generación del 27, en tercer lugar y por último, la relación adquiere los tintes más polémicos. Éste es su comentario al homenaje a Góngora, recogido en los diarios de Azaña:

Hemos hablado de la trifulca gongorista. Algunos jóvenes poetas y aficionados mueven ruido con motivo del centenario de Góngora. Y como Valle-Inclán ha dicho (...) que Góngora le parece muy mal, el gongorino militante Gerardo

¹⁶⁶ “Palinodia. Esta revista no cuenta con la colaboración de don Mariano de Cavia, don Jacinto Benavente, don Pío Baroja, don José Ortega y Gasset, don Ricardo León, don Julio Camba, don Eugenio D’Ors, don José Martínez Ruiz (Azorín), la condesa de Pardo Bazán, ni, probablemente, con la de don Gregorio Martínez Sierra.

Imponiéndonos sacrificios, hemos adquirido la seguridad de que no colaborarán en *La Pluma*.” (Citado en Rivas Cherif, 1980, p. 97.)

Diego ha entrado en malsana cólera y trazado un programa, en el cual figura el proyecto de apedrear la casa de Valle-Inclán. (...) Entre las conmemoraciones de Góngora se cuenta una misa que estos mismos jóvenes han mandado decir y que han oído devotamente. Eso hace la Academia con Cervantes. Me parece a mí que lo mejor de Góngora no sería el decir misa. (*Diarios*, 130)

Muchos de esos jóvenes estaban en el entorno de *La Gaceta Literaria*, y a ellos dedica unas palabras muy duras en los diarios, tildándoles de tontos, cursis e, incluso, anormales.¹⁶⁷ A Giménez Caballero lo llamará “tarambana” (*Diarios*, 132).

La opinión que le merece el movimiento se sintetiza en un interesante artículo de Azaña con título “De literatura española”. Hace un análisis de la literatura española en general, y la describe como una literatura acosada siempre por el peligro de elegir la abundancia en detrimento de la calidad; describe al escritor acosado siempre por la tentación de abandonarse en la dispersión a cambio de la concentración; el peligro de dedicarse a la epidermis y al rodeo, rápidos de hacer y efectistas, antes que a la contemplación y el rigor. Son ecos claros de crítica a la Vanguardia que estaba viendo crecer en los jóvenes gongorinos, en los jóvenes de Giménez Caballero. Contra ellos choca la estética que defiende Azaña:

La materia propia de nuestro arte son los hechos humanos y las pasiones. El arte en que yo pienso con amor, al que consagro reflexivamente mi afición y mi aplauso, es aquel que acierta a revestir con el ropaje de las palabras cuerpos palpitantes y almas con vida pero infundiéndoles valor universal. (...) El arte que yo admito, quiero decir, el que place a mi alma, ha de encerrar en sus obras al hombre imperecedero, cogerle por la mitad, herirle en su corazón multiseccular y mantener viva su angustia insaciable. (*Obras completas* 7, 427)

En conclusión, tanto por motivos políticos, como estéticos, como biográficos Azaña no encaja en ninguna generación y así ha quedado en la historia literaria, descabalgado. Respecto al compromiso, precisamente su falta de configuración como escritor –por esta falta de adscripción a generación alguna y las circunstancias de

¹⁶⁷ “Qué jóvenes! Yo creía que la literatura se acababa en J.C.; los hay peores; lo hay más bajo. C. no es más que tonto y cursi. Pero estos dos que he tenido delante de mí en el café (venían también de la comida [de colaboradores y redactores de *La Gaceta Literaria*]) parecen escapados del colegio de anormales. Sus papás debieron engendrarlos en estado de embriaguez” (Azaña, 2000, 126).

intermitencia que rodearon su obra— impidieron lo que podía haber sido un ejemplo claro de disposición creativa frente al compromiso político, pues contaríamos con una de las figuras fundamentales de la política del siglo XX en España, que además escribía. Lo que podemos deducir hasta el momento es que para Azaña la escritura debía hablar a lo profundo del hombre, con rigor y sin artificios formales, y que también le hablaba al propio autor. También que el ensayo era, lógicamente, el espacio para la discusión política. Y que al margen de esta acción literaria creativa, estaba la otra, la política.

3. 4 La Vanguardia y la Dictadura

Es fundamental para comprender la actitud respecto al compromiso de los escritores de la generación del 27 revisar las corrientes estéticas con las que convivieron, que podríamos aglutinar bajo el marco, amplio y omnicompreensivo, de las vanguardias. No todos los miembros de la generación del 27 vivieron alguna de las formas de la Vanguardia, pero la corriente estética mayoritaria que se manejó sí provenía de la Vanguardia. En realidad, una parte de la asepsia ideológica de los creadores de los veinte proviene, a mi entender, más que nada, de la montaña rusa estética sobre la que viajan, atorados por un empacho de ismos fugaces, presuntamente perdurables y parecidos. Dice Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*:

Cada hora que pasa, nos aporta un nuevo arte y los relojes están engendrando sin cesar poetas nuevos. El revólver del tiempo nos dispara a cada minuto una bala estética, con tal velocidad que ya no sabemos cuál es la última, la verdaderamente nueva. Y yo que arrojé por encima del Viaducto mi caramillo pastoril, ¡siento ahora como una cosa nueva otra vez la nostalgia de sus sones!¹⁶⁸

También lo decía Alberti en *La arboleda perdida*, que los movimientos de Vanguardia “se infiltraron por todas partes, se sucedían en oleadas súbitas, como temblores sísmicos”.

Como se sabe, el término “vanguardia” tiene desde la Edad Media un significado militar: *avant-garde* proviene de la marcha *en avant*, la forma de avanzar frontal de las tropas. También, la vanguardia, en oposición a retaguardia, es la sección del ejército más avanzada en el frente, la que antes y en primer lugar ataca los objetivos. La revolución francesa remarcó la relación entre ideología y milicia utilizando el término para titular revistas políticas como *L'avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*. Baudelaire, en un famoso texto de mediados del XIX, conecta definitivamente los términos estética, literatura y vanguardia, y aunque lo hace de un modo peyorativo (trayendo a colación lo que de masa tiene el Ejército) queda para la historia el matiz estético de la vanguardia.¹⁶⁹ No obstante, nunca

¹⁶⁸ Cansinos-Assens, Rafael, *El movimiento V.P.*, Madrid, Hiperión, 1978, p. 39.

¹⁶⁹ En *Mon coeur mis à un* (1864):

“A ajuter aux métaphores militaires:

Les poètes de combat.

olvidará sus orígenes militares, en tanto que nunca dejará de ser la Vanguardia estética un movimiento, o un haz de movimientos, de avanzada estética, más o menos violentos a la postre, de acción directa y de riesgo. En los primeros años del siglo XX arrancan estos movimientos con el futurismo, y con la característica habitual de una vida efímera y veloz y un manifiesto por bandera, van filtrándose en los Pirineos para llegar de cualquier manera, dicho sea en sentido estricto, a España: futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo.

3. 4. 1 Las vanguardias estéticas en España

3. 4. 1. 1 Ramón Gómez de la Serna

El primer rastro vanguardista europeo que aparece a este lado de la frontera será el futurismo, cuando se traducen al castellano los manifiestos de Marinetti. Ahora bien, España no vivía al margen de la disposición generalizada en Europa contra el Modernismo en esos momentos, y que el futurismo venía a apoyar. Ya desde los primeros años del siglo, Ramón Gómez de la Serna había iniciado el camino dirigiendo su generación unipersonal – que diría Melchor Fernández Almagro¹⁷⁰–: la Vanguardia ramoniana. El papel de Ramón como precursor de la Vanguardia ha sido unánimemente reconocido, y él mismo también se postulaba como tal. Ya en *La sagrada cripta de Pombo*, publicado en 1923, escribe:

Les littérateurs d'avant-garde.

Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société.” (Citado en Pérez Bazo, Javier, *La Vanguardia en España*, Paris, Cric & Ophrys, 1998, p. 9. Esta introducción a la Vanguardia la tomo de él).

La traducción dice: “Para añadir a las metáforas militares:

Los poetas de combate.

Las literaturas de vanguardia.

Estos hábitos metafórico-militares denotan espíritus, no militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para la conformidad, espíritus domesticados de nacimiento, espíritus belgas, que sólo pueden pensar en sociedad” (Baudelaire, Ch., *Escritos íntimos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, p. 94).

¹⁷⁰ Cfr. Bonet, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza, 1995, p. 298.

No había idea entonces de la literatura arbitraria y del poder arbitrario que podía utilizar el artista, a lo más se iniciaba algún preciosismo, y todos los demás eran realistas y marchaban viendo el paisaje por el camino de herradura.

Yo tuve confianza y fe en lo que contradecía toda posibilidad, y la aseveración de locura me tuvo sin cuidado. (p. 698)

En 1909, al mismo tiempo que comienza su viaje de dos años a París, Ramón publica en su revista *Prometeo* (donde tradujo en su momento el manifiesto futurista) el texto “El concepto de Nueva Literatura”, donde sienta las bases de su estética literaria, natural y libérrima. En primer lugar se trata de una crítica a la literatura actual, anacrónica y conservadora. El punto de partida creativo es la realidad, ser testigos del tiempo en el que los escritores han vivido. Leemos en *Automoribundia*¹⁷¹: “El escritor es –o debe ser– el testigo desinteresado de los tiempos, el que mal que bien deja constatación de una época. Él salvará el tiempo que han vivido los demás, sus citas, sus espectáculos, sus liturgias” (p. 368).

La crítica a la literatura coetánea se extenderá también al consumidor, en concreto a la figura del público del drama, género que en la forma del teatro modernista abominará hasta finales de la década. Entonces, pactará de alguna forma con ciertos convencionalismos del medio y afirmará, como explicaré más adelante, su abandono de la Vanguardia. De cualquier modo, en varios momentos de la década de los veinte y más adelante arremeterá contra el público pasivo que apenas exige una representación quieta como una balsa de aceite. Por ejemplo, cuando en 1930, con motivo de la aparición del proyecto del teatro de fantoches de García Lorca, comenta en *El Sol* que siempre quiso que de fondo de escenario hubiera un espejo, que removiera las conciencias del público al verse reflejado.

En *Automoribundia* hará una radiografía letal de la sociedad que llena esos patios de butacas:

Está metida en inmovilidad el alma española, está hozando alegre en sus calandrajos, huele como los perros el sitio por el que pasó otro perro, vive en un círculo vicioso de compunciones, floreos de cursilería, comentarios de falaz decencia, y el que sale de esa rutina lo paga caro.

¹⁷¹ Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia*, Madrid, Marenostrium, 2008.

Ésta es la razón de que afirmara, también en *Automoribundia* (que sea en este título tampoco es tan significativo, porque las obras de Ramón se copian y se pegan, se bilocan constantemente), que no escribirá más para el teatro. Reconocía que lo había hecho; tiene obras de teatro desde 1912, un primer volumen, un segundo en 1921 y vuelve al teatro en 1929 con el estreno de *Los medios seres*. Pero afirmaba que todos esos trabajos, los que podían ser más vanguardistas como los primeros y los más burgueses como los últimos, eran “teatro muerto”:

No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad (...) El teatro tiene generalmente éxito si corresponde como mascarilla vaciada al monstruoso rostro del público y es además dentadura postiza que le vaya bien y con la que quiera reír. Si casan bien mascarilla y dientes estará bien la obra; si no, no. (...) ¿Que yo tuve una época de escritor de teatro y los primeros tomos que publiqué fueron de teatro? Sí, es verdad, pero fue un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría. (pp. 399-400)

Precisamente esa necesidad imperiosa de subvertir las fórmulas muertas le llevará a poner en práctica uno de los proyectos insólitos y célebres de Ramón: las conferencias espectaculares. La primera de ellas tuvo lugar en la primera exposición de Gustavo de Maeztu en Madrid, probablemente en 1923.¹⁷² “Contra la mentira de la conferencia yo quería oponer la conferencia que nace del alma como una creación espontánea” (*Automoribundia*, p. 402). Luego vendrán la conferencia de los faroles, la conferencia sobre un trapecio en la presentación de su libro *El circo* (la segunda edición es de 1923) y sobre un elefante, y muchas otras. En el Ramón conferenciante confluyen dos aspectos significativos de una actitud estética: por un lado, la necesidad de aventar a las masas, de conmover la estabilidad de la silla del público; por el otro, la conversión del escritor en personaje, la adopción de un gesto que hiciera de su obra un acto estético en sí mismo tanto como un cartel publicitario.

En el gesto integral del Ramón conferenciante está también el nuevo estilo que la estética ramoniana venía a imponer: una forma de hacer sin cortapisas, desquiciada, “el estilo es hoy una cosa desconocida, feraz, ya sin sombras, dado que todo se abre al cielo raso; virgen, por sobra de disposiciones que desflorar...” (*El concepto de la nueva literatura*, p.

¹⁷² Cfr. Dennis, N., “La oratoria vanguardista de Ramón G. de la Serna”, *Ramón* 12, primavera de 2006, p. 44 y ss.

159); “el nuevo estilo compromete la complejidad del ser en un orgasmo” (*El concepto de la nueva literatura*, p. 158). Frente a los corsés que marcaban la figura literaria hasta el momento, Gómez de la Serna, ya en 1909, aboga por una libertad expresiva que descubra la realidad de forma verdadera, coherente con la propia realidad en la que se transita. El resultado final del ejercicio estético no será por tanto una obra bella, sino una obra orgánica, en el sentido de comunión y completitud con la naturaleza “feraz” de donde procede.

Por todo esto, el conjunto de los ismos, que no son sino manifestaciones de la apertura de fronteras estéticas en el quehacer creativo, es festejado por Gómez de la Serna. Aunque avisará del peligro de la artificiosidad, su actitud ante la multitud de ismos es (a diferencia de la de Cansinos Assens, alguien generacionalmente muy unido a Ramón) de celebración y acogida. Por ejemplo, la primera exposición cubista en Madrid fue auspiciada por él; fue en 1915 y se llamó la Exposición de los Pintores Íntegros. Precisamente ese mismo año fundaría la tertulia del café Pombo, vivero vanguardista por antonomasia en España.

Mientras Cansinos abandonaba la cabecera de la manifestación vanguardista y se echaba a un lado escribiendo *El movimiento V.P.*, Ramón publica *Ismos* (1931) y apadrina su propio movimiento, el ramonismo, afirmando la imposibilidad de reducción de la Vanguardia a unas líneas esquemáticas, a conjuntos, autores y fechas. Es cierto que Gómez de la Serna, en 1929, dirá que ya no es vanguardista. Y también que la actitud que tuvo con algunos de los jóvenes vanguardistas (es conocido el retrato que hace de Guillermo de Torre, por ejemplo) se podía entender como de distancia. Pero ambas cuestiones, en mi opinión, respondían más a esa parte de personaje de Ramón, a sus máscaras y sus biombos, que a un conflicto con el propio hecho de la Vanguardia.

Ramón y la actividad comprometida

De todo lo dicho hasta ahora se puede deducir que difícilmente cabría en el espectáculo ramoniano una actitud política de protesta hacia la dictadura de Primo de Rivera. Hay varios motivos que justifican la falta de compromiso social patente de Gómez de la Serna. Tiene que ver en primer lugar su circunstancia biográfica: en 1919 Ramón hace su primer viaje a París y en la primera mitad de la década de los veinte será cuando haga una serie de viajes importantes en su vocación literaria y personal, a Portugal y Nápoles; a su vuelta a Madrid, aún tratará de viajar de nuevo, esta vez a Buenos Aires, pero finalmente

no prosperó ese proyecto. Son por tanto los años de la Dictadura años de viajes, de itinerancia.

Y más aún que esta peripecia personal en movimiento, la propia actitud estética de Ramón es lo que le sitúa en los antípodas del compromiso. Como decía en *Automoribundia*, su posición creativa era la del que mira:

Yo sé bien que sólo estoy asomado a un sitio. Toda mi autoinspección ha servido para mostrarme eso. Mi optimismo procede de que sólo me siento ‘el asomado’ con ciertas dotes para conocer a los que pasan y para no recoger de ellos los lugares comunes y las vulgaridades.

Estar parado observando el mundo encaja con la figura de poeta en la torre de marfil con la que se le ha caracterizado –y él a sí mismo también se ha visto así, y de hecho vivió durante un tiempo en un torreón– en la historia literaria. Ni siquiera entraría, dice Ramón, a polémicas literarias –cuanto menos las políticas– porque según él un ser que convive en su interior con la polémica, que lucha en su interior constantemente para avanzar no tiene cuerpo para disputas *extranjeras* (*Automoribundia*, 366-367). Cuando hace referencia a la situación política es para pedir que se deje de lado por un momento, como en la conferencia de los faroles, en Gijón, en octubre de 1923.¹⁷³ La misma actitud de dejar a un lado, de utilizar la poesía para dejar a un lado la realidad y mirar hacia el futuro sostendrá incluso durante la guerra civil, encaramado más que nunca a la torre.

A esta actitud turrieburnista se suman en Ramón tres tendencias características, más de tipo ideológico o personal. En primer lugar, la influencia de la filosofía nietzscheana en su literatura y en su actitud ante la vida. En segundo lugar, su tendencia al escapismo. Y en tercer lugar, la creencia en la justa balanza entre credibilidad y escepticismo, como afirmaba en la conferencia sobre el trapecio: “La vida hay que tomarla según la gran lección que da el circo (...) Yo quiero emplear con viable coexistencia las dos sustancias: la de la seriedad y la de la broma, creyendo que toda credulidad hay que mezclarla con cierto escepticismo” (*Automoribundia*, 374).

¹⁷³ Dice la crónica del acto que hizo el *Noroeste*, el 18 de octubre de 1923, y que recoge el propio Gómez de la Serna en *Automoribundia*: “Empezó exponiendo la necesidad de olvidar un tanto las preocupaciones fundamentales de la política y de la violencia social para encontrar otros temas placenteros que aplaquen la saña de la vida” (Gómez de la Serna, 2008, p. 406).

Aunque parezcan tres cuestiones diferentes cuando se piensa en tomar una decisión acerca del compromiso político, las tres se reúnen en uno de los platos de la balanza: la inactividad. No hace falta que explique por qué es así en el caso de la ambivalencia escepticismo-credibilidad en Ramón; y creo que tampoco en el asunto del escapismo: Gómez de la Serna tendió siempre a vivir por libre, y siempre que se le quiso encasillar salió del conjunto. Por ejemplo, lo hizo cuando a finales de los veinte se le encasilló demasiado en la Vanguardia, porque cuando todos esperaban “otra batalla de *Hernani*”¹⁷⁴ con el estreno de *Los medios seres* puso sobre las tablas una obra casi burguesa, virando al menos en sus dramas hacia el público, hacia la elaboración de productos más digeribles. Y también lo hará en el exilio bonaerense –aunque esto se sale de nuestra época– cuando presionado por la corriente antifranquista decida escribir para un medio del Régimen y declararse del partido de la “España invicta”. En el fondo, el ejercicio de Gómez de la Serna en toda su vida fue el de crear espacios protegidos, donde nada era más importante que la literatura (como decían de él Ayala y González Ruano): en sus viajes en los años veinte, en su tertulia en el café Pombo, en su ismo vanguardista, en el exilio bonaerense... y en el torreón de la calle Velázquez de Madrid, y en sus otros despachos a los que siguió llamando torreones.¹⁷⁵ Además de todo esto, el primero de los motivos, la influencia de la ideología nietzscheana, encaja con un cierto elitismo, una búsqueda del carácter,¹⁷⁶ de la naturaleza salvaje e individual: otro argumento para la permanencia en una torre de marfil.

Hay un último motivo, que yo caracterizaría entre lo estético y lo anímico: el humorismo, la que junto al ramonismo era la tendencia de Vanguardia acuñada por Gómez de la Serna más apegada al propio autor. Le dedica un capítulo en *Ismos* (y está ya en *Prometeo*). Lo que configura el sustrato de su formulación es aquel movimiento pendular entre la credibilidad y el escepticismo de que hablaba con motivo de la presentación de la

¹⁷⁴ En Gómez de la Serna, *Obras completas* I, p. 22. Es un texto escrito por Díez Canedo en *El Sol* un día después del estreno de *Los medios seres* en el Alkázar madrileño.

¹⁷⁵ Antonio Obregón, como recoge Gómez de la Serna en *Automoribundia* (p. 506), escribió con motivo del traslado del autor de su casa en la calle Velázquez, donde vivía desde 1922, hasta el de la calle Villanueva. Según él, estamos a finales de la década de los veinte, esa mudanza era prueba fehaciente de la crisis de la literatura: los autores abandonan sus torres de marfil. Pero leyendo con cierta atención el artículo se ve que todo no es más que una pose, el adorno aprovechando una coyuntura/metáfora aparentona.

¹⁷⁶ “Las masas, las muchedumbres, son una cosa muerta, sin carácter considerada en total, pero tienen la admirable condición de llevar en sí el feto del carácter.

La literatura ha de afanarse en esa OPERACIÓN CESÁREA. Arranquemos a los muertos ese algo vital que no está muerto como ellos y que palpita en sus entrañas”. (*El concepto de la nueva literatura*, p. 171.)

segunda edición de su libro *El circo*. Gómez de la Serna promueve reivindicar que en todo gesto serio hay lugar para la broma; que se puede desnudar cualquier cuerpo adusto, y que de hecho es necesario para tomar el arte y la vida como debe ser tomada:

Es lo que les era necesario hacer bajo las luces exigentes de España, que necesitan rebeldía para todo amaño de arte, burla en la línea, guasa en medio de la recitación, remate cínico en filigrana. El mismo toreo se queda con gesto de haberse burlado cuando termina la suerte trágica. (*Ismos*, p. 492)

Obviamente esta forma de pensar supone una actitud política determinada, entre el pasotismo, la desgana y, sobre todo, la actitud escéptica tanto en cuanto a lo que se impone como a lo que se intenta mantener incólume. El humorismo hace perder a Gómez de la Serna una de las posibilidades que tuvo para posicionarse contra el Régimen. Como cuenta en *Automoribundia* (p. 404), un año después de la conferencia que hacia 1923 diera en el Ateneo Bilbaíno sobre el humorismo, donde entre otras cosas cacareó y mordisqueó una vela que en realidad era un plátano, Gómez de la Serna tenía prevista otra con Bagaría, en el mismo lugar. El dibujante Luis Bagaría sí era un personaje comprometido contra el Régimen, como señalé páginas atrás de pasada, y esa conferencia –no tengo constancia de si tuvo lugar– podría haberse erigido en un momento político importante para ambos. Sin embargo, no hay noticias sobre qué ocurrió, lo que me lleva a pensar que en realidad, de tener lugar, no pasó nada. Por lo que sabemos de la estética de Gómez de la Serna, intuyo que el planteamiento de esa conferencia iría hacia el humorismo, hacia el escepticismo y hacia la capacidad –afilada en Bagaría como en Ramón– de ver lo grotesco, lo cómico, lo vergonzoso en todas y cada una de las circunstancias de la vida. Pero no hacia una crítica, contante y sonante, a la Dictadura.

Hay algunos comentarios de Gómez de la Serna sobre la cuestión que ejemplifican todo lo que llevo dicho. Los tomamos de nuevo de *Automoribundia*, que, como he dicho, aunque se feche en 1948 la primera edición, contiene textos de diferentes lugares y diferentes fechas.¹⁷⁷ Una parte muy importante de esta cuestión se encuentra el capítulo LX. En primer lugar, encontramos una postura ideológica respecto a la política que bien podría

¹⁷⁷ Además de que el alejamiento de las fechas de las que nos ocupamos es relativo, evita también el anacronismo la consideración de que el punto de vista del escritor en esas décadas no varía. Por tanto los testimonios que voy a comentar aquí, dicho en los treinta, veinte o cuarenta, me parecen igualmente válidos. Eso sí, si fuera posible fechar con exactitud los fragmentos de *Automoribundia* elegiría en primer lugar sólo los publicados entre 1923 y 1930.

convivir con una etapa dictatorial: para Gómez de la Serna el papel del político es el de trabajar para crear los medios para una convivencia pacífica, sin estridencias:

Los gobernantes ideales para mí eran los que hacían transacciones moderadas y sostenían firmemente el carácter de España, sin abolir el azar, el cierto azar que prepara la vida, sus sorpresas, sus altibajos, sus categorías, todo eso que no puede eliminar la dictadura de los votantes con esa cosa aplastante que tiene una votación, cuando se revela que la libertad es que todos piensen obligatoria y absolutamente lo mismo. (p. 437)

Se ve que la intención es la de separar el trabajo del político y la vida del escritor: ellos han de hacer su trabajo (*dejar en paz a la gente*, básicamente) y el escritor la suya. En este sentido Gómez de la Serna afirma que desde siempre el escritor ha vivido bajo la presión de diferentes circunstancias sociales críticas y nunca ha hecho literatura política. “La literatura y el arte no recogieron de ellas sino la sublimada anécdota dramática –las pocas veces que la recogieron–, y eso que entonces las inquietudes sociales tenían más atuendo ideal, más lírico sobresalto, más respeto al misterio que en definitiva circunda las inquietudes todas de la vida” (p. 441). Ramón hace referencia a la encuesta literatura-política de Giménez Caballero para *La Gaceta Literaria*, donde contestó en la línea de la separación de los trabajos que he dicho: ser espectador sumo, quizá apuntar algo con despego, no mezclarse.¹⁷⁸ Resume en *Automoribundia*, y con esto cierro el apartado sobre Gómez de la Serna:

La rebeldía del escritor a la política es la rebeldía última a lo que de tirano y mezquino hay en toda política, sea conservadora o comunista.

El escritor no ha pertenecido a una clase ni a una situación de época; ha obedecido a la poesía, que para dejar en más perfecta posición, no voy a calificar de pura o de impura, sino sólo de Poesía, que es nombrar un elemento que está sobre los hombres y que fluctúa sobre el tiempo. (p. 438)

3. 4. 1. 2 Guillermo de Torre

¹⁷⁸ Inserta en *Automoribundia* alguna de las respuestas en *La Gaceta Literaria*, que son de 1927. Esto es muestra de lo que dije antes sobre la organicidad del pensamiento ramoniano en esta cuestión, pues pueden convivir textos de décadas diferentes.

Al margen del papel precursor de Gómez de la Serna, la Vanguardia entra en España, como he dicho, con el futurismo en 1909. La importancia de lo italiano en la cultura española es menor que la de lo francés, y será de este vecino país de donde se comiencen a traducir los poemas de Huidobro, figura fundamental para la Vanguardia española, Apollinaire, Max Jacob y Reverdy. Revistas como *Grecia*, *Cervantes* y, por supuesto, *Ultra* traerán estos artefactos vanguardistas que, combinados de cierta manera hacia 1919 dieron lugar al Ultraísmo español, el primer movimiento de Vanguardia con nombre en la península. Aunque su estética era esa combinación de procedimientos vanguardistas (introspección, juego, imaginación, cierta modernolatría, antirrealismo...) tiene un lugar fundamental en nuestras letras. Pocos años después, hacia 1921, una escisión del ultraísmo —pronto extinto— influido por Huidobro dará lugar al creacionismo, que contó con dos representantes principales: Gerardo Diego y Juan Larrea. Se trataba más que nada de una acción sobre la metáfora: la generación de relaciones inesperadas entre referente e imagen, la construcción de un viaje sobre la realidad nuevo, esclarecedor, inasible en su vuelo. Esta libertad imaginística inaprensible o casi inaprensible fue caldo de cultivo óptimo para que el surrealismo, que llegaba a España con retraso como las demás corrientes, tuviera sus primeros seguidores —entre ellos miembros del 27, algunos de los cuales escucharon a Aragon en la Residencia de Estudiantes en 1925— en 1928; aunque ya en 1924 Fernando Vela había hablado del manifiesto de Breton, en la *Revista de Occidente*, y Guillermo de Torre en 1925 había reconocido al movimiento, tildándolo de maniobra efectista de los huérfanos del dadá.

Guillermo de Torre fue capaz antes que nadie de clasificar estos movimientos y compilar en un volumen la Vanguardia española. Con apenas veinticinco años escribe su *Literaturas europeas de vanguardia*, donde hace un repaso sistemático y brioso, con carácter (más moderado en la edición de 1965), de las vanguardias y de cuáles de sus corrientes se encarnan en España. Cuando se repasa la vida de Guillermo de Torre y las referencias que sobre él se hacían en vida del crítico y posteriormente, viene a la mente la reminiscencia de Pepín Bello. La vinculación de Bello con la generación del 27 bien podría haber sido la de De Torre y la Vanguardia. La correspondencia epistolar de Guillermo de Torre es copiosa y se está recopilando minuciosamente, y así se demuestra. También desde *Hélices* De Torre dejó de crear para sólo criticar; Pepín no haría ni eso, pero su papel de relacionador —con la palabra dicha, el aliento, el consejo y el poder de convocatoria— funcionaba como el de un crítico que lista quiénes son los de la generación y quiénes sólo advenedizos o aledaños.

Cuando diferentes escritores hablan de Guillermo de Torre, bien para criticarlo o bien para ensalzarlo, comprendemos que se hace referencia a *alguien importante*, que se está pasando por una parte de la historia literaria. Cansinos le caricaturizó en *El movimiento V.P.*, en el papel de “El poeta más joven de todos”, empeñado en capitanear el ultraísmo, en erigirse en alguien. Gómez de la Serna describe en *Pombo* a un Guillermo también concentrado en tener un lugar, con la misma actitud y ansiedad que por otro lado tendrían todos los jóvenes escritores cuando se acercaban a las tertulias literarias de la capital.¹⁷⁹

Yo me quedé silencioso viendo sólo la cantidad de fervor que había en él y él me dijo que le enviaron a Cansinos porque dijeron que era su discípulo, que después le dijeron que de quien era discípulo era de Noel, pero Noel tampoco le creyó su discípulo y entonces había vuelto a Cansinos y éste me lo había enviado a mí (...) Desde entonces Guillermo de Torre va a veces por Pombo ilusionado, ingenuo, pero tan dispuesto a *llegar* que da miedo de que me hagan pagar caro algún día el que le hayan hecho mi discípulo...¹⁸⁰

El De Torre que describe Ramón era prácticamente un adolescente. Giménez Caballero dijo de él que era el bibliófilo de la generación del 27 y el Menéndez Pelayo de la Vanguardia. Todas estas opiniones de sus coetáneos, y todos vinculados a la Vanguardia española, dejan traslucir la referencia a un carácter importante, a una personalidad imprescindible.

Como acabo de decir, una de las características más llamativas de Guillermo de Torre, literariamente irrelevantes (aunque no si nos referimos a lo socioliterario, aspecto no desdeñable en un estudio de estas características), era su juventud. Nacido con el principio del siglo, desde los quince años comenzó a colaborar con reseñas en algunos medios, como “la revistilla” –según sus propias palabras¹⁸¹– *El Defensor de la Juventud*. También en revistas vanguardistas muy poco tiempo después como *Paraninfo*, *Los Quijotes* y *Cervantes*, y las más fundamentales, *Ultra* y *Grecia*. Todo este trabajo le convirtió en “el joven por antonomasia”, “el poeta más joven de todos”, ambas caracterizaciones de Cansinos, la segunda en *El*

¹⁷⁹ Cfr. Rodríguez Martín, Carmen, “Guillermo de Torre y los avatares de un Proteo intelectual”, *Revista de Estudios Hispánicos* 2, Washington University, Saint Louis, junio 2012, p. 333.

¹⁸⁰ Gómez de la Serna, Ramón, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, pp. 140-141.

¹⁸¹ Citado en Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Pamplona, Urgoiti Editores, 2010, Prólogo, p. XV.

movimiento V.P., de 1921. A partir de 1918 comenzaría a contactar con figuras señeras de la Vanguardia europea, como los Delaunay. Fue secretario de redacción de *Cosmópolis* y creó junto a Ciria y Escalante *Reflector*. En 1919 firma el manifiesto Ultraísta. También firmará la proclama ultraísta de *Prima* (Buenos Aires, 1921); es secretario de redacción de *Manomètre* en 1925 y participa en la importante antología de Yvan Goll *Les Cinq Continents* (1922). Por tanto, cuando publica *Hélices* en 1923 (que venía componiendo desde 1918 y que resultará ser su único poemario, un texto referencia y al mismo tiempo epígono y canto de cisne del ultraísmo¹⁸²) ya tiene una experiencia intensa de la Vanguardia internacional, tanto por sus contactos como por sus viajes. Esa misma experiencia internacional vanguardista está en el bagaje de la obra que publica a los veinte y seis años, *Literaturas europeas de Vanguardia*, a la que luego me referiré. Y también lógicamente será el punto de partida de su relación con Giménez Caballero, con quien funda en 1927 *La Gaceta Literaria*. Ese mismo año viaja a Buenos Aires, de donde no vuelve hasta entrada la Segunda República (1932).

Este repaso fugaz por la vida de De Torre tiene su importancia en tanto que deja el esqueleto de su actividad, que configura la vida de un vanguardista y puede dar pistas ejemplares sobre su relación con el compromiso. Una actividad así no podía menos que resultar invasiva para cualquiera que compartiera su círculo de influencia, y es por eso que no podemos tomar en consideración las críticas que relacionadas con su juventud o carácter se vertieran en la época, ni aquellas que, más debidas a una cierta envidia por su fulgurante trayectoria crítica –si no creativa, en esos momentos–, se hicieron echándole en cara esa falta de base, esa experiencia o poso que dan los años (de estudios y lectura, se supone). La desconfianza hacia una persona que, como decía Gómez de la Serna, tenía tanto interés en “llegar” fue uno de los factores que llevaron a que Guillermo de Torre no se erigiera en punto de cohesión de la Vanguardia como lo fue según muchos Pepín Bello para la generación del 27. Hay otros, que voy a enumerar también rápidamente:

- por un lado, el hecho mismo de que la Vanguardia no sea la generación del 27: es decir, mientras que la generación del 27 es un grupo al que se pertenece la

¹⁸² La recepción crítica contemporánea del poemario fue en general negativa. Podrían confluír aspectos extraliterarios en la valoración de *Hélices* (todo el ambiente en torno a la audacia/arribismo del escritor al que nos venimos refiriendo), pero quizá el propio De Torre podía estar de acuerdo con alguna de las críticas cuando decidió no volver a escribir obras de creación, para centrarse en la crítica literaria. Las reseñas (se pueden consultar en la edición facsimilar de *Hélices*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, p. 18 y ss.) hablan sobre todo de ese carácter epigonal, de convertir el poemario en una especie de catálogo de presuntas avanzadillas literarias sin consistencia más allá del fulgor del truco. En el fondo será la misma impresión que de la Vanguardia tendrá el autor en 1930.

Vanguardia es un ambiente del que se bebe. La idea de generación, con todas las precisiones que haya que hacer, se asienta en autores, años y obras; la Vanguardia es más bien un carácter, una corriente de energía que podía afectar por igual a autores de generaciones diferentes, incluso cronológicamente diferentes. Como ha dicho Harald Wentzlaff-Eggebert, al hablar de Vanguardia deberíamos hablar de un discurso, de discurso vanguardista integral;¹⁸³

- por otro, las diatribas y disputas que tuvo De Torre con miembros de la Vanguardia, que no facilitaron su capacidad de dirección, más aún porque fueron contra escritores de reconocido prestigio y, en principio, precursores suyos. Me refiero, y sigo el orden de relevancia que propone Carmen Rodríguez Martín,¹⁸⁴ a la que tuvo en 1922 con motivo de la publicación de la novela de Cansinos, *El movimiento V.P.*, al que he hecho ya repetida mención; la segunda, con Huidobro, hacia 1920, aunque podía venir de antes, con motivo de la paternidad del movimiento creacionista; y la tercera arranca en 1927, en las páginas de *La Gaceta Literaria*, cuando se propone a Madrid como meridiano intelectual español y allende los mares;
- por otro, que Guillermo de Torre sale de España en 1927, con lo que cualquier influencia que pudiera tener como centro de tertulias o grupos editoriales (revistas, colecciones) desaparece. Es cierto que la correspondencia epistolar con la península desde su marcha y antes es copiosa, como prueban, entre otras cosas, las ediciones de epistolarios con diferentes autores fundamentales que de un tiempo a esta parte hace Carlos García. Pero eso no basta para hacer grupo: se necesitan eventos, circunstancias, la autopromoción continuada, persistente;
- y, por último, una característica de la propia naturaleza de la Vanguardia española, y creo que aplicable a la Vanguardia europea: la fugacidad de la corriente. Hemos visto arriba que a principios de 1900 comienzan a darse algunos hechos literarios que podrían denominarse vanguardistas, y que en la década de los diez encontramos la traducción de manifiestos fundamentales, como el futurista. De 1915 a 1925 nacen las más importantes revistas vanguardistas españolas, pero lo característico del movimiento es que ése es también el reducido arco de vida de que

¹⁸³ Wentzlaff-Eggebert, Harald, "Literaturas, artes y vida en las vanguardias", *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, p. 52, y *La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano, Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*, Introducción (del mismo autor).

¹⁸⁴ Rodríguez Martín, 2012, p. 339.

disfrutan. Hablamos por lo general de revistas de dos o tres años de vida, nada más. Qué lejos de *Revista de Occidente*, por ejemplo, que sigue hoy (2013) publicándose puntualmente. Pero es que las naturalezas son distintas, diametralmente opuestas. Es de 1930 la encuesta sobre la Vanguardia en *La Gaceta Literaria*, y en ella muchos ya firman la carta de defunción de la tendencia. En cambio, los miembros de la generación del 27 sobrevivirán en muchos casos incluso a una guerra, y seguirán formando un grupo, y teniendo un aglutinador, en cierta manera, como Pepín (y un lugar de reunión como la Residencia de Estudiantes), hasta su fallecimiento en enero de 2008.

Así pues, se puede decir que aunque no fuera aglutinador Guillermo de Torre sí se convirtió en el compilador de la Vanguardia: un bibliófilo joven y con la juventud también en sus ideas, y más adelante un editor y un crítico. Es cierto que escribió un poemario, *Hélices*, pero también que fue el único, y que más parecía provenir de un afán de puesta en práctica de lo aprendido y respirado de la Vanguardia hasta el momento que de una necesidad íntima; era un libro, lo he dicho antes, parecido a un ejercicio de estilo, a un ejemplo de manual, y no tanto la obra de un poeta.¹⁸⁵ Lo que sí ha quedado para la posteridad en la historia de la crítica literaria española es su libro fundamental, *Literaturas europeas de Vanguardia*, del que voy a ocuparme con cierto detenimiento. Me fijaré en la primera edición, de 1925, que es la que se inscribe en el marco cronológico de esta investigación. En resumen, De Torre realiza un repaso a lo que él considera la Vanguardia europea, que dispone tras un jugoso prólogo en una primera parte con secciones claramente delimitadas: ultraísmo y creacionismo (manifestaciones ambas españolas), y cubismo, dadá y futurismo. La segunda y la tercera parte se refieren a cuestiones conceptuales que se imbrican en la Vanguardia de forma general, así como a aspectos estrictamente lingüísticos. Acogido por la crítica como un esfuerzo de síntesis extraordinario para un autor tan joven, se ha entendido sin embargo que el objeto del que hablaba, la Vanguardia, estaba al menos en las manifestaciones españolas superado. O sea que de alguna forma se trataba en ese aspecto de un manual panteón, del mismo modo que *Hélices* era un poemario panteón.

¹⁸⁵ Además de la crítica en su tiempo del libro, que he explicado antes, desde su publicación hasta hoy la recepción ha sido irregular. Por lo común, las puntuales y tibias referencias hablan de un ejercicio pirotécnico. Recientemente, con motivo de la edición facsimilar y su recuperación, se ha vuelto a defender con decisión, pero más con criterios filológicos –respaldados por la importancia crítica del personaje– que estéticos del libro en sí. En este sentido es curioso comprobar la diferente actitud de Juan Bonilla: cuando escribía sobre *Hélices* en el prólogo a *Mis hospitales y mis prisiones*, de Verlaine, traducido por De Torre en los años veinte y reeditado bajo la coordinación de Bonilla en 1991; y cuando escribió en 2000 un artículo como reparación, ponderando –quizá en exceso– las virtudes de De Torre (*El Mundo*, 31 octubre 2000).

***Literaturas europeas de vanguardia* y la relación entre Vanguardia y compromiso**

Leer *Literaturas europeas de vanguardia*, esta radiografía de las vanguardias escrita en España casi al tiempo de que sucedan, sirve para comprobar qué relación tenían esos movimientos estéticos con las circunstancias sociales donde se reproducían. Es un texto básico para conocer la relación de las vanguardias y los vanguardistas españoles con el compromiso político o ciudadano. Y el resultado es que cuando se hable en el libro/manual de temas como compromiso o verdad o contestación se hará siempre dentro de los márgenes de la cosa literaria, y no en el ámbito social. Es decir, la Vanguardia que acogen los vanguardistas es la estética, del mismo modo que el futurismo que se recoge es también el estético. Habrá que esperar a finales de la década de los veinte para encontrar algo parecido a una Vanguardia política, con el Nuevo Romanticismo.

Parte de ese compromiso con la propia literatura está explicado en el prólogo de Guillermo de Torre a su obra, el “Frontispicio”. Uno de los últimos apartados, titulado “El deber de fidelidad a nuestra época”, es esclarecedor en este sentido:

Hay un deber fundamental en toda generación disidente, toda promoción que marca un punto de ruptura con su antecedente y aspira a *comenzar en ella misma*, literariamente hablando, a inaugurar nuevas líneas de expresiones, de predilecciones y motivaciones. Y es éste: el de mantenerse fiel a sí misma; a su época, a su momento palpitante, a su atmósfera vital. Y, ¿en qué consiste esta fidelidad de la actual generación literaria, la más joven, a su época? ¡En el deber de afirmar nuestros valores, de interpretar nuestras características espirituales, de evaluar su alcance y repercusión! Y, especialmente, en la necesidad de subrayar nuestra diferenciación explícita respecto a las figuras y jerarquías aceptadas. He ahí los puntos concretos hacia donde deben disparar sus intenciones los más jóvenes. Pues “cada generación –como insiste Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*– tiene su vocación propia, su histórica misión”.¹⁸⁶

El compromiso que podían tener los escritores vanguardistas era con el propio aire vanguardista, y la revolución pendiente era contra el modernismo. La literatura comprometida era lo opuesto a la literatura dirigida: o sea, era la independencia.

¹⁸⁶ Torre, 2010, p. 10.

Sintetizando todo lo dicho hasta ahora, se podría decir que los apenas diez años de Vanguardia española fueron insuficientes para atender a nada más que a la revolución estética que venía a realizar. Como dice Emilia de Zuleta en la única monografía que hay hasta el momento sobre Guillermo de Torre, “Torre nació en un ámbito literario; la generación siguiente ha surgido en un área política”.¹⁸⁷ Ésa es una de las claves de la casi absoluta dejación de responsabilidades sociales de la Vanguardia (y por ende de la generación del 27). Un movimiento fugaz de revistas de breve duración, de submovimientos de breve duración, de proyectos de breve duración... y esa breve duración sucedía bajo una Dictadura que, en lo que a la Vanguardia se refiere, no tenía nada que decir/censurar. Haciendo un salto temporal hacia delante, la misma relación de la Dictadura con la Vanguardia es la que habría décadas después entre la dictadura franquista y la impresión de asepsia que generaba el movimiento informalista.¹⁸⁸

La impresión de la Vanguardia como un haz de movimientos artificiales, algo parecido a juegos lúdicos, no provenía sólo de sus detractores, o de los protagonistas de la corriente de la novela social y el Nuevo Romanticismo de 1930, sino de los propios sujetos vanguardistas.¹⁸⁹ La encuesta de Giménez Caballero sobre la Vanguardia en *La Gaceta Literaria* y precisamente en 1930 arroja una serie de afirmaciones de autores como el mismo Guillermo de Torre que dicen mucho de la verdad del movimiento, del calado de la Vanguardia en territorio español. La impresión es que no fue más que un coger lo que venía de fuera para probar, una manera de impostar la voz, de jugar a ser vanguardistas.

Como comenta Andrés Soria Olmedo, sólo leer las preguntas que se formularon en la encuesta ya daba a entender dos cosas fundamentales: que se tomaba a la Vanguardia

¹⁸⁷ Zuleta, Emilia de, *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 52.

¹⁸⁸ “El informalismo, que irrumpe con fuerza durante la década de los cincuenta, puede desarrollarse con cierta libertad por varios motivos. En primer lugar, es –hasta cierto punto– inocuo en términos políticos: su léxico pictórico, eminentemente abstracto, no da cabida a alusiones políticas, más o menos panfletarias, propias del realismo socialista; sus ámbitos de difusión son muy limitados, reduciéndose su público a una élite intelectual y económica en un país con enormes carencias en lo que a educación artística se refiere (...). Ese onanismo existencialista resulta, al fin y al cabo, fácilmente instrumentalizable. Y su instrumentalización, en absoluto casual, reportará al franquismo enormes beneficios en términos de imagen justo cuando el informalismo, la abstracción pictórica, se convierte en la tendencia dominante en el contexto internacional. Un arte presuntamente libre con el que limpiar la imagen de una dictadura que persigue el ejercicio de las libertades” (Albarrán Diego, Juan, “Estéticas de las resistencias en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”, en *Artígrama* 25, 2010, p. 551).

¹⁸⁹ Cfr. Geist, Anthony L., “El 27 y la Vanguardia: una aproximación ideológica”, en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias españolas*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 439.

como algo pasado y que quizá la salvación estaba en la vinculación con el contenido político que el término tenía originalmente.¹⁹⁰ El reportaje de la *Gaceta* era, en palabras de Soria Olmedo, entre otros, el acta de defunción de la Vanguardia (estética, añadido). El propio Guillermo de Torre afirmaba en una conocida declaración en la encuesta: “Ha terminado la época del manifiesto, del proyecto, de la algarada. Lindamos con la edad más venturosa del alambique, en la cual se produce la obra destilada”. No está negando que siga habiendo Vanguardia pero sí que ha habido una transformación, una destilación de lo que no era más que fuego artificial. Las posiciones más críticas las vamos a encontrar precisamente en las posturas más claramente políticas. César M. Arconada, que como se sabe y se verá más adelante evolucionará desde posiciones esteticistas hasta las más políticas en apenas un lustro, sólo habla de algo pasado; de una Vanguardia que fue, principalmente, un divertimento, y por medio de la cual “hemos aprendido a trabajarnos nosotros mismos, a mostrarnos disconformes, perfeccionadores de nuestros propios medios.” Pero hoy en día, la Vanguardia sólo “Existe mientras está frente a algo, en lucha, en combate, en oposición”. Según Soria Olmedo, “el espacio de ese combate hoy es el político. Ahí es donde hay enemigo y donde hay que dirigirse, tras saludar la tumba del vanguardista desaparecido”.¹⁹¹

El ejemplo de Rafael Alberti es también significativo en este sentido. El autor de *Sobre los ángeles*, celebrado como uno de los primeros libros vanguardistas, renegará apenas unos años después de toda su obra vanguardista. Como sucedía en el caso de Arconada, precisamente uno de los autores más políticamente comprometidos era uno de los que con más fuerza le negaron a la Vanguardia estética de la primera parte de la década de los veinte (y más allá, hasta al menos la llegada del surrealismo en el 28) el valor de corriente literaria de calado:

Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). Aparece incluido en este volumen el libro inédito *Sermones y moradas (1929-1930)* con la *Elegía cívica*, crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento. A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional. (Nota antepuesta a la edición de *Poesía (1924-1930)*, en Madrid, *Cruz y Raya*, 1935, p. 25)

¹⁹⁰ Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988, p. 285.

¹⁹¹ Ídem, p. 293.

La influencia de Ortega, el modelo de Apollinaire, el propio ejercicio vanguardista y la experiencia de la contestación literaria y la guerra civil desde el exilio configuran la teoría estética de otro libro fundamental de De Torre, *Problemática de la literatura*. Aunque se publica en 1951, me parece pertinente comentarlo porque recoge, con la serenidad y hondura que dan los años, las ideas estéticas sobre el compromiso del autor, que a la postre son también las teorizaciones comunes en la literatura española vanguardista y que comenta con cierto pormenor Zuleta. El origen de las respuestas en torno a la cuestión del papel social de la literatura, del papel social del escritor, está en la consideración de la naturaleza de la literatura. Guillermo de Torre querrá mantener siempre incólumes dos principios del acto creativo: la libertad del escritor y el hecho de que la escritura es una respuesta a una necesidad imperiosa. Es decir, que, como ya hemos visto, el escritor está unido a su tiempo y tiene la obligación de responder al ambiente de su época. En primer lugar, ese ambiente sabemos que no corresponde a unas circunstancias sociales, reales, reducibles a espacios y tiempos determinados, sino a un alma, el alma moderna a la que responde la acción vanguardista. Pero es que además “si bien se considera irrenunciable el compromiso del escritor con su tiempo y con su espacio, se salvan netamente los dos ejes íntimos: la libertad del creador y el principio de necesidad de la obra”.¹⁹²

De hecho, Guillermo de Torre habla de un compromiso y se empareja en la raíz con las ideas de compromiso literario de Sartre. Pero él, más que hablar de literatura de compromiso, hablará de literatura responsable: en primer lugar está el hecho literario, que sólo debe responder a sí mismo; ahí está la diferencia con Sartre, en que es autónomo. Por eso, el juicio que como crítico generoso con las nuevas tendencias literarias reservaría a la novela social o la poesía de corte realista de los años treinta será de acogida, como siempre, pero con un matiz: se deberá valorar la obra literaria en tanto que obra literaria; del mismo modo que el creador habrá de llevar a cabo su trabajo con ese mismo punto de fuga.

En suma el artista deberá luchar con su arte, desde su obra mas no con su obra. A esto se replica generalmente: ‘Así corre el riesgo indirecto de pervertirla, de rebajarla y desnaturalizarla’. Prevengámonos contra este nuevo malentendido. Todo depende de cómo se interprete tal intención de lucha insuflada en la obra. Porque no habrá de perderse de vista que lo importante y capital será siempre la calidad estética de la misma. Hallándose aquella patente y lograda, poco o nada disminuirá su pura categoría estética la explícita o

¹⁹² Zuleta, 1962, p. 51.

subyacente intención ética, política, subversiva o reivindicatoria que lleva encapsulada en sus entrañas.¹⁹³

En definitiva, esta teoría del hecho estético, sumada a las circunstancias vitales que he comentado arriba respecto a la imposibilidad de erigirse en factor centralizador de las vanguardias, es lo que explica que Guillermo de Torre no tuviera ningún tipo de encuentro con una situación histórica como la Dictadura: ni como ciudadano (permaneciendo a expensas, como Ortega, de lo que pudiera salir de un golpe de mando, de una acción de liderazgo como se vio que podía ser en un primer momento la Dictadura), ni como creador (un solo libro, en 1923, ultraísta), ni como crítico (con unas ideas estéticas que justificaban el permisivismo que hacia las revistas literarias adoptaba la censura; también porque asumió que se trataba el presente de un momento de experimentación¹⁹⁴ y porque desconfiaba, por principio, de la literatura comprometida).

3. 4. 2 Vanguardias políticas en España

Pero, como he apuntado arriba, no toda la Vanguardia se aplicaba en cuestiones formales, en una literatura lúdica, experimental. Del germen de esta misma Vanguardia nacerá una corriente estética de tipo comprometido, relacionada en el tiempo con corrientes ideológicas de signo muy diferente.

Como explica Serge Salaün, desde la revolución francesa el autor ha tratado de compatibilizar, aunar, fusionar o respetar dos ámbitos quizá no separables de su vida: la creación y el entorno social; ha intentado crear una obra de arte y, al mismo tiempo, ser ciudadano. “Se trata de conciliar, de armonizar, desde el lenguaje y la producción artística, una serie de preocupaciones morales, sociales y políticas; se trata de compaginar una ‘conciencia’ social y colectiva y una producción verbal y artística individual”.¹⁹⁵ En España el Modernismo, a finales del XIX, aparece como una reacción literaria a corrientes estéticas

¹⁹³ Zuleta, 1962, p. 58-59. Cita del libro *Problemática de la literatura*, p. 184.

¹⁹⁴ Dice Zuleta que De Torre reconoce que “se carga el acento [en el apogeo de los ismos] en la pureza y en la calidad de la obra literaria. Para algunos, tal vez fue excesivo su alejamiento de la realidad histórica y social, pero Torre señala que esa intensidad en la búsqueda de un arte puro, fue pagada con creces cuando se produjo la reacción contraria” (Zuleta, 1962, p. 57).

¹⁹⁵ Salaün, Serge, “Las vanguardias políticas: La cuestión estética”, en Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España*, París, Cric & Ophrys, 1998, p. 209.

como el Realismo y el Naturalismo. Pero esa reacción supone sólo un dejar de lado las cuestiones humanas. La llegada de la década de las vanguardias estéticas ahonda un poco más en esa forma de reacción social basada sólo en la forma, pero esta vez se implementa con la creación real de una doctrina estética y la aportación de una nueva forma, reflejada en las mil caras del artefacto vanguardista.

3. 4. 2. 1 Ernesto Giménez Caballero y la estética fascista

En realidad, la Vanguardia estética se instala en España con comodidad porque entre otras cosas encuentra un ambiente social estable. Quizá si los protagonistas de las corrientes hubieran percibido o sufrido una violencia concreta el salto a la Vanguardia política se habría dado antes. Un salto que, en realidad, no supondría más que la recuperación de la original Vanguardia, la que traía el futurismo, y que recordará el surrealismo en la segunda mitad de la década: actitud provocativa para ganar la guerra del cambio integral de la sociedad. Enrique Selva recoge en un estudio fundamental sobre Giménez Caballero una cita del escritor en la que comenta esta cuestión. Como casi siempre, el tono es provocador. La cita se inserta en su comentario al centenario gongorino, y se publicó en *La Gaceta Literaria* en junio de 1927:

Toda la literatura actual, joven (y aun la vieja que se renueva) está teñida de inevitable gongorismo. En más o en menos. La técnica gongorina, desarticulada (articulada de otro modo) y malabarista, domina.

Así como el prurito de *métier*, de taller, desdeñoso de toda otra cosa que el oficio literario. Ese asco ex profesional, apolítico, promulgado en diferentes países al mismo tiempo, ha hecho que la literatura gongorina se desarrolle a gusto bajo los regímenes de dictadura. Los dictadores respetan la literatura pura.¹⁹⁶

La figura de Giménez Caballero se puede utilizar perfectamente para ilustrar el paso de la Vanguardia estética a la política. El proceso, que en términos generales se produjo por el cansancio de la Vanguardia y también en parte por la irrupción del surrealismo, se vio

¹⁹⁶ De *La Gaceta Literaria* 11 (1 de junio de 1927), p. 7. Citado en Selva, E., *Ernesto Giménez Caballero. Entre la Vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 87. Esto encaja con esa otra apreciación sobre la dictadura y la vanguardia, aquella que hablaba de que al dictador le entretenía hojear las revistas literarias de vanguardia.

reflejado en las páginas de *La Gaceta Literaria*. Mientras que en un principio se configuraba la revista como cuna y pensión del movimiento vanguardista estético, paulatinamente Giménez Caballero dio cabida en sus páginas a inquietudes sociales, que por su parte provenían del interés por el futurismo italiano y por la propia marcha del país transalpino en la década de los veinte. Este viraje hacia posturas más sociales, más de Vanguardia política, de corte ideológico fascista, llevaría a muchos creadores a abandonar la publicación, hasta el punto de que en los primeros años de la década de los treinta Gecé se quedaría solo, escribiendo íntegramente *El Robinsón Literario*.

Como he dicho, el proceso seguido por Giménez Caballero era casi natural. El futurismo en sus primeras formulaciones ya tenía un componente claro de acción directa, social, comprometida. Quizá el primer manifiesto surrealista no fue comprendido como proveniente de un movimiento de corte político, pero el segundo (1930) sí encasilló al surrealismo en la faceta política de forma rotunda:

Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión. En este aspecto la postura surrealista es harto conocida, pero también es preciso [que] se sepa que no admite compromisos transaccionales. Cuantos se han impuesto la misión de defender el surrealismo no han dejado ni un instante de propugnar esta negación, de prescindir de todo otro criterio de valoración. Saben gozar plenamente de la desolación, tan bien orquestada, con que el público burgués, siempre innoblemente dispuesto a perdonarles ciertos errores ‘juveniles’, acoge el deseo permanente de burlarse salvajemente de la bandera francesa, de vomitar de asco ante todos los sacerdotes, y de apuntar hacia todas las monsergas de los ‘deberes fundamentales’ el arma del cinismo sexual de tan largo alcance.¹⁹⁷

En el siguiente apartado explicaré la relación entre la estética fascista y Giménez Caballero, y ahí se detallarán las manifestaciones profascistas del autor y la implicación en su faceta literaria.

La teoría estética fascista

Abordar una teoría estética fascista como se puede afrontar una teoría estética marxista es algo que hasta la fecha no se ha podido hacer de forma completa. Sobre todo,

¹⁹⁷ http://www.sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/segundo_manifiesto_surrea.pdf

porque no existe como tal. De hecho, la crítica estética actual en torno al período fascista antes se decanta por considerar que el propio fascismo fue una cuestión cultural que por aventurar una teoría estética de tal cuño. Como han señalado en los últimos decenios varios autores (entre otros Mellón, 2012, p. 203, Llorente, 1995, p. 19, Cirici, 1977, p. 11, Brihuega, 1982, pp. 35 y 48)¹⁹⁸, lo único que puede considerarse como estética fascista en España son las consideraciones que desde *Gaceta de Arte* y desde sus libros (principalmente *Arte y Estado*) hizo Giménez Caballero. Pero nada se encuentra en la propia etapa italiana en torno a esta cuestión ni, por supuesto, en la española. No hay que olvidar lo obvio: que el fascismo llega a España con unos pocos años de vida, mientras que la influencia del marxismo en nuestro país data desde su nacimiento prácticamente, a mediados del siglo anterior. Esta juventud vale también para argumentar la inexistencia de una teoría estética en el fascismo, además de las consideraciones que haré en este capítulo: con sólo diez años de vida y concebido en la Italia de las vanguardias como un movimiento revolucionario, el qué se haría del arte no era cuestión principal (lo que sí ocurriría en Alemania, pero más adelante, o en Rusia). Sin embargo, es interesante intentar describir cuál podría ser la influencia del fascismo en la teoría estética española de los veinte en relación con el compromiso, porque será muy diferente, aun proviniendo de una misma Vanguardia política, que la de la teoría literaria marxista.

a) Fascismo italiano y cultura

Para comprender la relación entre el fascismo italiano y la cultura y la cuestión de la utilidad de la obra artística y el compromiso hay que entender en primer lugar al momento cultural que vive el país. La fundación del movimiento fascista data de 1919, y el partido fascista nació en 1920. En 1922, Mussolini es nombrado primer ministro. El 3 de enero de 1925 anuncia la dictadura en el Parlamento. En esos momentos Italia asiste a la segunda etapa vanguardista, una etapa donde, tras la primera gran guerra, el futurismo ha perdido parte de su radicalidad y parte de su vertiente política pero sigue siendo el movimiento de referencia. Del mismo modo (Cfr. Mellón, 2012, p. 233) que asistimos a un cambio del partido fascista al gobierno fascista, la Vanguardia entra en crisis y procede a un cierto retorno a la tradición clásica.

En el movimiento futurista, el más importante de la Vanguardia italiana, se da también una doble etapa. La primera nace lógicamente con el manifiesto futurista

¹⁹⁸ Las referencias bibliográficas completas se encuentran en la sección de bibliografía citada. Todos los títulos aluden a la estética o la cultura fascista italiana.

publicado por Marinetti (que abandona el partido fascista en 1920 y vuelve a reconciliarse con Mussolini en 1924) en francés en las páginas de *Le Figaro*, en 1909; anuncia “un primer futurismo heroico, fase creativa del movimiento en la que aspira a renovar todos los aspectos de la creación y la vida y durante la cual el futurismo goza de gran prestigio en Europa” (Jarillot, 2010, p. 64). Los autores discrepan sobre cuándo aparece en el segundo, si con el estallido de la guerra mundial, la primera, o con el ascenso al poder del partido fascista en 1924, cuando el futurismo renuncia a las veleidades políticas. Sea como fuere, “el segundo futurismo se caracteriza por una poética menos agresiva, de carácter menos experimental y transgresor. Por primera vez el mundo de los sentimientos, demonizado en los primeros manifiestos, tiene cabida en la literatura futurista”.¹⁹⁹

Las relaciones entre futurismo y fascismo italiano son intensas desde el principio de ambos movimientos y hasta la muerte de Marinetti. El futurismo propugnaba la revolución y la velocidad, hacer nuevas todas las cosas (desde el arte hasta los modos de vida), abominar de la tradición, del pasado y mirar a la técnica: utilizar la violencia para imponer la vida nueva. Marinetti proclama un nuevo Estado y una nueva concepción del mundo en once puntos, donde se cantan el amor al peligro, el hábito de la energía, la temeridad, la belleza de la velocidad, la glorificación de la guerra como única higiene del mundo. El escándalo y el eslogan como medio y como concepto. La individualidad, la novedad como valores. Por fuerza esta forma de ver el mundo tenía que encajar con el movimiento fascista, por todo lo que tiene de renovación y también por la preponderancia que se le concede al individuo (aunque en el fascismo el individuo sea uno, el Duce). Sin embargo, resultaría menos acorde con el movimiento el caos, el desorden y la crítica al pasado. Estas dicotomías estarían en el tira y afloja que durante los veinte y los treinta tendrán ambos movimientos. El futurismo se desasíó del intento de ser convertido en estética del movimiento y el fascismo a su vez logró mantener al arte futurista, ya sin las intenciones sociales de la primera época, alejado del poder. Ese alejamiento del poder fue, como veremos, el resumen de las atenciones que para con el arte tuvo el régimen fascista en Italia: un dejar hacer a lo lejos.²⁰⁰

¹⁹⁹ Jarillot Rodal, Cristina, *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el surrealismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010, p. 64.

²⁰⁰ “Está lejos de mí la idea de alentar cualquier cosa que pueda asemejarse al arte de Estado. El arte reside en la esfera del individuo. El Estado tiene un solo deber, el de no sabotearlo, el de crear condiciones humanas para los artistas, el de estimularlos desde un punto de vista artístico y nacional”. (Mussolini, en “Popolo d’Italia”, 27 de marzo de 1923. Citado en Silva, U., *Arte e ideología del fascismo*, Valencia, F. Torres, 1975).

La impresión es que se entendía poco del movimiento y se hizo poco por intentar, desde la intelectualidad, el diálogo. En general, la relación del fascismo con la intelectualidad fue escasa. Un pacto oficial con los intelectuales llegó sólo después del discurso del 3 de enero, y por la necesidad de justificar de alguna forma el totalitarismo. Pero hasta ese momento Mussolini siempre había eludido componer una ideología que estructurara su revolución. De alguna forma su modo de acción directa era como la de los futuristas, cuyos manifiestos más movían al golpe y a la patada, como los discursos fascistas de “propaganda”, que a la reflexión estética. A finales de marzo de 1925 tuvo lugar en Bolonia un congreso de intelectuales para elaborar el Manifiesto del Fascismo. La afirmación final fue que fascismo no estaba reñido con cultura. (Justo lo que el Congreso de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura se encargaría de rebatir en 1935). Del congreso de Bolonia también nació la idea de la edición de una Enciclopedia, dirigida por el filósofo Giovanni Gentile, que fue quien presidió el Congreso de Bolonia.

La influencia que pudo tener el fascismo en la cultura, en la producción cultural, se refería en primer lugar a conceptos, digamos a lugares obligados de paso, como el individualismo; y en segundo lugar, a cuestiones estéticas de superficie, a cuestiones de imagen. Respecto a lo primero, se pueden sumar algunos temas de fondo que, como señala Gracia –glosando a Ramiro de Maeztu–, sustituyeron a la trilogía ilustrada de igualdad, fraternidad y libertad: servicio, jerarquía y hermandad.²⁰¹ El espíritu antiilustrado era también espíritu antiparisino. La nueva cultura abominaba de la burguesía decadente parisina, de la bohemia de los arrabales, para erigirse en disciplina, en orden, en verticalidad y pureza: un arte nuevo que partiera de la tradición y se lanzara al futuro; el artista, según una imagen repetida en la época, como ese arquero que dispara hacia delante mirando hacia atrás.

Sin embargo, no se puede decir que hubiera una reflexión sobre el papel del artista ni una incidencia directa del Poder sobre la creación, más allá de ciertas acciones de censura. Mussolini siempre quiso ser considerado un hombre culto, pero de cultura como adorno, y su gobierno no entró en las diatribas estéticas entre progresistas y tradicionales que tenían lugar en su país. Lo único que se fomentó, por medio de subvenciones institucionales, fue la actividad del grupo de pintores Novecento, pero más que nada porque lograba por su atención a la recuperación del arte clásico una superación de las controversias entre futuristas y conservadores. De algún modo, Mussolini parecía querer decir con ello que

²⁰¹ Cfr. Gracia, Jordi, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.

mientras se vistiera al país de un arte elevado, del arte que le puso en la historia, el arte clásico, cualquier otra actividad sería permitida. Es el mismo interés por lo clásico que le llevará a fomentar la difusión de la romanidad del país, ordenando la publicación de los restos clásicos encontrados bajo la capital. Subrayar esas huellas, así como los conceptos que dirigieran a la exaltación del Duce como la nación, la familia y la valentía eran actividades, formas de arte, promocionadas de forma especial; pero no se premiaba la profundización o la obediencia, sino apenas la publicidad. Por eso en la arquitectura se concentraron los empeños, porque las arquitecturas, hoy como ayer, son *stands* publicitarios.²⁰² Las construcciones totémicas, que sepultan la escala humana, se erigen en las ciudades para, en un golpe de vista, explicar lo importante: que Roma es un imperio, majestuoso, colosal, como lo fue antaño.

Cuando la historiografía ha hablado de la existencia o no de un arte fascista como tal, en Italia, no se ha llegado a conclusiones más allá de las que he explicado arriba. El debate ya estaba en revistas como *Critica fascista* desde 1926, y anteriormente. Lo más cercano que ha habido de una resolución ha sido la consideración de que realmente arte fascista no sería más que el producido durante el periodo fascista (algo que no dice más que la procedencia, digamos, genética) o que el único artista fascista y el primero fue Mussolini, el actor, el intérprete, el genio de las masas.²⁰³ Lo que ocurre es que –como explicaré cuando hable del fascismo español, que reproduce esta circunstancia– el movimiento fascista ya era en sí mismo un movimiento espectacular, en sentido estricto, donde se convivía con lo que el arte tiene de artificio de una forma estrecha. Por eso se puede decir que el fascismo, como movimiento poético, ponía desde la raíz, es decir, por definición, a los artistas a su vera:

²⁰² Corpus Barga habla en uno de sus artículos sobre sus experiencias italianas, publicados en *El Sol* en la década de 1920, sobre la fundación y construcción del Teatro Odescalchi, en los siguientes términos: “El teatro será propiedad de una empresa anónima. Pero se construye gracias al Duce, que, si no es un protector de las artes y de las ciencias tan magnífico como un príncipe del Renacimiento, tiene el patriotismo clarividente de considerar que su fuerza sólo puede justificarse al servicio del espíritu original, de todo lo que intente de original el espíritu de su patria. (...) En Roma, y lo mismo en Madrid, la construcción de un teatro nuevo no es, después de todo, más que una parte integrante en la obra de reconstrucción general.” (Corpus Barga, *Viajes por Italia*, Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 271-272.)

²⁰³ “El único artista importante del Régimen es, por ahora, su propio fundador, Mussolini. Él ha pronunciado tantos discursos y ha escrito tantos artículos y ensayos políticos que son suficientes para hacer de él nuestro único gran narrador contemporáneo. A nuestro parecer, la reciente circular a los prefectos constituye, desde el punto de vista artístico, el más insigne fragmento en prosa de estos últimos años, la obra maestra de la literatura fascista...”. (Editorial de *Critica fascista*, 15 febrero 1927. Tomado de Silva, 1975).

El duce es una obra de arte, los fascistas son artísticos, incluso los aviadores, si no se venden por canapés; y los italianos lo serán con tal de seguir al duce, que no por casualidad se llama así y que tiene una concepción muy particular y, a menudo, meticulosa de la puesta en escena, llegando a regular las luces del Mapamundi con un tablero de botones. Cuanto más importantes eran los visitantes, más luces se encendían.²⁰⁴

En 1928 Juan Chabás publica *Italia fascista*,²⁰⁵ un libro que resulta de especial interés por cuanto que contiene pistas de la recepción de la teoría fascista en España. Chabás explica la política y la cultura de la Italia fascista tal y como había llegado a España. Conviene detenernos en alguna de sus consideraciones. En primer lugar, es interesante constatar cómo al hablar de cultura fascista se fija en el movimiento futurista, subrayando la vertiente política que tenía el movimiento en su primera época. En cierto modo, relacionar movimiento futurista y fascismo era una forma de solventar el problema del contenido estético del fascismo en Italia. Revisando al manifiesto de 1909, Chabás escribe:

nosotros queremos cantar el amor del peligro (vivir religiosamente ha sido uno de los lemas de las camisas negras) el hábito de la energía y la temeridad. Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del fascismo—, el militarismo, el patriotismo,... nosotros cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo..., el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiado por violentos relámpagos eléctricos. (p. 29)

Esta exaltación tendrá su espacio en la ideología fascista, comparada por Chabás con un gran desfile. “El fascismo tiene un aspecto teatral, con gestos de gran parada. Parece, de súbito, un espectáculo creado por el pueblo para su propia diversión. Popular, populachero. Entra por los ojos y por los oídos a fuerza de colorines y de chillerías” (p. 54). A la acción directa, al lema de la revolución para devolver una Italia en crisis al lugar de la Roma clásica imperial y a la parafernalia necesaria para publicitar entre las gentes del pueblo la buena nueva (para ilusionar al país por el eslogan²⁰⁶), se suma la otra gran pata del

²⁰⁴ Silva, U., 1975, p. 217.

²⁰⁵ Chabás, J., *Italia fascista*, Barcelona, Mentora, 1928.

²⁰⁶ Me he referido a palabras relacionadas con la publicidad. Una de las bases de esta técnica es la claridad, uno de los conceptos que Silva propone como claves de un presunto arte fascista. Contra lo que el turriburnismo pueda tener de opacidad y la decadencia artística parisina de egoísmo, la estética fascista propone la claridad y publicidad: “la exigencia de un arte omnicomprendible, de masas, que halla un primer rabioso paladín en Soffici: ‘Un arte que rehúya todos los teoremas insípidos y nebulosos, las aberraciones

discurso fascista, la figura sobre la que concentrar las aclamaciones: el líder, el genio publicitario. “Al querer penetrar en la entraña fascista advertimos que el partido es este hombre y una masa de gente que, fácilmente preparada para asumir actitudes de exaltación política por las circunstancias especiales de la vida italiana, es por Mussolini enardecida y electrizada, obligada a seguirle por los caminos que él trace” (p. 63).

Así pues, la teoría estética fascista que pudiera llegar a España no presentaba mucho más que una exaltación patriótica de ciertos valores (una reivindicación de lo clásico como reacción a un período de crisis), que se servía de ciertos recursos estéticos para su publicidad. Lo que se podía ver en la Italia fascista era, antes que una cultura al servicio del Régimen, una vida cultural entre la Vanguardia futurista y el conservadurismo burgués, donde la actividad creativa, mientras no supusiera un enfrentamiento con el poder, estaba permitida. Sobre todo porque no era comprendida —la Vanguardia tenía modos de expresión alejados del realismo difíciles de asir por una censura más pendiente de ataques consistentes, de prosas claras y rotundas— por un Poder alejado de la intelectualidad, que veía el pensamiento y la creación artística como aditamentos de un régimen, divertimentos o curiosidades. Por esto no es fácil hablar de una cultura fascista como tal, sino de modos de hacer, de algunos lugares de paso, como decía al principio.

b) Croce, D’Annunzio, Pirandello

Creo que puede resultar interesante dedicar, aunque breve, un espacio a la influencia en España de otros escritores italianos que vivían en la Italia fascista. Porque no sólo era un futurista como Marinetti de quien se importaba el fascismo a España. Es cierto que es fundamental si se trata de estudiar a Giménez Caballero como introductor del fascismo, pero es insoslayable que también escritores como Benedetto Croce, D’Annunzio, Pirandello o Malaparte son importantes.

Sánchez Rivero reseña en *Revista de Occidente* 58 —con fecha de abril de 1928— *L’Italie contre l’Europe*, ensayo de Curzio Malaparte publicado en París en 1917. Hace una distinción que considero fundamental entre escritores fascistas y fascistas escritores. Según él, los fascistas escritores son aquellos que, como Malaparte, escriben al servicio del fascismo. En cambio, los escritores fascistas son aquellos que en primer lugar son

snobistas y rebeldes’, ‘por cuanto (...) el pueblo no gusta ni de los artificios refinados, ni de las cosas ininteligibles, ni de la complejidad morbosa (...); todo eso es dominio del burgués invertido y alcoholizado.’” (Silva, 1975, p. 230. Las citas de A. Soffici están tomadas de *Critica fascista*, n. 20, 1926 y del libro *Selva*, Florencia, 1943, respectivamente).

escritores, y sólo luego tienen una ideología, la fascista. Así, escritores fascistas serían Marinetti, Pirandello, y, “en cierto modo”, apunta Sánchez Rivero, D’Annunzio. Lo importante es que “en todos ellos el ámbito de la conciencia literaria no coincide con el de la conciencia política”.²⁰⁷ Es decir, que durante la Dictadura la crítica española ya contaba con las herramientas teóricas suficientes para distinguir lo que era pura ideología de lo que era verdadera estética –no exenta de contenido ideológico–; de esta forma, aquello que provenía de Italia era clasificado como meramente fascista, o antes de nada fascista, y como lo que era antes de nada literario.

Lo que también sugieren las palabras de Sánchez Rivero es que, al margen del caso de Curzio Malaparte –de entre los citados–, la obra literaria de muchos de los italianos que provenían del régimen fascista podía evaluarse sin el lastre que a veces suponía la voluntad de propaganda. Uno de los autores españoles que más atención dedicó a esa estética fue Unamuno. Están recogidas las cartas que intercambió con Croce hasta 1920 y el diálogo entre ambos escritores ha sido ampliamente documentado. Lo que me interesa aquí comentar son las conclusiones de su disputa estética, porque configuran un lugar común de las relaciones entre Unamuno, y parte de la generación del 98, y la corriente esteticista italiana. Ya en el prólogo a *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* de Croce, que firma Unamuno en 1911, el escritor español dictamina que los caracteres italiano y español son radicalmente distintos, y que al primero le viene dado un idealismo que el español no puede hacer suyo. Mientras que Croce encuentra que la obra no sirve para cambiar las cosas sino sólo para comprenderlas, y que la belleza nace del interior del ser humano y no del exterior, y el arte de la intuición, Unamuno defenderá el psicologismo frente al idealismo, que responde al alma española: “No somos... idealistas ni racionalistas. El nuestro, el que culmina con nuestra mística, es un naturalismo que frisa en materialista, y es, en el fondo, irracionalismo... Este nuestro naturalismo de inconsciente filosofía explica nuestro realismo estético”.²⁰⁸

La relación de Unamuno con Croce y la confrontación de estéticas tiene el mismo denominador común que las críticas del escritor vasco a la obra del resto de ese grupo de autores más importantes que venían de Italia, como D’Annunzio o Pirandello. Respecto a

²⁰⁷ Sánchez Rivero, Ángel, “Curzio Malaparte: *L’Italie contre l’Europe*”, *Revista de Occidente* 58, abril de 1928, p. 129.

²⁰⁸ Unamuno, Miguel de, *Obras completas* 7, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958. Citado en Larubia-Prado, Francisco, “Unamuno contra Croce”, *Romance Notes* XXXVI, 3, Spring 1996.

D'Annunzio, Unamuno vierte en él las críticas que hace a los ismos en general, y lo que tenía de arte por el arte la vanguardia esteticista:

Hay en el fondo del esteticismo (el de D'Annunzio, Bandille) un poso de refinado egoísmo de[] que hay que huir como de la peste; a los más de esos estetas se les ha secado la fuente de la piedad; sólo cultivan el culto a la forma elegante, aristocrática, noble... Son gentes de refinados, pero sin corazón; ven, oyen, palpan, huelen y gustan con exquisitez, pero no sienten. La sensualidad acaba por excluir el sentimiento (...).²⁰⁹

La estética de D'Annunzio, por consiguiente, puede decirse que se adaptaba al régimen fascista y a la visión que el fascismo tenía del arte. Corpus Barga la pone en relación con Valle-Inclán, con el Valle más esteticista de las *Sonatas* en este caso, y se pregunta –en cierto tono de chascarrillo propio del artículo literario para prensa– por qué no tuvo el mismo éxito que el italiano, si también tenía Valle un remedo de Mussolini en la figura de Primo de Rivera. Pues precisamente esta cuestión es prueba de cuánto había de esteticismo vacío en Valle y cuánto de compromiso literario.

También tenía buena acogida en el régimen fascista –que dejaba hacer al arte mientras se mantuviera en sus cabales (en los cabales que los fascistas concedían)– el teatro de Pirandello. Y por razones parecidas al caso de D'Annunzio. El teatro de Pirandello se ha relacionado con Unamuno por la combinación de elementos metaliterarios como el concepto de autoría y de personaje (véase *Niebla* y *Seis personajes en busca de autor*). Ambos autores nadan en el sinsentido de la vida y se mueven hacia delante, pero un voluntarismo es ético y el otro estético. Como dice Miquel Edo,

la que quiere ser y hacer de su querencia una necesidad es, en Pirandello, la obra de arte, es decir, el “personaje”, que no se da ni recibe una forma, sino que es forma pura, y por consiguiente eterna. El patriota y regeneracionista Unamuno creía en el poeta-héroe, en la acción del artista sobre la realidad, en la misión ética y política del arte.²¹⁰

²⁰⁹ Tomado de González Martín, Vicente, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, p. 210.

²¹⁰ Edo, Miquel, *Luigi Pirandello*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 197.

Seis personajes en busca de autor se estrena en España en 1923, sólo dos años después de ver la luz en Italia. Gómez de la Serna, en el retrato que hace del dramaturgo, cuenta que sus críticos gritaban “¡Tesis!, ¡Tesis!”. Era la misma falta de argumento, o falta de decisión, o de realidad, que podían tener los vanguardistas estéticos en España, a los que también, en paralelo al comportamiento del dictador italiano, Primo de Rivera respetaba. Pirandello era, por otro lado, mucho más que un ejercicio estético pero, como recuerda Torrente Ballester,²¹¹ fue el artificio teatral lo que edificó el *pirandellismo* en el teatro español de los veinte, y no la hondura de la propuesta estética integral.

c) El fascismo español y la cultura

Como se sabe, el viaje por Europa de Giménez Caballero y su puesta por escrito en *Circuito imperial* (1929; crónicas publicadas originalmente en *La Gaceta Literaria* de julio a noviembre de 1928) supuso en cierto modo el disparadero de salida del fascismo español. Ahora bien, como ha señalado entre otros Selva, ya anteriormente Giménez Caballero había publicado entrevistas en la *Gaceta* –“laboratorio intelectual donde se incubaron las actitudes profascistas en nuestro país” (Selva, 2000)– a Marinetti y Malaparte, que daban pistas sobre su acercamiento a las teorías estéticas fascistas. El proceso se complementa con la publicación de la “Carta a un compañero de la joven España”, en febrero de 1929, y se cierra y completa con la publicación de *Arte y Estado* en 1935.

Aunque podríamos hablar de una campaña integral, si la repasamos por orden cronológico deberíamos comenzar por el 15 de febrero de 1928, momento en el que se publica en *La Gaceta* una pequeña entrevista a Marinetti, acompañada de un texto firmado por Guillermo de Torre. Como señala Selva, mientras que en otros lugares de la prensa escrita se hizo apenas caso a la visita a España del italiano, Giménez Caballero apuesta por él reivindicando un Marinetti y un futurismo vivos, jóvenes y de actualidad, el Marinetti autor de “España veloz” (publicado en *La Gaceta* en agosto de 1928) y del poema “Macchina lirica” (junto a la entrevista), que comienza:

Stan-tuff *Stan-tuff* *Stan-tuff*
Stan-tuf-foo *Stan-tuf-foo*

En la presentación que hace del escritor, Giménez Caballero no olvida reseñar su visión de la independencia de arte y política, así como la principal característica renovadora,

²¹¹ Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 67.

también después de la guerra, del movimiento. Ahora bien, acompaña la entrevista de un telegrama de Mussolini, el poder, donde lamenta profundamente no poder asistir a un convite que ofrece Marinetti. Y, algo muy *Giménezcaballeresco*, propio del Giménez Caballero “director de circo de varias pistas” como le llama Trapiello (2010), añade el director de *La Gaceta* extractos sobre el futurismo, donde otra vez se remarca su aspecto puramente artístico, revolucionario: “¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Violencia sideral! ¡Pedrada en un ojo a la luna! ¡Conspiración de aviadores y de ‘chauffeurs’! ¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! ¡Ala hacia el Norte, ala hacia el Sur, ala hacia el Este y ala hacia el Oeste! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!” (p. 3).

Siguiendo con la *Gaceta*, la segunda etapa de este traerse Italia a España es la publicación de las crónicas desde el viaje europeo de Gecé por Alemania, Holanda, Bélgica e Italia. Por la descripción e impresiones del viaje por el país transalpino (donde por cierto se encuentra con Sánchez Mazas, que junto a José Antonio y el propio Giménez Caballero sería introductor de la cultura fascista *por impresiones* en nuestro país), intuimos la compañía anunciada de Curzio Malaparte, que traduciría en fascista, de alguna forma, los sucesos vividos y los lugares visitados. Es una idea que nos viene de la lectura de las crónicas, donde se repasa lo que sería la doctrina oficial del fascismo italiano. Giménez Caballero escribe hablando de Italia pero constantemente tirando líneas paralelas con España, con la España, sobre todo, que podría ser, si volviera a sus orígenes por una nueva reforma: la misma revolución pendiente que Italia está haciendo y que Rusia debería hacer. Esta nueva entente, al margen de “los bárbaros” alemanes y franceses, por la latinidad y lo oriental, por el sur, por la conjunción de *strapaese* y *stracittà*, es la que a la vuelta a España, como veremos a continuación, hará rectificar a Giménez Caballero en su opinión sobre la política y la literatura, como señala en la *Carta a un compañero de la joven España*.

Centro ahora el comentario en estas crónicas, que aparecerán con forma de libro en 1935 con el título *Circuito imperial*, y que generaron también otro libro de impresiones de la visita a Italia, y que nunca vería la luz, *El fermento*, destinado de forma más directa aún a la revolución española. Este apresurado manual de teoría fascista vista a través de la lente futurista (“Apreté al níquel de mi disparador visual con automatismo de kodak, consciente de poder luego, a distancia del objeto, revelar mis instantáneas, casarlas entre sí y darlas [sic.] sentido”, *La Gaceta Literaria*, 1 agosto 1928, p. 4) tiene desde el principio el sabor de la visión del visitante admirado. La Italia de Giménez Caballero vive, no sólo en el *sport* de Milán, de los buenos automóviles y del sincero novecentismo, sino sobre todo en la actitud

de un pueblo joven alerta entre dos guerras, tan lejano de la España adocenada, “protegida por charoles inocentes de guardia civil” (p. 246). Compara por ejemplo la tertulia Bagutta, que encuentra en Milán, con la del Pombo (que por lo que se sabe tampoco es que fuera precisamente una balsa de aceite), donde según Gecé el mismo Pombo ejerce de dictador de temáticas y tonos e impone un pacifismo frívolo que supone, entre otras cosas, la falta de espíritu recio de cuerpo, el que tienen los italianos que cantan en las mesas del Bagutta.

Después de Milán llegará Florencia, una ciudad decadente, donde las ruinas y los edificios antiguos, como los españoles, restos del pasado esplendoroso, malviven olvidados, convertidos en viejas esculturas andrajosas. “Tienen colorete sobre arrugas. Y voz cascajosa, retórica”, escribe (p. 252).

Y entonces Giménez Caballero llega a Roma, “el Madrid cesáreo e imperial que Madrid no sería nunca” (p. 252), “el matriz de una Castilla mía” (misma página). Roma es el modelo de fascismo, en Roma verá Giménez Caballero la Italia joven dirigida por un Mussolini que nació del campesinado, que más se parece al emigrante, como lo llamó Gómez de la Serna, que al héroe encumbrado en las ceremonias laudatorias sacralizantes. Porque el fascismo italiano nace para el escritor español de la tierra, de lo bárbaro, de lo radical, del mendigo que lo único que tiene es su identidad, su nacionalismo, su personalidad. Un fascismo que nace del *strapaese* para ser también *stracittà*, un fascismo antiburgués, antiliberal, un movimiento de raíz campesina que hacia delante (como decía Marinetti, “marciare non marcire”, y lo recoge Guillermo de Torre en su artículo “Efigie de Marinetti” para *La Gaceta Literaria* antes citado) recorre el camino en busca de “nuevas valorizaciones”. Ése es un modelo posible. Ahora bien, España deberá buscar su propio fascismo, que no es el italiano. Pero las formas están ahí, las búsquedas de la raíz están ahí, el rechazo del liberalismo y de la democracia también. Y la historia latina es común, el imperialismo histórico compartido. Esta adaptación del modelo al país natal es lo que en cierto modo implora el joven, “compañero de la joven España”, quien leyendo las crónicas italianas desea encontrar la equivalencia en España. Su petición y la respuesta serán un texto fundamental en los orígenes del fascismo español.

La “Carta al compañero de la joven España” se publica en *La Gaceta Literaria* el 15 de febrero de 1929. Giménez Caballero comienza su texto comentando que en realidad la respuesta ya la había dado en un libro que espera en un cajón, ese *El fermento* al que antes me he referido y que fue rechazado por Pío Baroja, en calidad de posible editor. La primera herramienta con la que intenta afrontar las inquietudes del joven español es un análisis de la

situación de crisis actual, donde curiosamente la inestabilidad es vista como indicio y punto primero del cambio. De hecho, la escisión del país en autonomías aún deberá ser más acusada, en palabras de Giménez Caballero, hasta que llegue el momento en que puedan recogerse todas las vertientes bajo el yugo fascista. A continuación comienza a delimitar los paralelismos entre el fascismo italiano y el futuro fascismo español, configurando un espacio común denominador. Por ejemplo, hablará de cómo la misma controversia italiana que he mencionado entre la corriente *stracittà* (por el cosmopolitismo) y *strapaese* (por lo interior, el terruño) es la que podría darse en España entre liberales y Unión Patriótica. Del mismo modo que se resuelve en Italia podría resolverse en España, definiendo de la mano de Unamuno un patriotismo que acoja tanto la concentración en el interior propio como la apertura. La fórmula unamuniana, que cita Giménez Caballero, dice:

El desarrollo del amor al campanario sólo es fecundo y sano cuando va de par con el desarrollo del amor a la patria universal humana; de la fusión de estos dos amores, sensitivo sobre todo el uno, y el otro sobre todo intelectual, brota el verdadero amor patrio. (p. 341)

Así pues, queda configurada con los ecos italianos la España que debe venir. De lo que se trata entonces es de esperarla luchando. La parte final de la carta es una proclama, un toque de corneta, tambores de guerra. “Nuestra generación tiene una enorme misión, querido camarada. Quizá una ingratisíma misión. Volver proas y tajar mares. Atravesar tormentas, odios, incomprensiones y bajezas. Rectificar brújulas. Y doblar cabos de buenas esperanzas”. Una labor que deberá hacerse principalmente en lo cultural,²¹² aunque la urgencia de la renovación lleve como hemos dicho a Giménez Caballero a reconocer que, si bien en un momento dado quiso inhibirse en la encuesta sobre política y literatura que llevó a cabo su periódico, ahora, fuera de esa encuesta y contestando como escritor y no como director de la *Gaceta*, no duda en responder que sí: que la literatura debe sumarse a la revolución, debe hacer la política, debe cruzar su destino con el destino de la polis, de la ciudad, aunque sea desde la concentración en la cultura. Porque quizá “nuestra hora no es de hoy ni de mañana” [dado que es pronto para que se comprenda el fascismo, quizá las autonomías aún no han llegado a los extremos], pero “entretanto, abramos brechas,

²¹² No en vano el viaje de Giménez Caballero a Italia (y al resto de Europa) fue eminentemente cultural, y no político. De sus encuentros italianos nos llega noticia cumplida del quehacer literario de revistas como *900*, *La fiera letteraria* o *La Voce* de Bontempelli, el movimiento novecentista, las disputas mencionadas *stracittà-strapaese*, tertulias literarias...

preparemos haces, flechas, nodos. Traduzcamos, prediquemos, estudiemos. Conozcamos a fondo, bien a fondo, ahí en el Norte y Occidente, los escondrijos del enemigo” (p. 341).

Esta forma de inmiscuirse desde lo cultural en el curso de los acontecimientos del país será siempre conflictiva en Giménez Caballero. No en vano, cuando hago este estudio no me fijo en su condición de posible falangista, lo que haría más sencillo el acercamiento a la cultura fascista en España porque quedaría vinculado al movimiento que siguió en general sus postulados, sino en su independencia política. Hablar de cuestiones culturales del fascismo español de la mano de un Giménez Caballero independiente, al margen de sus filiaciones políticas (de su relación con un movimiento que nunca terminó de comprenderle, como tampoco –de forma más marcada aún– lo hiciera el régimen franquista) me parece, por otra parte, la forma más clara de la visión del intelectual y del arte que trato de explicar.

El año 1931 es capital para comprender todo lo referente a esta conflictividad en Giménez Caballero y el paso por este año servirá además de puente entre las colaboraciones en *La Gaceta Literaria* y la publicación del libro que recogerá finalmente sus impresiones estéticas fascistas, *Arte y Estado*, en 1935. Hasta 1931 se encuentran una serie de colaboraciones de Ledesma Ramos, que llegó a la *Gaceta* de la mano de César M. Arconada, donde se deja entrever cierta comunión ideológica con Giménez Caballero, unos años mayor que él. Pero a finales de 1930, Ledesma decide fundar *La Conquista del Estado*, una forma directa de revolución fascista en España, donde por fin –era deseo largamente concebido– la acción fuera antes que la contemplación. Giménez Caballero veía cómo su postura estética –que si bien alentaba a la acción al joven español a quien escribiera la carta de prólogo del fascismo en España, seguía abominando de la política, promoviendo una revolución de tipo cultural y no burocrática, no mediada, no contaminada–, sustentada en la intelectualidad ajena a la acción directa sobre los quehaceres de la polis, no tenía cabida tampoco en *La Conquista del Estado*, con la que sin embargo probó a colaborar unos cuantos números. Pero con Ledesma las diferencias se reproducían: no sólo la postura ante la relación entre intelectual y política (agudizada con el advenimiento de la “República de los Intelectuales”), sino también la diferente concepción del problema catalán, así como la relación con el fascismo italiano llevaron a la ruptura a primeros de 1931.

Giménez Caballero se encuentra con que gran parte de sus colaboradores dejan la *Gaceta*²¹³ por su deriva fascista filoitaliana; por lo mismo (acentuado por la relación con *La*

²¹³ La relación de la *Gaceta* y la ideología ha sido como he dicho conflictiva. Los nombres propios ilustran este asunto. La *Gaceta* nace en Madrid en 1927 y su primer director y fundador es Giménez Caballero, siendo

Conquista del Estado, aunque fuera breve y supusiera al fin la ruptura con Ledesma) tampoco en la República, donde sus conocidos intelectuales se han pervertido en la política, se encuentra un hueco para él. Así es como Giménez se encuentra con la identidad del Robinsón, lo que le llevará a firmar así una serie de números que bajo el subtítulo de *El Robinsón Literario* alternó con los números de la *Gaceta*; allí será donde cargue contra la politización de los intelectuales en la República, desde agosto del 31 hasta febrero del 32, en lo que sería además un intento desesperado por alargar la vida de su revista.

d) *Arte y Estado*

De la compilación de una serie de colaboraciones por entregas en *Acción Española* nace *Arte y Estado*. Este texto, junto a todo lo que hemos visto hasta ahora, hace de Giménez Caballero uno de los pilares de la estética fascista en España, pilar que Ángel Llorente²¹⁴ hace acompañar del de Ortega y el de D'Ors. Con las contradicciones y recovecos propios de Gecé, de lo que se trata es de decidir qué arte hay en una revolución, cuál es el lugar del arte. Esta cuestión, recurrente en los años veinte, había sido acelerada con el advenimiento de la República en los treinta y reflejada en al menos dos encuestas importantes, la realizada por la *Gaceta* y la del *Almanaque literario*. Ahora, con la posibilidad de una revolución fascista en el horizonte, Gecé decide poner por escrito las conclusiones de veinte años. Por eso, aunque se salga de mi periodo temporal de 1923 a 1930, creo interesante dedicarle unos párrafos.

En primer lugar, el libro devuelve al arte la función principal en la sociedad, rescatándolo de las manos del arte decadente burgués que sólo veía colores y adornos. Para Gecé el arte siempre ha estado al servicio de algo y es ahora cuando de forma decidida hay que devolverle el papel al servicio de la belleza, que es la verdad. El intento es sumamente ambicioso. El arte como lugar de la belleza y la verdad lo convierte en sujeto político. Una política entendida en sentido etimológico.

secretario Guillermo de Torre. En enero de 1929 le sustituye como secretario César M. Arconada, que figurará como Redactor-Jefe, hasta septiembre de 1929. Tanto su participación como la de firmas como Ortega, Bergamín, Jarnés, Neville o Gómez de la Serna hablan de la pluralidad de la revista en sus inicios. De ahí que Giménez Caballero, en una conocida afirmación, dijera que “*La Gaceta* fue la precursora del Vanguardismo en la Literatura, Arte y Política. Una política que por dos años resultó unitiva y espiritual y desde 1930 divergente, pues la juventud se fue politizando. Y de *La Gaceta* saldrían los inspiradores del comunismo y del fascismo en España” (Giménez Caballero, E., *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 66 de la ed. de 1981). En 1930 la co-dirección de la *Gaceta* pasa a manos de Pedro Sáinz Rodríguez. El 15 de agosto del 31 aparece el primer número del *Robinsón Literario*.

²¹⁴ Llorente, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, London, Visor, 1995, p. 19.

Toda obra de arte es siempre política. Toda obra de arte es siempre partidista. Nadie ha hecho más por una política aristocrática y heroica que los poemas homéricos. Ni por el genio católico que la ‘Divina Comedia’. Ni por la Contrarreforma que los versos de Góngora. (...)

El que un artista se dé cuenta de la política que hace con su arte es otra cosa. Pero no por eso deja de hacer política, según el genio nacional o religioso donde su alma y su musa estén adscritas.

Lo que es intolerable es creer que el artista está por encima o por debajo de la vida.

De la vida, que es combate. La vida, que es política. Y guerra perenne. Y tránsito implacable. Y cuya única salvación –su imagen agónica– es esa del arte y de la literatura. (p. 186)

Esta cita la recoge Gecé en *Arte y Estado*, y está tomada a su vez de la encuesta en el *Almanaque literario*.²¹⁵ Define de forma clara cuál es el caldo de cultivo donde flotan las ideas que se desarrollan en el libro, cuál es el punto de partida o la puesta en situación. El artista, por tanto, se debe a su trabajo porque se debe al mundo, a la verdad del hombre, ni más ni menos. Y tan importante es su labor que la ausencia de ruido obstaculizador, venga por donde viniere, es bienvenida. En este sentido defiende de forma chocante Giménez Caballero (si hablando de tal autor puede existir otra sensación más que esa) la labor de las dictaduras, que obligaron al artista a ser artista, y nada más (ecos se oyen, claro, de la “República de los Intelectuales”). Lo hace citando a José María Salaverría: “Para encontrar la atmósfera que conviene a la libre expresión del Arte y al juego, en plenitud, de la literatura pura habría que retroceder a los grandes períodos del despotismo ilustrado, como el de Pericles, Augusto, los Médicis, Luis XIV” (p. 182). Y remarca la opinión trayendo una cita más, de Pérez Galdós:

La vida política es absorbente. La práctica de la libertad debilita, sin género de duda, las energías de la inspiración literaria. Lo que prueba que la libertad

²¹⁵ Publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela, Madrid, Plutarco, 1935. Se puede consultar aquí:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003639567&search=&lang=es>

constitucional no es el mejor de los Mecenas. Italia, en largos períodos de opresión, cultivaba las artes con más acierto que ahora. (p. 183)

Traigo a colación las dos citas porque de alguna manera la relación entre Estado y quehacer artístico en estos primeros años de acercamiento a un Estado fascista se entienden en estos términos. Sánchez Mazas, como recoge Carbajosa,²¹⁶ en sus crónicas sobre la Italia de los veinte donde vivió (y donde asistió al ascenso del fascismo²¹⁷) estudia también cómo las condiciones sociopolíticas del país dieron lugar a una serie de frutos artísticos, aventurando una relación a veces directa entre contexto y producción que también se estudiaba desde la teoría marxista. En este caso la referencia es más sutil que la directa que defendía Giménez Caballero apoyándose en Salaverría y Galdós, pero tiene un mismo fundamento.

Dado que hay algo que transmitir y que ha de hacerse de forma obligada, la propaganda va a tener un lugar preeminente en esta teoría estética: la propaganda entendida en este caso como difusión de lo bello y de la verdad, no como transmisión de conocimientos terrenos. En el fondo, una obra de arte es propaganda. Además, para Giménez Caballero propaganda significa algo más importante aún que el mero hecho de difundir: que se tiene un plan. Para entender esto hay que traer a colación las explicaciones de Gecé sobre la propaganda y cómo la conecta con la *Propaganda fide*. “*De Propaganda fide*, se llama en Roma a la Congregación de cardenales encargada de expandir el catolicismo (p. 84). Propaganda es pues un término del ámbito de la religión católica que sirve para referirse a los esfuerzos proselitistas que desde los primeros cristianos los creyentes realizan para difundir el mensaje cristiano por el Orbe. Y antes de los cristianos, la Antigüedad, para quien el Arte tenía un sentido didascálico, el *docere delectando*. En este plano, el arte es una lucha necesaria como la difusión de la palabra de Dios lo es. El acto del artista es el acto del creyente, necesario e ineludible.

El sagitario reconoce que ha herido con su bohordo, al ver brotar caliente sangre del enemigo sobre la cota.

²¹⁶ Carbajosa, Mónica, y Pablo Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 49.

²¹⁷ No me he detenido en este apartado a establecer los paralelismos, creo que sumamente interesantes, que pudieran establecerse entre las crónicas de Giménez Caballero de su paso por Italia y las que enviaba Sánchez Mazas a la prensa española mientras duró su estancia en el país.

El artista, cuando ve estremecerse de placer, de angustia y delirio, el objeto de su blanco: un alma.

El soldado y el artista no tienen otra consigna en el mundo que ésta: matar o aprisionar enemigos. Por eso, cuando el artista es vencido, no se extraña que un Savonarola quemase sus telas en plena Plaza de la Señoría florentina, como un inquisidor, cuerpos de herejes. ¡Ganar almas! ¡Catequizar corazones! ¡Sumar prosélitos! ¿Ha tenido el Arte –decídme, decídmelo con la mano en el pecho–, ha tenido nunca el Arte algún otro fin superior?

Preparar escalas ascensionales; marchas sobre el Paraíso; salvaciones sobre el mundo. ¿Qué otro ansia la del Arte? (p. 87)

Hacer propaganda subraya la raíz heroica de todo arte verdadero.

¿A quién se dirige el esfuerzo, para quién se guerrea, qué terreno ha de conquistarse “lo mismo que los soldados con sus ballestas y los monjes con sus oraciones, los artistas, con sus pinceles, músicas y tallas”(p. 87)? Toda la tierra. Giménez Caballero rectifica a su maestro Ortega y Gasset y defiende la rehumanización del arte, por el que la materia artística se vuelve del lado del pueblo y lo alimenta de forma insustituible. El arte para el pueblo, el arte para las masas sin perder un ápice de su exigencia por la belleza y la verdad. Contra la opacidad del arte burgués, la universalidad de un teatro donde cualquiera reconozca la valentía del héroe. El teatro para las masas, con la conjunción de tradición y futuro (la recuperación por ejemplo de un Lope que se convierte en contemporáneo), es una de las tareas pendientes. El héroe y lo universal del teatro devolverán a los públicos a las plateas, porque el lenguaje, en sentido abstracto, será comprendido por todos.

El día en que el alma románica –nuestro eterno espíritu catolicista– logre cuajar la fórmula del *Héroe* (Occidente) con la *Masa* (Oriente), tendremos en el mundo nuevamente un gran teatro universal. El misterio del porvenir del teatro está en esa profunda vuelta al *Misterio*. Al misterio de nuestro tiempo. A hundir por unas horas el corazón de nuestras muchedumbres en el regazo de lo trascendental. Y con ello, exaltarlo a un sueño más puro que el sueño de la vida. El sueño –¿sueño?– ¡la poesía! de lo Eterno. (p. 176)

La conexión con la Vanguardia y el futurismo maquinista que venía de Italia la encontramos en parte en esta relación con el arte como fenómeno de masas. Para Giménez

Caballero, fotografía y cine suponen la nueva definición comunitaria del arte. Contra la pintura intelectual, aplaudía que la gente, el gran público, hubiera vuelto la cara a un arte que no entendía para pasar su tiempo en las nuevas artes que sí hablaban su idioma. El cine es un trasunto del ágora, y como ágora deberá ser también evangelizada, una tarea que aunque Giménez Caballero reserva primordialmente a la Italia fascista, no descarta que sea la católica España quien deba llevarla a cabo (Cfr. p. 159).

Ésta es muy resumida la dirección hacia la que deben converger los esfuerzos del arte para la revolución fascista. Los artistas, conscientes de su vocación divina (las divinidades de la Belleza y de la Verdad les asisten) deben dirigirse a la masa con la exigencia y la responsabilidad del enviado y propagar su creación ineludiblemente, por necesidad. Las artes tradicionales deberán actualizarse para volver a transmitir a la masa como lo ha comenzado a hacer la arquitectura, y las nuevas artes, como la fotografía, el cine, la radio y el cartel servirán de cauces para la difusión “indiscriminada”. El compromiso del artista será con la Belleza y los Estados permitirán, es más, obligarán a los creadores a trabajar para su arte. Las temáticas recuperarán los conceptos que hicieron de España un imperio y los valores heroicos que configuraron el carácter del español. Un nuevo arte desbancará la mediocridad burguesa que congeló emociones y mercados. El Arte volverá a su lugar de la mano de la cofradía de los llamados, el Arte propagará el Estado, Estado como momento y circunstancia pero también potencia.

Sólo así salvaremos nuestro destino contingente, creando nuestro propio destino final. Haciendo de nuestra vida, de cada estado de nuestra vida, una aspiración ulterior al perfecto Estado, al que se adecúe con nuestro congénito y previo mandato, de llegar a ser lo que ser debíamos.

El Arte de la vida sólo en eso consiste: en lograr pasar del estado de individuo a estado de patria, para alcanzar a través suyo el supremo estado eterno: de la paz y contemplación de Dios. (p. 246)

e) Características del arte fascista. Aproximación

La formulación teórica de *Arte y Estado* deja también entrever algunas características concretas que, junto a análisis posteriores que se han hecho de la posible teoría estética fascista pueden trazar un mapa de cuáles serían las características formales de tal estética. Voy a intentar a continuación recoger todas esas pistas de forma que la muestra siguiente sirva de herramienta para detectar rasgos estéticos fascistas en la producción cultural bajo la

Dictadura. Con las salvedades que haya que hacer, intento proponer los rasgos estéticos a los que podrían adherirse los escritores fascistas.

- Estética más allá del realismo y del idealismo y más allá del compromiso o la pureza. Contra la “decadencia” del arte parisino y en la diatriba entre el turriemburnismo y la política lo que se plantea es un nuevo arte cuyo única razón de ser sea la Belleza, y cuya única responsabilidad sea la del artista consigo mismo (que a la postre supondrá la universalidad de su arte). Entre los dos modelos de arte, oriental y occidental, Giménez Caballero propone en *Arte y Estado* la confluencia, el nuevo modo de ser que consiste en la armonización de los contrarios, el equilibrio entre el determinismo de lo oriental y el albedrío de lo occidental. Un arte que como el arte cristiano no esté radicado en la destilación irracional de una presunta pureza sino en la difusión de la Belleza.
- Papel rector de la intelectualidad. A diferencia de lo que ocurrió con Primo de Rivera, el fascismo español de José Antonio dedicará atenciones especiales a la intelectualidad y al arte. Como dijo Agustín de Foxá, “José Antonio fue el primer político español que afirmó que a los países los hacían los poetas. Él saturó de poesía su doctrina, y sus luceros, sus rosas, entrañas y sangre y vida hicieron que la política se convirtiera en historia” (En Conferencia en Radio Nacional, 16-11-1938, tomado de Mechthild Albert, 2003). En la minoría rectora de la que habla José Antonio desde la fundación de la Falange (que se apoyaba a su vez en ideas parecidas de Ortega, D’Ors, Spengler, Maeztu o Unamuno) se encuentran un buen número de escritores que compartían el convencimiento de la superioridad de los gobernantes a los gobernados. Así lo entenderán Giménez Caballero, Sánchez Mazas, Eugenio Montes... En el fondo, esta comprensión del intelectual (que más tuvo que ver con la ideología fascista que con la franquista) mantuvo a muchos en relación con el régimen posterior a pesar de las diferencias ideológicas.
- El Estado garante de la celebración de la belleza. En principio el régimen fascista en España no aboga por la censura radical ni por la utilización partidista del artista. Como se explica en *Arte y Estado* de lo que se trata es de facilitar las acciones artísticas, consideradas en sí mismas políticas, propagandísticas, comprometidas.
- Estetización de la política. Los escritores fascistas se convirtieron en *esthéticiens* de la política. Sin hacer un servicio puramente propagandístico, barnizaron las expresiones políticas con su palabra, sus referencias cultistas y sus hipérboles. Trabajaron por la retórica falangista autores como Montes, Sánchez Mazas, Foxá,

Ridruejo, Ros, Antonio de Obregón o Ximénez de Sandoval, quienes conformaron esa corte literaria joseantoniana que describen con precisión los hermanos Carbajosa.

- Renovación de los géneros y las artes. Como acabamos de ver, la poesía —a diferencia de la pervivencia del género en la literatura fascista italiana, según Chabás— tiene un lugar preponderante en el fascismo español. De hecho, el fundador de la Falange, como es sabido, habló desde el principio de que se trataba de un movimiento poético, un aserto que aunque no se refiera al uso tradicional del término, literario, dice mucho del tono que tendría que llevar la acción política cotidiana falangista y la importancia dada a la retórica (Cfr. Rodríguez Puértolas, 2008, p. 67). Artes tradicionales como la pintura esperan una renovación que les devuelva el público y la comprensibilidad, por la recuperación del carácter universal. El cartel, la fotografía y el cine serán los reductos donde las masas se protegerán para encontrar el tono estético que han dejado de ver en las demás artes. “El espectador, la gente, siguió en las verjas de hierro, a las puertas, dando gritos, hasta que se cansó y se desparramó por cines, por carteles, por altavoces de radio, por un arte piadoso y acogedor que le entretuviera la pena y el dolor de vivir” (*Arte y Estado*, p. 38). El teatro también esperará su revolución pendiente, que alumbrará un nuevo teatro fascista donde la tradición se le devuelva el carácter contemporáneo que a su vez atraiga de nuevo el público. El teatro, como género social, debe volver a la masa, ser popular y nacional a un tiempo.
- El héroe y la tradición como temas. Aunque parezca una cuestión paradójica, la vuelta a las masas no proviene de la pluralidad de oferta o de la proposición de valores heterogéneos sino que nace de la creencia profunda en el valor de la individualidad. Es decir, el trabajo de difundir tiene en su origen —y se relaciona con esa minoría rectora de la que hablaba arriba— la proposición de personajes individuales, de héroes, de protagonistas. Aunque suponga adelantarme en el tiempo, puedo traer a colación aquí el análisis que Salaün (1985) hace de la poesía republicana durante la Guerra Civil, poblada de héroes colectivos, a diferencia de la nacional, donde dos o tres personajes históricos copan la mayoría de las composiciones poéticas de la época. Es propio de la Falange la creación de figuras y la vuelta repetitiva a ellas. Es la forma de mitologizar héroes, pasados —por el rescate de figuras tradicionales del imaginario español— o presentes.

Y es sabido que a la muchedumbre sólo se la subyuga con estupendas cosas, donde pueda ejercitar su natural tendencia a la admiración de lo heroico (...). Un Teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica, para otra vez, como nos dice Esquilo, hacer tragedias con migajas del festín de Homero. La épica nacional por sí sola puede dar motivos suficientes para todo un ciclo teatral (...). (Torrente Ballester, Gonzalo, “Razón de ser de la dramática futura”. Tomado de Mainer, 1971, p. 215)

Parte de la voluntad de asumir modelos de la tradición es la actualización de los mismos. En una imagen que ya he citado, el artista español fascista es el arquero que dispara hacia delante mirando hacia atrás. La recuperación de héroes se realiza al mismo tiempo que se renombran personajes contemporáneos con esas referencias, en un proceso de mitologización de lo contemporáneo en popular que influye tanto en el pasado como en el presente. Es decir, cuando José Antonio se convierte en el Cid, el Cid es contemporáneo y José Antonio es épico, histórico, legendario.

- La generación de un lenguaje propio. No se puede hablar de literatura fascista española sin la referencia al ademán retórico característico, un estilo. Carbajosa hace un análisis pormenorizado de la cuestión. Dos son los conceptos clave: la antítesis y al reiteración, conceptos que por cierto provienen también del panorama publicitario, como también la creación de una simbología propia. Estos procedimientos fundamentales apuntalan un lenguaje que se llena de términos provenientes de la jerga militar y del vocabulario religioso, con construcciones donde cada sustantivo se adjetiva para buscar la excelsitud en la expresión, o sea la exageración. De lo que se trata es de generar una nueva forma de expresión, lo que significa ostentar un traje, limpio, que es espejo del alma.

f. Conclusión

¿Qué aporta el fascismo a la estética española de los años 20? ¿De dónde proviene ese fascismo y a través de qué cauces? ¿Qué relación tendrá el artista fascista con el compromiso? A estas preguntas he intentado responder en este apartado. La resultante de mis consideraciones es que el fascismo que entra en el país es el que proviene de Italia de la mano de principalmente, Giménez Caballero, y no trae una directriz estética determinada en cuanto al compromiso del intelectual. En la España bajo una Dictadura que da la

espalda a la intelectualidad, las ideas que vienen de Italia y con las que nace el fascismo español hablan de un creador libre, comprometido antes de nada con su quehacer artístico, con la generación de belleza y su difusión en obras de creación, la única propaganda. Estas son las ideas que expone en *Arte y Estado* Giménez Caballero. Por tanto, no hay en cuanto al compromiso una orden clara (como sí lo fue la imposición de un realismo por parte de la teoría literaria marxista) para los creadores. Esta circunstancia se explica por el contexto cultural en que nace y se desarrolla el fascismo italiano y también por el contexto que encuentra en España el movimiento. Ahora bien, sí fue una ideología que exprimió al máximo las herramientas de la retórica, y algo de eso se ve en los intentos de composición de discurso en el Directorio Civil. Pero sobre todo aportará el fascismo una revitalización del concepto del escritor honorable, profeta enviado, comprometido en exclusiva con su arte.

3. 4. 2. 2 La teoría literaria marxista y su influencia en España

La primera cuestión que debo señalar antes de afrontar esta parte es la constatación de una obviedad: que me refiero a una teoría estética que llega a España más de medio siglo después de su aparición. Ambas cuestiones, que llega a este país –de la forma como llegaban las cosas en esa época– y el tiempo de vida, han de ser tenidas en cuenta, de modo que pongamos en sospecha de forma habitual las afirmaciones categóricas y las clasificaciones estancas que vayan a hacerse. Lo que quiero decir es que describir la evolución en la historia de los conceptos es tarea obligada si de lo que se trata es de determinar qué teoría marxista podía llegar a España en los años veinte e influiría en los escritores bajo la Dictadura. De hecho, y eso se intentará explicar a continuación, no será lo mismo la teoría marxista que la trotskista, ni el concepto de autor de Engels coincidirá con el de Bajtín. De alguna forma, veremos cómo dentro del seno del marxismo, a lo largo del tiempo –etapas provocadas por eventos, discursos o publicaciones, como se señalará a continuación– y pivotando habitualmente sobre algunos conceptos clave, los matices y hasta las revocaciones configuran un mapa teórico complejo y vivo, extendido en el tiempo.

La segunda consideración que me interesa hacer guarda relación con los paralelismos históricos y la reactividad. *Grosso modo*, a falta de las glosas que haga después, podemos señalar la aparición de dos estructuras acción-reacción a lo largo de los siglos

XIX y XX en cuanto a lo que a teoría literaria marxista se refiere. Podemos decir que la reacción marxista surge contra la prosa burguesa descriptiva, amoral, esteticista y acomodada (ejemplificada en el parnasianismo, entre otros movimientos), y que propone la movilización contra lo establecido y la generación de prosas realistas, que no sólo señalen el problema sino que muevan hacia la solución. Esto ocurre a mediados del siglo XIX. En los primeros años del XX es la acción de la deriva esteticista de la Vanguardia y del formalismo ruso la que provoca la reacción del realismo socialista. Ante la frivolidad del interés estético concentrado en la palabra, en la letra, surge la defensa de una literatura que hable del mundo y, sobre todo, de modificar lo establecido en el mundo. Así, podemos comprobar cómo al referirnos a la teoría literaria marxista de lo que hablamos es, de algún modo, de teorías subalternas, de respuestas a cuestiones establecidas. Parece el sino de la propia teoría marxista: los obreros de *La madre* estaban ahí desde siempre como desde siempre estaban sus patronos. Habría de venir la revolución socialista para remover sus goznes, para desmarcarlos, para de alguna forma hacerles ver que lo establecido no es lo insoslayable.²¹⁸ Esta misma generación de teorías podrá verse en España con la diatriba entre literatura pura y literatura comprometida, y la consiguiente acentuación de la teoría del compromiso entre los escritores de la década de los veinte.

Superestructura y reflejo

Dado que no se trata de hacer aquí una historia de la teoría literaria marxista y soviética, me ceñiré a describir los conceptos básicos que, evolucionados o perennes, llegarán a España y serán manejados por los artistas. Sobre la base que he explicado arriba de la acción-reacción como generadora de cambios en la teoría literaria rusa, se pueden distinguir dos grandes etapas: la que podríamos llamar original, nacida de Marx y Engels, y la que, andando el tiempo y por influencias del formalismo y la Revolución de Octubre, podemos denominar teoría soviética o teoría del realismo socialista. Entre estas etapas –no

²¹⁸ “Y Pável, al lanzar de su pecho la palabra en que estaba habituado a poner un sentido profundo e importante, sintió que el espasmo de la alegría de la lucha le apretaba la garganta, y acometióle el deseo de lanzar a las gentes su corazón abrasado por el fuego del ensueño sobre la verdad.

–¡Camaradas! –repitió extrayendo de esta palabra energía y entusiasmo–. Nosotros somos los que construimos las iglesias y las fábricas, los que forjamos el dinero y las cadenas, somos la fuerza vital que nutre y alegra a todos desde la cuna hasta el sepulcro... (...) No lograremos mejorar nuestra suerte, mientras no nos sintamos camaradas, mientras no nos sintamos una familia de amigos estrechamente unidos por un mismo deseo, el deseo de luchar por nuestros derechos.” (Gorki, M. *La madre*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 63-64).

estancas, obviamente— me fijaré de forma especial en los intersticios, en aquellos autores que caminaron entre las fronteras, dentro y fuera de ellas.

Se puede decir que los conceptos sobre los que pivotarán los teóricos son principalmente dos: la superestructura y el reflejo. Ambos subyacen a la tendencia de la novelística española de cuño marxista a finales de los años veinte y, sobre todo, a partir de 1930. El primero de ellos, lógicamente, es el de superestructura. Me interesa de él lo que tiene que ver con la obra de arte. Lo que se pone en tensión con la diferencia entre una estructura y una superestructura en la concepción del mundo es la independencia de la obra de arte; es decir, en un primer movimiento, la obra de arte estaría condicionada, como todo lo superestructural, por la base, por lo económico. Pero a lo que se dirige también o se dirigirá el pensamiento marxista será hacia algo más que lo material: no sólo lo económico influye en la manufactura, sino que el propio artefacto artístico tendrá que mirar a la base, tendrá que contar con y sobre la base. Es decir, que no puede darse una literatura independiente del contexto en el que se realiza, de espaldas al mundo que la ve nacer. Este concepto es decididamente basililar, y estará presente en las consideraciones que los autores que denominaremos comprometidos se hagan durante el conflicto en España. Como veremos, las motivaciones para perseguir el cambio social a través de la literatura podrán basarse en la teoría marxista o en la teoría realista (presuntamente no ideológica) que se desarrollará en el país con motivo de la aparición sobresaliente y exclusiva de la literatura pura, pero en el fondo las dos combinarán (por choque o de forma armónica) los dos conceptos en juego, obra de arte y realidad, superestructura y base, creación artística y producción material.

No obstante, la relación entre base económica y superestructura no es tan simple como puede parecer, y eso es algo que tanto Marx como Engels se han encargado de recordar de algún modo desde el principio (Cfr. Asensi, M., *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1996). Por un lado, se han dado momentos en la historia en los cuales a una situación artística fructífera no ha correspondido una situación digamos civil igualmente rica. Marx, ya en 1857, escribía que “es sabido que en arte determinados períodos de florecimiento no están absolutamente en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con la osamenta, por decirlo así, de su organización”, y se está refiriendo entre otros a la tragedia griega, y también a la prosa burguesa de Balzac. Pero no sólo es que la base económica puede no influir en la superestructura de modo directo, sino que además la superestructura puede influir en la

base económica. “El desarrollo político –son palabras también de Marx–, judicial, filosófico, religioso, artístico, etc., tiene su base en el desarrollo económico. Pero todos ellos reaccionan entre sí y también ejercen su influencia en la base económica.” (Citado en Asensi, M., *Historia de la teoría de la literatura II*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2003). A estos matices –los que hacen que la influencia no sea absoluta e insuperable– se referirán gran parte de los teóricos post-marxistas (años treinta y posteriores del siglo XX) para apuntalar la independencia de la obra de arte ante la exclusividad de la literatura comprometida.

Además de figurar en el fondo de los planteamientos posteriores sobre arte y vida, la idea de superestructura aplicada al arte conduce de forma lógica hacia el segundo de los conceptos que conviene desarrollar, el reflejo. Se trata de la relación que puede tener el texto que describe la realidad con la realidad que le circunda, teniendo en cuenta que tanto la reflexión especular como la ignorancia son relaciones.

En primer lugar, subsiste en el fondo la cuestión sobre la naturaleza de la obra de arte para la teoría marxista, en lo referente a su cautiverio en manos de diferentes ideologías que anidan bajo el constructo libro, composición musical, obra de teatro, etc. Marx dice que la labor de lector y crítico ha de partir de la voluntad de desvelamiento, de rechazar la cámara oscura y mirar al sol. Es decir, para Marx la literatura se ha escondido bajo la literaturización, bajo la pose o el amaneramiento lingüístico y ha dejado de hablar del hombre para pasear entre el hombre escrito, entre el paisaje dibujado. Por tanto, al margen de lo que seguidamente refiera sobre cómo hablar de la realidad, se ha de hacer constar que la primera voluntad ya consiste en la mirada a la realidad, en una voluntad de búsqueda, en la inquietud por deshacer lo establecido y encontrar una forma nueva que simplemente muestre la realidad que importa al hombre. “Se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida” (Marx, K., *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1972).²¹⁹

Junto a esto, la segunda voluntad que como un filtro se aplica sobre los textos es la creencia de que la literatura, más allá de imitar la realidad, debe transformarla. El texto no habla de la realidad desde la connivencia sino que, al margen de la voluntad del autor, supone el cuestionamiento del mundo que describe o la interpretación de ese mundo en la dirección adecuada. Es decir, que más allá de la mimesis lo que plantea el marxismo es que

²¹⁹ Tomado de Asensi, 1996.

en la imitación lo que se refleja no es sólo el objeto, sino también la crítica de ese objeto, de lo que representa ese objeto. Digamos que lo que se propone es una corresponsabilidad del escritor en la marcha de la sociedad: hacer al escritor político. Esta ocupación en lo que se va a escribir se aplica también a lo ya escrito, al reinterpretarse los textos clásicos desde el presente, en términos de revisión o refrendo del estado de las cosas que se describen. Por ejemplo, si estamos ante una obra como la de Balzac no importa el objetivo del escritor: sólo que la descripción de los usos burgueses sirve al lector contemporáneo para constatar su invalidez o su falsedad.

La necesidad de contar un mundo que debe transformarse, puesta en primer lugar en el motor creativo del artista, provoca una serie de manifestaciones literarias que dividirán, en España, la novelística realista de finales de 1920 en dos tendencias que luego explico con detalle, el Nuevo Romanticismo y el realismo socialista. Subrayar la obligatoriedad de un posicionamiento revolucionario y poner especial hincapié en la responsabilidad del escritor hacia la revolución en marcha —en el caso comunista, a partir de los años 20— lleva a algunos escritores a trazar novelas programáticas, donde cada capítulo presenta a las claras el objetivo educativo pertinente. Autores que más adelante cito, como Arderius o Zugazagoitia, muestran en sus obras este paso del realismo del Nuevo Romanticismo al realismo socialista. Dirá Arderius en una entrevista en agosto de 1931: “Nada de literatura pequeño-burguesa... La novela revolucionaria no puede ser otra que la proletaria. Es ya momento [sic.] que los escritores que sientan la conciencia de clase empiecen a escribir en forma y defensa proletaria”.²²⁰ Díaz Fernández, cuando reseña la novela *Campesinos*, de este mismo Arderius, y publicada por esas mismas fechas, 1931, celebra que se pueda dar por extinguida al fin la novela burguesa, aquella que “quiso un día galvanizar el viejo aforismo estético de ‘el arte por el arte’ reduciendo las zonas de creación a las típicamente formales”. Y pone la novela en esta nueva corriente que defiende; pero cuando termina su texto no deja de prevenir del peligro de politización de la novela, vicio en el que, según Díaz Fernández, cae esta misma de Arderius:

Quizá lo que necesitaría *Campesinos* sería alijar cierto lustre político de que le ha cargado el autor para cumplir compromisos partidistas, siempre heterogéneos a la verdadera función del arte. No es España un país de régimen proletario para que a sus escritores proletarizantes se les pueda exigir que ‘estén en la línea’.

²²⁰ Citado en Fuentes, Víctor, “De la novela expresionista a la revolución proletaria: En torno a la narrativa de Joaquín Arderius”, *Papeles de Son Armadans* CLXXIX, febrero de 1971.

Eso en Rusia tiene razón de ser; pero en España los escritores de tipo social bien pueden conformarse con ser escritores revolucionarios para agitar conciencias dormidas todavía bajo un sueño semifeudal y cumplir las exigencias de una vida nueva que acerque a nosotros la fraternidad y la justicia.²²¹

Creo que estos dos conceptos fundamentales de la estética marxista serían los que con más claridad llegarían a las tertulias y centros literarios españoles (léase redacciones, despachos, grupos de opinión). Es decir, que cuando hablamos de la influencia de la teoría estética marxista en las letras españolas a mediados de la década de los veinte deberemos referirnos, básicamente, a esto: la posición de la literatura en la estructura de la realidad y la visión de la realidad en la literatura. Además de superestructura y reflejo, otros conceptos se irán manejando durante esos años en Rusia y es posible que llegaran a España, pero son en realidad matices, que pasarían fácilmente desapercibidos.

La crítica literaria marxista

La desligación entre autor y texto, entre ideología poseída y desplegada, se erige como el remedio para poder seguir leyendo hoy con provecho a autores que por omisión o por rechazo no comulgaban con la revolución en marcha. Si toda literatura útil o existente es aquella que trabaja por la revolución, ¿qué hacer con los clásicos?, ¿qué hacer con las obras que han sido encumbradas por el juicio exclusivamente estético? Es tradicional a este respecto acudir a las impresiones que el primer marxismo hace de uno de los literatos encumbrados como origen o prólogo del realismo socialista, Balzac. Dice Engels en una carta fechada en 1888:

El realismo de que hablo se manifiesta aún fuera de las opiniones del autor. (...) Sin duda, en política, Balzac era legitimista; su gran obra es una elegía perpetua que deplora la descomposición irremediable de la alta sociedad; sus simpatías están de parte de la clase condenada a morir. Pero a pesar de todo esto, su sátira jamás es tan cortante ni su ironía tan amarga como cuando hace obrar a tales aristócratas, a los mismos hombres y mujeres por los que experimenta una profunda simpatía. (Marx, K., y Friedrich Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964, pp. 182-183)

²²¹ El artículo se publicó en *Crisol*, el 7 de noviembre de 1931. Citado en Díaz Fernández, José, *Prosas*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006, p. 454.

Más adelante, Lenin también dedicará cierta forma de salvamento a otro autor clásico imprescindible, Tolstoi. Pero esta vez la excusa no irá por el lado de la capacidad de análisis descriptivo del escritor, sino por la necesidad de juzgar al autor de dos maneras: con la mentalidad actual pero también con la mentalidad de la época. Valorar en primer término qué supuso la obra de Tolstoi para su época hará que miremos con menor gravedad la tibieza que quizá supure hoy. El criterio historicista, que acompañará al criterio político, no tiene que ver con la literatura misma, sino con la historia del escritor y la historia de la sociedad. Es por tanto una forma diferente y aliteraria de valorar la obra de los clásicos y la relación del autor con su propio texto. Quizá la única posible ya en el momento, las primeras décadas del veinte. El problema llegará cuando el interés y el objetivo de la crítica se centren en autores contemporáneos, en los que la aplicación del criterio historicista no tiene sentido.

Dentro de esta reinterpretación de textos, se podría enmarcar la relación que el poder tuvo con los “compañeros de viaje” o concurrentes, aquellos creadores que no seguían las directrices estéticas del partido y que eran mirados con recelo por los que pretendían no sólo proponer un modelo, sino la exclusividad del modelo. Como explicaba Wladimir Astrow en un texto recogido en *Revista de Occidente* (*Revista de Occidente* 12, p. 89 y ss.), sólo la aparición de la NEP y su tono en cierto modo más dialogante permitió la subsistencia de estos escritores, que a finales de la década volverían a ser perseguidos, esta vez sin respiro. La existencia o no de estos compañeros de viaje sería utilizada por los intelectuales como arma arrojada o escudo en la discusión sobre la pertinencia o viabilidad del modelo cultural soviético.

La aportación de Lukács. La refracción

En torno a este asunto del reflejo, que es una forma de hacer la literatura, vinculada con lo que de modo muy general se llama realismo, este reflejo supone una profundización y avance los aportes de G. Lukács. Toda vez que la influencia de este autor y la maduración de su pensamiento serán posteriores —años cincuenta y sesenta— ya encontramos en la segunda década del veinte algunas afirmaciones que sin duda influyeron en el momento al que nos referimos. Para Lukács, la importancia de un tipo de realismo subjetivo ineluctable, propio de lo humano, no científico, es algo que ya estará en sus primeros textos, pero que será hacia los setenta cuando se configure como teoría de la refracción. Es decir, la obra no es fotocopia, reflejo, sino refracción: reflejo subjetivado. En 1934 encontramos la génesis de esa teoría, en el artículo “Arte y verdad objetiva”, que quedará publicado en el

importante ensayo *Problemas del realismo*, donde se va a defender la necesidad de reflejar la realidad en la obra literaria con su característica principal: el movimiento. El cinematógrafo y no la fotografía sería el modo de acercarse honradamente a la realidad.

Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable.²²²

Es la manera de ver más allá, de habitar mundos que deshagan el estatismo:

La obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general, o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad.²²³

Ahora bien, no se trata de alguna forma de escapismo burgués sino, muy al contrario, de remachar la utilidad social de la literatura: la obra como visor de la realidad, como desenmascarador:

Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficacia propagandística de las verdaderas obras de arte. Más que nada por esto los artistas son ‘ingenieros del alma’ (Stalin), porque están en condiciones de representar la vida en esta unidad y animación.²²⁴

Este último rasgo confirma que las modificaciones de la teoría literaria marxista surgen en esa primera época a partir del propio contexto marxista. Será más adelante cuando, con Lukács y con muchos otros, las ideas heterodoxas signifiquen también la

²²² Lukács, G., *Problemas del realismo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 20.

²²³ Ídem, pp. 21-22.

²²⁴ *Ibidem*, p. 25.

reprobación, la censura o el exilio del régimen soviético. En este punto coincidirán las evoluciones del Nuevo Romanticismo hacia el realismo socialista en España. Del mismo modo que Lukács tratará de relativizar el dogmatismo impuesto por el régimen estalinista en la producción artística, a través entre otras cosas del diálogo con el Proletkult, el Nuevo Romanticismo en España beberá de las vanguardias esteticistas y abominará de la ideologización del género literario novelesco.

Problemas del reflejo

Desde el principio Engels trataría de contrarrestar o matizar dos peligros de la literatura marxista, la *Tendenç* y la tipificación de los personajes. Escribir para proponer un ideal puede provocar que la novela se convierta en panfleto; pero idealizar, a juicio de Engels, no es un error, en sí mismo. Es decir, si bien un primer paso puede ser la idealización de algunos personajes, que den lustre a las ideas –las querencias– de los autores, describir los viajes por el paraíso propio que para cada autor puede suponer en algún momento su obra, este primer estadio no debe llevar al segundo: a la generación de una obra con la intención de hacer de cartel o anuncio de determinada ideología, obviando las personas (la del lector, la del autor y la del personaje) de forma ciega, convirtiendo todos los aspectos en herramienta de manipulación, dirigida hacia el fin pedagógico que se ha planteado. Engels no rechaza lo que él denomina la literatura tendenciosa, ya hacia 1885, sino que matiza que su uso debe hacerse de forma natural: es decir, que han de ser los hechos los que, digamos que por su presencia, por su peso, hagan concluir en el lector las consideraciones sociales pertinentes.

La incómoda sensación que puede tener el lector ante este tipo de novelas propagandísticas por las que se siente manipulado, llevado de aquí a allá en bruscos movimientos que poco tienen que ver con la naturalidad de los viajes por la literatura, desaparece si el autor describe los hechos y deja las conclusiones para el final de la lectura, lejos de las páginas del libro. “La *Tendenç* tiene que ser evidente a partir de la situación y la acción, pero no se debe explicar de manera clara; el poeta no está obligado a presentar al lector la solución futura, histórica de los conflictos sociales que describe”.²²⁵ Por otra parte,

²²⁵ Ídem, p. 110. Sigue la cita: “Tanto más, cuanto que en las circunstancias actuales, la novela se dirige sobre todo a los lectores de los medios burgueses, es decir, a medios que no son directamente nuestros, y entonces, en mi opinión, una novela de tendencia socialista llena perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente solución. Vuestro conocimiento exacto y vuestras descripciones maravillosamente frescas y vivas del campesinado austríaco y de la ‘sociedad’ vienesa encontraron una rica materia, y habéis demostrado en Stefan que sabéis tratar a

todas estas consideraciones-matiz podían hacerse en el contexto de una sociedad burguesa; pero difícilmente podrían seguirse en el fragor de la batalla (léase la Vanguardia, léase la Dictadura), momento de palabras gruesas. Decía Baroja: “Para arrastrar a una multitud, lo que se necesita son palabras sonoras, gritos, una canción, una bandera, un tambor. Ideas, ¿para qué? No son necesarias”.²²⁶

Y el segundo problema que puede darse cuando tratamos de idealizar a los personajes y dirigir la pulsión narrativa es la creación de personajes tipificados y, por tanto, inertes. Volviendo a *La madre* de Gorki, se le puede achacar que la mujer de la que nos hablan es la madre que debería ser, una madre de revolucionario modélica, sin quiebra, vencedora. Esa descripción de la mujer, que luego nos parece ver en la persona de aquella Ibárruri que era en mito la Pasionaria; que es el tipo de descripción que provoca que se oiga hablar de alguien como si lo hubiéramos visto siempre aun no conociéndolo en persona, parece hecha desde fuera, sin dejar respirar al personaje más que entre los límites establecidos previamente. Digamos que de mujer ha pasado a tipo. Pero esto también es discutido por Engels, y en la misma carta a la que antes hacía referencia habla de que además de que el personaje sea un tipo (quizá el peaje obligado), ha de ser al mismo tiempo un individuo particular, “un único”, alguien reconocible porque se le distingue. Escribir novela realista, dirá Engels, no consiste sólo en mostrar con nitidez el detalle, sino también en ser capaz de narrar con verosimilitud la acción de personajes típicos en circunstancias típicas.

En *El botín*, la novela que Julián Zugazagoitia publica en 1929 en la colección “La novela social”, de Historia Nueva, se encuentran ejemplos claros de esta tipificación de personajes, que les proporciona el rigor de que adolecen. Desde el principio de la novela los personajes que promueven y dirigen la huelga son descritos con rasgos físicos positivos, y los que representan el poder tienen rasgos negativos. El expresionismo en la descripción, que bebe de cierto romanticismo,²²⁷ lleva a configurar los rostros en virtud de las ideologías,

vuestros héroes con esa fina ironía que atestigua la maestría del poeta sobre la creación...” (Tomado de Marx, K., y Friedrich Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964, p. 178.)

²²⁶ Baroja, Pío, *Ayer y hoy. Memorias*, Madrid, Caro Raggio, 1997, pp. 90-91.

²²⁷ Aunque Zugazagoitia en dos ocasiones cargue contra los románticos, se refiere sobre todo a la parte caracteriológica que podía tener en la época el apelativo (pp. 2 y 262). Desde el punto de vista teórico-literario, el autor es claramente romántico cuando hace coincidir en más de una ocasión paisaje y sentimiento (p. 108, entre otras):

y sobre todo, del valor que cada ideología tiene en el discurso del autor. Pocas excepciones, como un cura simpático o un capitán guapo, salen al paso. El resto es polar. Por ejemplo,

Acudió un teniente de guardias de seguridad. Éste era un tipo desmedrado, con los ojos pitañosos y un bigote que a fuerza de cosmético mantenía las guías hacia arriba. Era un petulante (p. 199)

Santiago Bidasoro era un hombrachón corpulento, el rostro jovial y expresivo. (p. 176)

El que esperaba era un enviado de Madrid. Alto, fuerte, guapo; un tipo simpático. (p. 183)

Un capitán, de rostro un tanto borbónico enardecía a la tropa con una gesticulación terrible. Era, sin duda, el de comportamiento más bizarro. (p. 246)

Etcétera.

Además de utilizar modelos que se repiten en otras novelas de la época, y uno como el de la madre que ya estaba en Gorki, Zugazagoitia no esconde que su literatura es ahora decididamente proletaria. El final de la novela, que ha sido el desarrollo de un argumentario comunista frente al socialismo y en la lucha de clases, termina mirando esperanzado, desde los restos de la huelga fallida y moribunda, a Rusia: “La hoguera de Rusia no se había encendido todavía, y, sin calor, flojos los resortes del entusiasmo, se tumbó a dormir. La vida había perdido su sal, y Antonio sentía ganas de anularse, de no ser...” (p. 294).

La radicalización de los conceptos en la Rusia post-revolucionaria

a) La revolución bolchevique

En 1917 estalla la revolución rusa. Este hecho es el que hace moverse al engranaje teórico literario marxista hacia la dirección del realismo socialista, azuzado en los años 20 por el Proletkult. Como explica bien Asensi, las circunstancias de una revolución no son las

“Era [Antonio] uno de los buenos admiradores del Nervión, admirador joven que no echaba en falta ni a las polacras y urcas ni a las goletas y galeras que en otro tiempo lo navegaron. Le admiraba, no en su pasado, sino en su magnífico presente. No era un río para deliquios de acuarelista, si acaso lo era para el trabajo nervudo y difícil del aguafortista. Río de trabajo, de vitalidad renovada, valía precisamente por esa su capacidad dinámica.”

de un país de entreguerras, o las de un país en conflicto de largo recorrido con la burguesía: la revolución supone un estado de cosas donde no hay lugar para merodeos, donde todo lo que apoye al cambio vale, y lo que no, no. Se trata, como decía uno de los representantes destacados de la revista *LEF*,²²⁸ N. Cuzac, de ir “contra lo que destruye el deseo de actuar y ganar la victoria decisiva”. En el fondo, se trata de la misma motivación que llevará a tantos escritores durante la guerra civil española a dejar la pluma para empuñar el arma, y que aparecieron en boca de personajes de novelas escritas en tiempo de guerra. Por ejemplo (entre muchos a los que más adelante dedicaremos atención), es el razonamiento que se hace un personaje de *La esperanza*, de Malraux, en el siguiente diálogo:

—¿Así que eres escritor, vaquita de San Antón? ¿Qué escribes?

—Cuentos. ¿Y tú?

—Novelones. También era poeta. Soy el único poeta que haya vendido su folleto al volante. Los nocturnos, cuando tenían algún turista recién llegado, le afanaban el dinero. Yo, nunca. Pero les vendía el folleto porque era el resultado de un trabajo. Quince plumas, nada más. Agoté la tirada. Se llamaba *Ícaro al volante*. Ícaro era a causa de la poesía y de la aviación, ¿comprendes?

—¿Escribes en este momento?

—He renunciado. Discúlpame, escribo con la ametralladora.

Y también es el que describe Chaves Nogales en uno de los relatos de *A sangre y fuego*. A uno de los personajes

²²⁸ La revista *LEF* nace en 1923 y aglutina a autores de diversa procedencia artística en torno a la organización Frente Izquierdista del Arte, fundada por Maiakovsky. En el número 1 de la revista publican el siguiente manifiesto:

“La Revolución nos ha enseñado mucho. LEF sabe. LEF estará:

Trabajando para reforzar las conquistas de la Revolución de Octubre, fortaleciendo el arte de izquierdas, LEF agitará el arte con las ideas de la comuna, abriendo para el arte el camino hacia el mañana. LEF agitará a los nuestros con el arte de masas, haciendo de ellos una fuerza organizada. (...) LEF luchará por el arte = construcción de la vida”.

Pertenecen a este grupo autores como los poetas cubofuturistas Aseev o Kamensky, los filólogos del Opoyaz, los directores de teatro y cine Eisenstein y Vertov o los productivistas Popova, Rodchenko y Stepanova, por ejemplo.

cada día le parecía más absurda y sin sentido su tarea. Correr de un lado a otro afanosamente para salvar una tela pintada, una piedra esculpida o un cristal tallado a través de aquella vorágine de la guerra y la revolución se le antojaba insensato. ¿Para qué? Cuando la vida humana había perdido en absoluto su valor, cuando los hombres morían a millares diariamente, cuando una generación entera caía segada en flor, cuando veinte millones de seres pertenecientes a una raza vieja en la civilización se precipitaban a la barbarie de las edades primitivas, ¿qué sentido podían tener ni el arte, ni los testimonios de un glorioso pasado, ni todos aquellos valores espirituales por cuya conservación se desvelaba? ¿Es que todo aquello que tan celosamente defendía había servido para ahorrar un solo crimen? (...).

Por lo que concluyó que

decididamente aquella tarea a la que había estado consagrado carecía ya de sentido. Lo único importante era ganar la guerra. Dimitió de su cargo de miembro de la junta encargada de la conservación del patrimonio artístico nacional y se ofreció al gobierno como combatiente. Le nombraron comisario político.²²⁹

La independencia de la superestructura se pone en entredicho más que nunca y el arte se pone al servicio de la revolución. La teoría marxista que veíamos en el apartado anterior donde base y superestructura mantenían una cierta vida propia, muta hacia el realismo socialista impuesto desde el poder. Precisamente en medio de este proceso de cambio aparece en España la propuesta estética del Nuevo Romanticismo. Para Castellet,²³⁰ este proceso al que de alguna manera asiste la generación de Díaz Fernández, consta de etapas bien delimitadas::

1. Autonomía
2. Necesidad de una valoración sociológico-ideológica de la literatura
3. Punto de vista genético de clase
4. Urgencia de la lucha de clases

²²⁹ Chaves Nogales, M., *A sangre y fuego: héroes, bestias y mártires de España*, Madrid, Espasa, 2011, pp. 157-159.

²³⁰ Castellet, J.M., *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 161.

5. Posposición momentánea de la discusión teórica de los problemas estéticos
6. Utilización de la literatura y el arte como instrumentos de la lucha de clases
7. Preocupación exclusiva por el contenido y el destino de la obra de arte
8. Instrumentalización de la obra artística al servicio del Estado.

Por supuesto, no todo sucedió de forma instantánea. Con el siglo XIX, siguiendo el análisis de Castellet, asistimos a la progresión por los puntos 1, 2 y 3. La revolución bolchevique imprime un cambio de ritmo hacia los puntos 4 y 5 y la década de los veinte y los treinta verá cómo se recorren las etapas 6, 7 y 8.

b) El formalismo y el Proletkult

Además de la revolución, que supone un viraje claro en la teoría literaria marxista, como lo supondrá el período post-revolucionario, es importante hacer constar la presencia de una teoría como la formalista, nacida de la Vanguardia literaria, con la que tienen que lidiar los teóricos marxistas. Como avanzaba páginas atrás, la reacción que podemos llamar realista nace frente a la acción de esta parte de la Vanguardia rusa, la que concentrará sus actitudes en literatura en el formalismo; no olvidemos que otro de los movimientos de la Vanguardia fue el constructivismo, vinculado fundamentalmente al Proletkult.²³¹ La clave para comprender el formalismo estriba en el concepto de autosuficiencia. La independencia y suficiencia para la generación de objetos estéticos de la palabra, el fonema, el sonido. El apartamiento del contenido como algo ajeno o secundario de la experiencia. La parte universalista de la teoría no fue comprendida (todos pueden acceder al goce que produce la poesía porque todos comprenden un sonido, como cualquiera siente el calor de un color). Antes bien, en lo que convirtió la crítica literaria en el período post revolucionario la teoría formalista fue en una teoría pequeñoburguesa, conservadora, irresponsable y elitista. Un girar la cara ante la revolución pendiente. Y como reacción ante esta actitud acomodada (y de forma tan parecida a la que provocó la literatura pura en la España de los años veinte) surgió la crítica radical al formalismo, que suponía un radicalización de las teorías marxistas en torno a la literatura.

La concentración de la crítica vino del lado del Proletkult, movimiento proletario nacido en octubre de 1917 cuyo objetivo fundamental era la creación de la única cultura, la

²³¹ Sin olvidar que del seno del constructivismo surge también una tendencia utópico-productivista que quiere poner la investigación formal al servicio de la revolución.

cultura proletaria. Pertenece a este grupo la revista *LEF* que he presentando hace un momento, así como otros autores fundamentales en la pérdida de la independencia del arte, como Lunacharsky, toda vez que cada autor pueda aportar matices determinados que abren o cierran los horizontes de la teoría respecto a la cuestión. Porque dentro del Proletkult encontramos al citado Cuzac, que se quejó reiteradamente de que se atendiera –se dejara incluso publicar– a autores sospechosos de aburguesamiento aún siendo marxistas: como Pilniak, que si bien cantaba la revolución en *El año desnudo* (1920), luego no dejó de hablar de su envilecimiento desde una literatura simbólica, no realista como en los inicios, lo que condujo a su fusilamiento en 1938. Y también encontramos a Lunacharsky, que por un lado cargó contra el formalismo pero también añadió algunos rasgos en cierto modo aperturistas –si se puede hablar así– a la teoría literaria soviética. Las críticas al formalismo de Lunacharsky consistían en la defensa de la importancia del contenido, en concreto en el arte de la literatura, y su preponderancia sobre la forma. De hecho, será la forma la que deberá alcanzar la modalidad óptima, acomodándose al contenido, vehiculando el contenido. Dado que la obra literaria reflejará siempre la psicología de la clase que el escritor representa, el juicio sobre la obra será sociológico, y su defensa o denuesto dependerá de si suma a la revolución o resta. Pero al mismo tiempo, Lunacharsky entendía la obra literaria como un manual de conocimiento (o sea, señalaba el valor cognitivo de la novela) y animaba a los escritores a narrar el estado de la cuestión, la sociedad soviética, dibujando las luces y las sombras (obviamente, siempre que se hiciera de la forma oficialmente honrada: de hecho, Lunacharsky no dudará en defender la actuación de la censura).²³²

Ahora bien, desde el régimen no había un apoyo claro al Proletkult. En estos años veinte, y hasta el I Congreso de escritores soviéticos (1934) asistimos a la diatriba entre estos marxistas –en principio, más comprometidos incluso que el propio poder– y el Gobierno. Trotsky señala en *Arte y Revolución* (1924) cómo se ha iniciado una batalla entre la línea más izquierdista de la *intelligentsia*, que aboga por el realismo dinámico contra el realismo pasivo de Chejov y del simbolismo, y defensores de la independencia literaria; es decir, el arte puro y el arte de tendencia. Para él, el Partido está por encima de esa discusión,

²³² “Los fenómenos ajenos y hostiles en el ámbito de la literatura, aun cuando reporten algún beneficio en el sentido mencionado, pueden ser, por supuesto, sumamente dañinos y ponzoñosos, y manifestaciones peligrosas de propaganda contrarrevolucionaria. No hace falta decir que esto requiere la intervención, no de la crítica marxista, sino de la censura marxista”. Lunacharsky, A.V., *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires Axioma, 1974. Citado en Asensi, 1996.

y como por elevación (y ante grupos como LEF, que le pedían una mayor implicación) defendía que no era su misión determinar el valor de la forma o de un género literario.

Nuestra concepción marxista del condicionamiento social objetivo del arte y de su utilidad social no significa en absoluto, cuando se habla en términos políticos, un deseo de dominación del arte por medio de órdenes y decretos. Es falso decir que para nosotros sólo es nuevo y revolucionario el arte que habla del obrero, y es absurdo pretender que nosotros exigimos a los poetas que describan exclusivamente las chimeneas de una fábrica o una insurrección contra el capital. (...) Por pequeño que sea, el lirismo personal tiene indiscutiblemente un derecho a existir dentro del arte nuevo. Más aún, el hombre nuevo no podrá formarse sin una nueva poesía lírica. Pero para crearla, el poeta debe sentir el mundo de una manera nueva.²³³

Así, con referencia al formalismo Trotsky será más dialogante, pero seguirá defendiendo el contenido sobre la forma. Si bien valora la importancia que puedan tener las grafías y sonidos, afirma que el escritor encuentra el material de su arte en el entorno social, y es ese mismo entorno el que le mueve, el que le condiciona. El arte educa al individuo. Pero esto no quiere decir que Trotsky proponga únicamente el realismo decimonónico como artefacto narrativo, porque cree que cada época genera una expresión. Y un nuevo matiz aporta su texto, que a su vez nos obliga a una glosa. La afirmación es que se niega que el Estado deba decidir qué escribir, y se anima a los escritores a escribir de los temas que tengan a bien, teniendo en cuenta que el contexto no genera obligatoriamente un tipo de producción determinada porque son también factores de incidencia la historia y la herencia literaria; pero, y ésta es la glosa, habrán de tener en cuenta que la masa asiste a una revolución y lucha por una revolución, y que el criterio de la utilidad de la obra de arte estará en las manos del Partido:

Lo que el proletariado debe encontrar en el arte es la expresión de esta nueva perspectiva espiritual, que ya comienza a formularse dentro de él y al que el arte debe ayudar a dar forma. Esta no es una orden estatal sino una exigencia histórica. No se puede eludirla ni escapar a su poder.²³⁴

²³³Trotsky, L., *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1971, p. 89.

²³⁴Ídem, p. 90.

Por tanto, las ideas de Trotsky suponen en realidad una contextualización de la ideología del Proletkult, una forma de afinar los aspavientos del grupo de escritores proletarios radicales que, al mismo tiempo que confirman parte de sus afirmaciones, recuerda que es el Partido el que gobierna y el que decide cuál debe ser la condición y cuál el poder de la literatura en la coyuntura histórica que se vive.

La recepción de la novela rusa en España en los años veinte

Como he ido señalando en el recorrido teórico sobre la estética marxista de los años veinte, el conflicto entre las diferentes corrientes nacidas de o sobre la teoría estética original daría lugar a vertientes más o menos realistas y más o menos tendenciosas. Lo que está claro es que una atención sobre la realidad, sobre la descripción —que suponía además una crítica y una propuesta de revolución— de la cotidianidad era denominador común de la escritura. Con la llegada de la revolución bolchevique y en reacción también al formalismo, la consagración del realismo socialista como estética de partido borraría los matices y perseguiría las tibieces.

Hasta la primera década del siglo XX la literatura que venía de Rusia era la de los grandes clásicos como Tolstoi, Chejov o Dostoievski, donde se mostraba una forma particular de penetración psicológica y el realismo en la mostración del mundo.²³⁵ Además, los primeros años del veinte traían sobre todo a autores como Gorki, también realistas, comprometidos con la realidad que les había tocado vivir y en los que en el propio mensaje iba, como he dicho, la apuesta de resolución. Repasando un medio fundamental en los años veinte como *Revista de Occidente*, vemos que de 1923 a 1930 hay numerosos artículos sobre Rusia, tanto sobre la estética literaria o el panorama cultural como sobre la política de la Revolución. Aunque la revista de Ortega y Gasset tendría en su apertura un cierto prejuicio sobre Rusia y lo que venía de un régimen como el bolchevique, que influiría en la selección

²³⁵ “Han muerto todas las novelas rusas, aunque algunas hayan entrado en la inmortalidad. Ya no podrá hacerse una novela inédita con príncipes, condes, avaros y toda aquella anquilosada y extraña vida de antaño. Nostálgico de aquellas novelas, voy a escribir la última novela rusa inédita del pasado como homenaje a las novelas fallecidas. No es ésta una parodia, sino una novela vivida, no sé dónde ni cómo, en el ambiente desconcertante e insólito de las novelas rusas, en aquella confusión llena de atisbos, de alusiones y preguntas en que se buscaba con afán la novela, de la que se presenciaba el anhelo mortal de los ojos, sin que, sin embargo, lográramos encontrarla.”(Gómez de la Serna, Ramón, “María Yarsilovna (Falsa novela rusa)”, *Revista de Occidente* 2, agosto 1923, p. 183).

de textos por su tono, revisar alguno de los artículos nos da idea de la impresión que se recibía de la novela rusa.²³⁶

Dado que no se trata de una revista sólo literaria, sino también de análisis político, los textos que encontramos sobre Rusia están imbricados por ambos temas. Podemos ver, por un lado, cómo la situación de compás de espera que aquejaba a intelectuales como Ortega en los primeros meses de Dictadura se traslada a la visión de la década de revolución bolchevique, de la que se espera todavía que dé el fruto esperado; de momento, de los ideales de cambio, parecen desmigajarse la represión y el hambre, sobre todo del campesinado. Al respeto por el legado de Tolstoi y su idealismo con motivo del centenario de la muerte del escritor (*Revista de Occidente* 21, 258) así como a la capacidad de penetración psicológica de Dostoievski, se une la crítica por la manipulación de la obra de arte al servicio del poder. Aunque se viera como un mal menor la creación de la NEP, la década de marxismo que la generación española bajo la Dictadura conoció era la que plantaba cara al hambre por medio de ciertas concesiones a un superado sistema capitalista, así como los años de la represión a finales de la década, cuando Stalin se hace con el poder, desdibuja la herencia leninista y recupera a Lunacharsky en su ofensiva por el poder de la cultura. Aún así, estos medios, que se veían con desagrado, eran asumidos como peajes que pagar, del mismo modo –aunque la comparación sea matizable, claro– que la Dictadura podría ser soportada en España como mal menor. García Morente habla de la Rusia que venía de Dostoievski:

Los libros de Rusia parecen novelas rusas. Y los rusos –los que han invadido Europa y los que se han quedado en Rusia– parecen todos personajes de Dostoyevski. ¿Será verdad esta apariencia? ¿Será solamente ‘color local’?

El arte y la literatura educan la visión y nos habitúan a contemplar las cosas desde su punto de vista –el punto de vista estético–. (...) Con la novela, la música, el teatro y la escultura hemos aderezado cierta imagen romántica de Rusia: una Rusia lejana, entre asiática y europea, con planicies frenéticamente melancólicas, con lentas melodías angustiosas, con seres extraños e incomprensibles, capaces de cometer los crímenes más sombríos como de realizar las mayores heroicidades y las más delicadas renunciaciones; y todo ello

²³⁶ Hago mención de la novela por ser el género que con mayor presencia y potencia se difundió en España en esa época. Lo que podía llegar de poesía se enmarcaba por norma general en la tendencia formalista del vanguardismo, y su ámbito de influencia quedaba reducido a la vanguardia estética española.

bañado en un ambiente inmenso de hondo fatalismo, de milenaria, cósmica resignación, un menosprecio absoluto de la vida individual, un anhelo de fundir todos los vivientes en la única gigantesca ondulación de la estepa inabarcable. (*Revista de Occidente* 8, p. 130).²³⁷

Junto a esto, la Rusia actual, es la que despliega con potencia descomunal una red de teatros educativos en el país al servicio de la revolución, un teatro que desgraciadamente para la revista pretende “retener el alma por las alas”²³⁸:

“En consecuencia, la mayor parte del teatro pretérito fue radicalmente suprimida, en odio a la inspiración de que procedía. (...) Para el obrero soviético todo aquello era, confusamente, representación de la burguesía y el capitalismo. Para el intelectual comunista, expresión de un anarquismo colectivista, en lugar de serlo de un anarquismo colectivista. La figura central, o protagonista, era siempre la encarnación de una personalidad individual, y no la masa como *dramatis persona*.” (p. 373)

Este fragmento es de un texto que bajo el título “El Nuevo Teatro de la Rusia Sovietista” y firmado por Ricardo Baeza en 1924 (*Revista de Occidente* 4, p. 364 y ss.) critica una obra de Huntly Carter donde se analiza el nuevo teatro y cine soviéticos. El tono del artículo es prototípico de las impresiones sobre la cultura rusa del momento, me parece. En primer lugar, toma distancia con todos aquellos testimonios positivísimos que sobre el estado de la Rusia contemporánea, revolucionaria, soviética, hacen aquellos extranjeros que la visitan. En consecuencia, en segundo lugar, rebaja las afirmaciones del texto, sin anularlas ni contradecirlas. Y en tercer lugar, reconoce, con tibieza pero sin dejar de hacerlo,

²³⁷ La profundidad y sobre todo el tormento psicológico de los personajes era conocida popularmente como una de las características más claras de la literatura rusa. Ramón J. Sender, cuando habla sobre *Aurora rusa*, de Waldo Frank, dice: “Waldo Frank ve la vida del pueblo ruso con la predisposición intelectual de la literatura romántica del siglo pasado. Lleva la obsesión del cerebro atormentado de Dostoievski. Se complace en buscar y referir escenas populares, acomodándolas a ese tópico que los cineastas han difundido, de la mugre, la miseria y la resignación fatalista”. (Sender, Ramón J., *Proclamación de la sonrisa*, Zaragoza, Larumbe, 2008, pp. 46-47. El artículo está fechado en 1933).

²³⁸ “Un antiguo obrero de Sormov, hombre de temperamento bondadoso, le confesaba a Gorki cuán duro era actuar como esbirro en la Checa. ‘Sin embargo –añadía–, cuando pienso que, sin duda, también Lenin se veía con frecuencia obligado a retener su alma por las alas, me avergüenzo de mi debilidad...’

(...) No cabe duda de que [Lenin] quedará, ya para siempre, como una de las más singulares figuras de la Historia. Pero no podrá, en cambio, conquistar la cordial simpatía de quienes creemos que, hoy como ayer, en Oriente como en Occidente, con comunismo o con propiedad individual, el primer deber del hombre –acaso el único– es el de no sujetar jamás su alma por las alas”. (Luis de Zulueta, *Revista de Occidente* 7, p. 254).

los avances que se hayan podido hacer, afirmando que no son exactamente los que se dicen y que, de cualquier forma, son insuficientes o imperfectos. Por ejemplo, se hace eco de los datos que refleja el estudio de Carter, aunque los rebaje: en 1914 había en Rusia 210 teatros; en 1920, 2.197 teatros subvencionados, 268 de institución popular y 3.452 organizaciones rurales. O sea, 6.000 escenarios en vez de los 210 que había en época de los zares. Baeza se ocupa de señalar que es una cifra muy exagerada, pero con el artículo lo que está afirmando es que, digamos, algo de eso había. Lo que ocurre es que para Baeza era una forma de opio como la religión, sin mucho más allá: a la creación de obras *ad hoc* se suma la manipulación de las obras ya editadas. Lo que ocurre es que la cerrazón se conjuga con ciertos aires de apertura intermitentes, y en el mismo artículo se reconoce la creación de tres espacios dramáticos diferentes (son palabras de Lunacharsky), donde conviven el teatro de entretenimiento, de educación y de propaganda.

Tanto este teatro como toda la teoría estética que viene del poder en esa década asume, en definitiva, la utilización de la obra como medio, que se ha de poner por encima de la obra al director de orquesta. Como se lee en estas “Algunas ideas bolchevistas sobre el arte”, un breve artículo de *Revista de Occidente* (2, p. 143),

El camarada Nicolás Malko opina que el verdadero director de orquesta no es un servidor, sino el rival del compositor, y que su primer deber artístico es llevar la orquesta no como quisiera el autor, sino absolutamente al contrario. El derecho del director de orquesta es luchar contra el compositor (Del periódico *Izvestia* del 15 de octubre de 1922).

Wladimiro Govrof es un pianista que está a la altura de su época. Pisotea todas las reglas de ejecución e impone al compositor una esclavitud completa. Del compositor no quedan más que las notas, y, en realidad, no hace falta más. (*Izvestia* del 18 de octubre de 1922).

En una revista de tendencia diferente como *Nueva España* podemos confirmar las impresiones que se tenían sobre lo que llegaba (ambas cosas me interesan, tanto lo que se decía como la información con que se contaba) de Rusia en esa década. El trabajo teórico se centrará en desmarcarse del arte de propaganda para defender un arte también crítico, también realista pero libre. Gorkín, que en realidad se llamaba Julián Gómez pero quiso bautizarse a lo soviético utilizando el apellido del escritor ruso Gorki, hablaba en el número 2 de la revista de que antes que al obrero había que dirigirse al hombre (quizá pensaba en

que antes que al obrero sindicalizado había que dirigirse al campesino pobre, religioso y anárquico). La novela que se defendía no era la comunista sino la que Zugazagoitia llamaba una novela justa.

En cierto modo, una parte del esfuerzo propagandístico del régimen soviético en el sector teatral, que se puede ampliar al resto de sectores de la cultura (aunque fueran menos directamente pedagógicos) llegó a España en forma de aumento importante de las publicaciones de temática rusa. Hasta los primeros diez el ritmo de publicación de autores rusos era considerable, y la revolución convierte al país oriental en tema recurrente de publicaciones españolas. En los treinta, las publicaciones directamente prosoviéticas, propiciadas por el ambiente político español, aumentarán exponencialmente. Pero el interés de Rusia en la década de los veinte viene estrictamente por el exotismo de una revolución pendiente y por el prestigio consolidado de una literatura que ya se considera clásica. Esta literatura, realista y psicológica, será utilizada por el Nuevo Romanticismo como uno de los modelos para hablar de la cotidianeidad hiriente que la Vanguardia estética ha dejado de lado. Y por la propia literatura prosoviética y su traslado/transliteración a España para conformar la novela del realismo socialista. Gil Casado habla (haciendo pie en la *Bibliografía General Española*) de 222 títulos de literatura rusa publicados desde 1920 a 1936:

En el período 1920-1927, Dostievski es el novelista más popular (...), seguido de Leonid Adréiev, Máximo Gorki, Liev Tolstoi, Antón Chéjov. Los escritores de la Revolución son ya conocidos en esta época, pues encontramos a Leonid Leónov, Konstantín Fedin y (...) Vsiévolod Ivánov. (...) A partir de 1928, el número de traducciones de los escritores de la Revolución aumente considerablemente, y autores como Ehrenburg, Ivánov, Leónov, Pilniak, Gladkov, Fedin y otros, llegan a ser bien conocidos en castellano.²³⁹

Además, no hay que olvidar que la estética marxista viene encerrada en una visión particular de la Rusia soviética, y la impresión que se tenía del devenir del régimen influiría en la consideración de la cultura a la que daba lugar. Por un lado, la revolución convertía a Rusia en estado no aliadófilo, como lo había sido hasta el momento, en el panorama de la primera guerra mundial. El hecho de que por las circunstancias pudiera pactar una paz con Alemania tras la derrota del zarismo (efectiva en 1918) le convertía en un país germanófilo.

²³⁹ Gil Casado, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 133-134.

Las posiciones germanófila y aliadófila iban más allá de una cuestión coyuntural o nacional y ocultaban ideologías fuertes y combativas: la elección era entre democracia o ausencia de democracia. En España, eran públicas y suponía posicionamientos nítidos. Por ejemplo, Ortega, aliadófilo aunque culturalmente muy próximo a Alemania, tendría desde ese momento otra visión sobre Rusia. Así con todos los escritores. Igual que con las tendencias políticas: los socialistas eran aliadófilos, porque sólo en un sistema democrático se podría inocular en la sociedad una revolución pacífica y libre como la socialista; para los anarquistas (CNT), sin embargo, en los primeros años la revolución podía pasar por un proceso negativo que condujera al mundo por venir.

En este sentido, en España se trazó rápidamente el paralelismo entre la revolución francesa, para muchos sangrienta pero necesaria, y la comunista. Ambas suponían un paso fundamental en la evolución de la civilización aunque ambas necesitaran de medios repulsivos. En tercer lugar, las radicalizaciones del estado soviético irían poniendo a prueba la confianza o el respeto a la revolución en España. Noticias como el exilio de Lunacharsky y su vuelta, la dimisión de Trotsky como comisario de Guerra en 1925, su expulsión del Partido Comunista en 1927 y la deportación en 1928 y un año después de la URSS, el inicio de la radical colectivización agraria ya con Stalin en 1928-29, el anuncio de la eliminación de los kulaks también ese año... Y la represión contra mencheviques, socialistas y anarquistas... Todo esto estaba en las mentes de los españoles que pensaban en Rusia y en su producción cultural, y en la propuesta estética de mediados del 25.

Además de por los periódicos y las traducciones, en las visitas y las crónicas de un buen número de intelectuales españoles daban fe de los sucesos. Sofía Casanova (hasta octubre del 18), Ángel Pestaña (1920), Fernando de los Ríos y Daniel Anguiano (1921), Álvarez del Vayo (en 1922 en Ucrania, en 1924 y 1928) en la URSS, Josep Pla y Vecino (1925), Blasi, Manuel Chaves, Hidalgo (en 1928), y en los treinta habrá muchos más. Se trataba de ver para comprender. Recomienda Álvarez del Vayo:

Claro que con todo esto ciertos espíritus simplistas no se cansarán de proclamar el fracaso de la revolución rusa y de decir que para acabar volviendo al capitalismo no valía la pena de tanto ruido ni de tanta sangre. Lo único que se puede recomendar a quienes así piensan es que vayan a Rusia a pasar una temporada. A la vuelta dirán –supuesto que procedan de buena fe– si la Rusia de hoy se parece a los demás países. Es posible que una vez allí se convenzan de que la revolución ha creado un espíritu nuevo más fuerte que todas las

contradicciones económicas y que todas las pseudofilosofías políticas hoy de moda en Europa.²⁴⁰

El testimonio de Chaves Nogales, un autor recientemente recuperado para la historia de la literatura del XX, creo que sirve como botón de muestra de las impresiones que no eran propagandísticas, ni en el sentido positivo ni en el negativo. Chaves criticará la pobreza, el arrinconamiento del campesinado, la utilización del periodista, la censura en asuntos de política internacionales (no así de política interna), el trato denigratorio a la mujer, etc., pero terminará reconociendo que se trata de una obra en marcha, que mejorará:

De la obra revolucionaria, el viajero no ve más que las resquebrajaduras, las fallas, el albergue incómodo, el tren que no llega, el taxi caro, la falta de urbanización de las calles, el hacinamiento de seres en las viviendas, la suciedad de las comidas en los restaurantes cooperativos... La reconstrucción de la sociedad deshecha por la revolución sobre la base de la dictadura del proletariado escapa a su comprensión. Y esta reconstrucción, no terminada aún, es, a pesar de todas las fallas, una obra formidable.²⁴¹

Estos viajes de intelectuales durante la década llegaron a ser un lugar común en prensa, y las noticias sobre ellos y también las críticas de los que consideraban que no se debían más que a curiosidades malsanas, afanes de protagonismo o interés frívolo de turista, eran también constantes. Por ejemplo, *El Socialista* escribió varias veces sobre el particular, recomendando no sólo ver a Rusia, en la línea de Álvarez del Vayo, sino sobre todo verla con los “buenos” ojos, que en este caso significaba criticar la situación dramática en que vivía el pueblo bajo la dictadura proletaria.²⁴²

La presencia por tanto de Rusia en España era muy considerable, tanto en su literatura como en su política. Tardaría en llegar la influencia de la estética soviética, hasta los treinta no lo hará, entre otras razones porque era imprescindible para ello que la teoría soviética hubiera hecho mella en el pueblo español, o al menos en el pueblo intelectual – productor de cultura– español. No sucedió porque el camino del comunismo fue sin duda

²⁴⁰ Álvarez del Vayo, Julio, *La nueva Rusia*, Buenos Aires, Biblioteca Grandes Obras, Boedo 841, 1926, p. 207.

²⁴¹ Chaves Nogales, Manuel, *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2012, p. 246. El libro se publicó originalmente en 1929.

²⁴² Ver Avilés Farré, Juan, *La fe que vino de Rusia. La revolución bolchevique y los españoles*, Madrid, UNED, 1999, p. 283.

tortuoso, en esta década y en la siguiente. La falta de concentración ideológica en el seno del comunismo, y con los que podrían ser compañeros como el socialismo y el anarquismo, mal endémico de la izquierda en la España de la primera mitad de siglo, ocupa los años veinte. Las primeras visiones positivas del comunismo irían tornándose en críticas y repudios al mismo tiempo que las obligaciones impuestas por Moscú para formar parte de la III internacional se hacían cada vez más duras, además de por la cada vez más flagrante ausencia de libertades. El Partido Comunista no aparece en España hasta 1920, en parte compuesto por miembros de las juventudes socialistas (uno de los donantes más importantes para la creación del partido fue, por cierto, Gregorio Martínez Sierra). El PSOE adopta un postura gradualmente crítica desde 1921, que se centraba en la ausencia de principios democráticos en el régimen bolchevique, y la CNT, por parecidas razones, y por la falta de contundencia del movimiento (o la falta de efectividad), desde la primera mitad de esa década.

En general, gusta el realismo y se tiene cierta paciencia con las formas, por lo que puedan traer. No se aplicaría a España –ya se hizo precipitadamente en el caso ruso– pero es interesante ver el proceso. Este nivel de implicación, meramente cultural, hará que el paso al realismo socialista, cuando ni siquiera el comunismo había calado, fuera abrupto.

Por todo ello, se puede decir que la teoría estética marxista, malamente envuelta como llegaba a España (con el ruido de la situación política rusa y española, con la presencia culturalmente fuerte de la Rusia anterior a la revolución y los inconvenientes de la distancia) no tuvo hasta el año 30 influencia contante en los escritores españoles, estuvieran estos políticamente comprometidos o no. Sí creo que el Nuevo Romanticismo, como tendencia más cercana a ésta de la que vengo hablando beberá (no será copia, porque la motivación del Nuevo Romanticismo será la reacción ante la Vanguardia estética en España) de esta estética marxista en la primera hora, y que de la evolución posterior hacia el realismo socialista sólo algunos de los componentes se harán eco, haciendo una literatura propagandística en los treinta.

3. 4. 3 Movimientos generacionales del fin de la Dictadura

Como comenté en el repaso histórico al período, 1927 fue un año decisivo, en el que se puede atisbar el principio del fin del Régimen. También desde el punto de vista que me interesa más directamente, la relación entre intelectuales y política. La aparición de la

denominada generación del 27 y la novela social, con todas las implicaciones que traería consigo en el debate literatura y política, son hitos fundamentales que marcarán el quehacer literario y sus efectos sociales en el país hasta al menos la guerra civil española. Es en 1927 cuando un grupo de escritores se unen para homenajear a Góngora y celebrar el cultismo y la importancia de la literatura pura, y son etiquetados como artistas de la pureza, en consecuencia con este ambiente social en el que nos encontramos: se les llama fríos diseccionadores de palabras, o peor, escritores de vaciedades. Así es como los verían Valle-Inclán y Unamuno (la generación del 98 y también la generación del 14 de Ortega), así es como lo denunciaba Azaña –lo he citado antes– y así es como lo vería Primo de Rivera, quien en buena lógica suya no tendría inconveniente en visitar la Residencia de Estudiantes, en esos momentos alojamiento no oficial pero representativo de la generación en marcha.

3. 4. 3. 1 El 27, la Residencia de Estudiantes y la Dictadura

A resultas de todo esto se constata que la confrontación o siquiera relación entre Dictadura y generación del 27 es, en la historia, mínima. Gran parte de la culpa la tiene, como acabamos de decir, la Residencia de Estudiantes. Obviamente no pienso que toda la generación del 27 estuviera alojada en la Residencia, pero es común hacer nacer a la generación en ese lugar, y, sobre todo, reunir a todos los miembros en torno a ese lugar. Si no vivían ahí, habían vivido o tenían amigos que vivían ahí. El motor de la generación del 27, y esto sí se puede decir, estaba en la Residencia. Si aceptamos esta premisa, analizar la ideología de la Residencia ayudará a comprender la de los residentes, o sea, la del motor de la generación.

La Residencia de Estudiantes era una obra de la Junta para la Ampliación de estudios, proyecto a su vez inspirado en la Institución Libre de Enseñanza, de Giner de los Ríos. Como se sabe, Giner de los Ríos crea la Institución cuando la libertad de cátedra queda suspendida en 1876 y el Gobierno depura la institución universitaria. Los profesores expulsados de sus cátedras y algunos otros fundan la Institución, poniendo en marcha un sistema educativo paralelo y libre inspirado por el krausismo españolizado de Sanz del Río. En 1907, y también bajo esta misma corriente de pensamiento, nace la Junta para la Ampliación de Estudios, con la que se pretendía superar el caduco modelo universitario y construir un sistema educativo integral de calidad. Las tres iniciativas que surgen de la Junta son el Centro de Estudios Históricos, que dirigirá Menéndez Pidal, el Instituto Nacional de

Ciencias físico-naturales, y el Colegio Universitario, que será lo que bajo la dirección de Alberto Jiménez Fraud constituirá la Residencia de Estudiantes. Este somero repaso por la historia del origen de la Residencia no sólo sirve para hacer patente su raíz ideológica, sino para comprender la diferente actitud que Giner de los Ríos y Jiménez Fraud tendrían para con el régimen monárquico y la Dictadura.

Dos detalles más creo interesante comentar relacionados con el ideario de la Residencia. Como señala Vicente Cacho en la introducción al ensayo de Sáenz de la Calzada sobre el particular, la Residencia contó desde sus inicios con el aliento, anímico y espiritual, de Ortega y Gasset, miembro del Patronato desde su nacimiento.²⁴³ Conociendo la forma de pensar de Ortega respecto al compromiso político encontramos el porqué de la falta de tensión que había en Fortuny y en la colina de los chopos. Ortega superaba por elevación la situación política: para él, como es conocido, de lo que se trataba era de educar una nueva clase que dirigiera los destinos de España. Una nueva generación que superara la historia para volver a escribirla. Esa nueva generación, unos pocos elegidos, al margen del sistema universitario (el pasado que había que superar), eran los residentes. Por eso uno de los primeros libros de las publicaciones de la Residencia, fue *Meditaciones del Quijote*,²⁴⁴ y por eso Ortega era uno de los “dones” a los que pedía consejo Jiménez Fraud.

Juan Ramón y la Residencia

Otro de los “seniors” fundamentales de la Residencia, que sí era residente (un residente especial alojado en un lugar especial, *ad hoc*) era Juan Ramón Jiménez. Y la influencia que pudiera tener en este asunto del compromiso también es muy significativa. Desmenuzando *La colina de los chopos*, la obra de prosas cortas que escribe desde las estancias residenciales en su primer emplazamiento, la calle Fortuny, y que continuará –reescribirá– desde el lugar definitivo del complejo residencial, el Alto del Hipódromo, podemos encontrar referencias a la situación política. Sí, pero hechas de un modo especial, con un tratamiento significativo. Juan Ramón critica la parálisis de la conciencia política del

²⁴³ “Estamos en los años 1913, 1915, en los que yo veía diariamente a Ortega en la Residencia de Estudiantes de la calle Fortuny, donde él tenía tanta y tan justa influencia. Su director, Alberto Jiménez Fraud, era un gran admirador suyo, y en el cuarto de dirección, Ortega era la antorcha de los reunidos.” (Juan Ramón Jiménez, “Recuerdo a José Ortega y Gasset”, en *Revista de Estudios Orteguianos* 6, 2003, p. 228.)

²⁴⁴ Juan Ramón dice en su *Recuerdo a Ortega y Gasset* que fue la primera; fue la primera obra de Ortega pero no la primera publicación de la Residencia. Una edición de *El sacrificio de la Misa*, de Gonzalo de Berceo, a cargo de Antonio García Solalinde, tuvo ese honor (Cfr. Asenjo, Carmen, y Javier Zamora Bonilla, “Caminos de ida y vuelta: Ortega en la Residencia de Estudiantes”, en *Revista de Estudios Orteguianos* 6, 2003, p. 51.)

país, “los caciquiles pesares”, y también la situación de la Universidad, apuntando qué debería hacerse para su renovación, proponiendo un modelo de sociedad en el Madrid de Carlos III. No dejará de advertir que escribe para sí mismo, pero las referencias que acabamos de citar nos dan muestra de que algo del espíritu orteguiano de liderazgo, o de profetismo, estaba también en Juan Ramón. En un texto fundamental explica su estética en lo referente a la realidad que le rodea. Es un fragmento que delimita exactamente la obra de Juan Ramón en lo que pudiera tener de asocial:

En este libro tengo nostalgia del Madrid de Carlos III, del Madrid que creo debe incorporarse al hoy y al mañana, que es actualidad y es futuro. Y todo esto, naturalmente, con lo eterno: el paisaje, la luz, el color y el sentimiento.

En este libro quiero dejar en pie al Madrid eterno, lo bueno y bello de antes y de hoy... y un poco de lo de mañana. Toco poco de lo odiado. Y cuando lo roce será para echarlo, con el odio o la compasión, a lo aislado o lo muerto. (Juan Ramón, *La colina de los chopos*, Madrid, Taurus, 1966, p. 64)

Es decir, que antes que un ejemplo modélico del turrieturnismo, Juan Ramón, al menos en estos primeros veinte, se erige en un pintor de la sociedad por venir, el recuperador de lo que de provechoso tiene el momento actual para lanzarlo hacia el futuro. La excusa que pone para no criticar más de lo que critica es que no vale la pena, y ése puede ser el motivo de que contra la dictadura de Primo (y a pesar de encontrar textos reescritos ya bajo el Régimen) no haya ninguna referencia. Junto a esto, no hay que olvidar que el trabajo de Juan Ramón es, en primer lugar, un trabajo sobre el lenguaje. La pureza de su escritura no es la abstracción en la expresión sino la constante reescritura, estrujar las palabras hasta que obedezcan exactamente al pensamiento expresado: que los chopos sean chopos, que las mañanas de Madrid sean tal y como son las mañanas de Madrid. En esta jerarquización de objetivos –primero la palabra, después la pintura de la realidad, y esta pintura que sea filtradora de según qué realidades– se comprende la falta de nervio político de Juan Ramón, y esto es lo que se transmitiría a los residentes. Esto es también lo que Jiménez Fraud acogería de tan buen grado en la Residencia.

Unamuno y la Residencia

Ahora bien, no es menos cierto que otro de los “seniors”, famoso, residente por días hasta mediados de los veinte, era uno de los opositores más importantes y, si se le permite la expresión, ruidosos de la dictadura: Miguel de Unamuno. Era de los llamados

“dones” (como Ortega o Juan Ramón), autores no sólo mayores en edad sino con una ascendencia intelectual importante sobre los jóvenes residentes. ¿Cómo se entiende que una Residencia apolítica no tuviera inconveniente en alojar, siempre que lo deseara, a Miguel de Unamuno? Álvaro Ribagorda describe las relaciones entre Unamuno y la Residencia, recolectando pistas de entre las breves referencias bibliográficas que han ido apareciendo y, sobre todo, del archivo epistolar que conserva la Casa-Museo Miguel de Unamuno, en Salamanca.²⁴⁵ Sin embargo, el artículo no termina de explicar la paradoja que estamos tratando. Según Ribagorda, las visitas de Unamuno a Madrid (para formar parte de tribunales de oposición, principalmente), tienen lugar sobre todo en la década de los diez, a partir de la fundación de la Residencia en la calle Fortuny. A finales de esa década aparece el proyecto de edición de los ensayos unamunianos en las publicaciones de la Residencia, dispersos en revistas de la época hasta el momento. Este proyecto ocupará finalmente siete volúmenes, y las desavenencias entre Jiménez Fraud y Unamuno por cuenta de cuestiones económicas relativas a la edición y venta de los libros es lo que según Ribagorda enfriaría las relaciones y espaciaría las visitas del escritor salmantino. Eso y, a partir de determinada fecha, el exilio de Unamuno a Fuerteventura, París y Hondarribia.

Quizá podría apuntarse también cierta desavenencia ideológica, así lo plantea Ribagorda, entre Unamuno y la Junta para la Ampliación de Estudios por cuanto según Unamuno los medios de la Junta para la renovación universitaria no estaban siendo lo bastante coercitivos o drásticos. Escribe a Luis Álvarez Santullano en 1913 (y recoge Ribagorda, p. 51):

Yo cada día me corroboro más en mi creencia de que va a servir de muy poco todo eso que llenos de la mejor voluntad hacen ustedes ahí en la Junta de Ampliación e institutos análogos mientras no se corrobore con el imperio de la ley, (...) se sea más duro en los expedientes contra maestros, se eche fuera siquiera a los alcohólicos e imbéciles patológicos (no digo yo a los ineptos).

Pero, además de tratarse de una desavenencia menor (y dentro de la conformidad que institución y escritor tenían sobre la necesidad de una renovación de la universidad), no se trata de una cuestión política. Es decir, el distanciamiento entre Jiménez Fraud y Unamuno no tuvo que ver, por lo que parece, con el hecho de que Unamuno se enfrentara al poder con las formas que desaconsejaba Jiménez Fraud, sino con una cuestión pecuniaria.

²⁴⁵ Ribagorda, Álvaro, “El perfecto residente: Unamuno y la Residencia de Estudiantes”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 56, diciembre 2004, p. 47 y ss.

Se ha dicho que Unamuno era “el perfecto residente”. Leemos en *Ocaso y restauración* (p. 229):

Era Unamuno el perfecto residente. Gustoso guardador de las costumbres residenciales, la frugalidad y sencillez clásicas con que ordenaba su vida añadían sobriedad a la sobriedad del medio. Desde que aparecía, muy de mañana, entre los residentes, hasta que se retiraba a descansar, tenía montada su ‘escuela’, sentado al aire libre o vagando por los jardines, o instalado en un ángulo del salón; y en todo momento rodeado de entusiastas Residentes que escuchaban sus palabras con avidez y respeto.

A propósito de esta cita comenta Isabel Pérez-Villanueva que aun con esta impresión positiva general de Unamuno, el director de la Residencia no estaba sin embargo de acuerdo con la vehemencia del escritor salmantino, ni con su fe en la viabilidad de los procesos de cambio institucionistas, como he comentado arriba. La impresión que tengo es que lo que ocurrió con Unamuno fue una relación de tipo evolutivo que no llegó a su clímax, la explosión, porque el exilio separó los cuerpos. Es decir, que mientras que en un primer momento Unamuno podía perfectamente ser parte de la Residencia porque la misma motivación renovadora en el ámbito universitario tenían escritor e institución, con el tiempo, debido a la radicalización de las posturas de Unamuno, a la inquina personal contra Alfonso XIII (a quien culpaba de su encarcelamiento en la década de los diez) y a la actitud encendida y violenta contra la Dictadura, las posturas se distanciaron cada vez más. El asunto económico con motivo de la publicación de los ensayos era una cuestión más, que a mi juicio podría haberse resuelto con el tiempo si el exilio no hubiera cortado abruptamente este proceso. De hecho, en el exilio y hasta la vuelta de Unamuno precisamente esa cuestión es lo que mantiene los lazos con la Residencia: las cartas entre el administrador que enviaba la liquidación de las ventas de los ensayos al escritor, puntuales y concisas.

Primo de Rivera en la Residencia

Una vez conocida la ideología que estaba en la base de la Residencia se entiende fácilmente cómo fueron las relaciones con la Dictadura. Cuenta Jiménez Fraud en *Ocaso y restauración* que el once de febrero de 1911 (dice Pérez-Villanueva, 1990: 49, que fue un diecinueve) tuvo lugar la primera visita del rey a la Residencia, cuando aún estaba en la calle Fortuny. Después de una visita que se prolongó más de lo esperado y que para la

organización fue un éxito, la casa volvió a la tranquilidad, y en ese ambiente normalizado Fraud recibió una nota de Giner de los Ríos que le citaba en la Castellana, donde se encontraba de paso. “Salí al paseo y al ver a don Francisco noté que le dominaba una emoción. Le alargué la mano, y estrechándomela con fuerza, exclamó: ¡Criatura, qué responsabilidad!”.²⁴⁶ Como explica Fraud, el mismo Giner, que se había negado días antes a ver al Rey, ni siquiera a recibirlo, no dudaba en valorar la visita de Alfonso XIII a la Residencia, un apoyo regio que, aunque la Residencia tuviera que ser desde el principio, por naturaleza, autosuficiente, siempre vendría bien. Se comprende que el mismo Giner que fue expulsado de la cátedra por orden ministerial hiciera de su vida una protesta a ese mismo poder constituido. Y se comprende también que Jiménez Fraud, de otra generación, viera en el apoyo del monarca un importante objetivo en las relaciones institucionales de la Residencia.

El mismo tono cordial, profesional, institucional y aséptico tendrá para con Primo de Rivera cuando éste visite la Residencia en 1928. La historia de las relaciones entre Primo y la Residencia comienzan con el golpe de Estado: aunque la Junta no tiene injerencias directas sí sufre modificaciones la concesión de becas, revisada con detalle por Instrucción Pública. Se ralentiza el proceso con trabas burocráticas, pero la presión no pasa de ahí. Sin embargo, llegado el Directorio Civil, y con la aquiescencia del monarca, un decreto de mayo de 1926 obliga a sustituir a la mitad de la cúpula de la Junta para la Ampliación de Estudios, que a partir de ahora sería parcialmente controlada por el Gobierno (cfr. Pérez-Villanueva, 1990, p. 35). Como dice Jiménez Fraud, esta situación de cierta tensión desaparece cuando ese mismo 1926 comienzan las gestiones para la adquisición de nuevos terrenos, colindantes a los ya ocupados en la que Juan Ramón llamará “colina de los chopos”. En 1926, el Estado acepta el donativo de la Fundación Rockefeller y adquiere los terrenos del norte, construyendo el Instituto de Física y Química; este donativo, cuenta Fraud, fue gestionado por Castillejo para la Junta de Ampliación de Estudios. En 1928, por orden de Primo de Rivera el Estado compra para el Ministerio de Instrucción Pública los terrenos de la parte que limita al poniente con la Residencia, propiedad del conde de Maudes, cumpliendo así un deseo antiguo de Fraud (para encapsular la Residencia en un

²⁴⁶ Jiménez Fraud, 1948, p. 223.

ambiente adecuado).²⁴⁷ Unas semanas después es cuando el Dictador visita los terrenos y la Residencia.

Tras esa visita Jiménez Fraud hace un retrato de Primo de Rivera sumamente ilustrativo de las relaciones institucionistas con el Régimen:

Dejó el general una impresión agradable, porque se notaba su satisfacción al realizar un acto que estimaba bueno y, de ofrecerse oportunidad, hubiera estado dispuesto a entusiasmarse con nuestra institución. Al ver confirmado de cerca su aire simpático, su deseo de aparecer comprensivo y generoso, era fácil confirmar el juicio que se había ido formando entre españoles discretos de que el dictador, empujado a aquella absurda aventura y que ocultaba con bruscas decisiones el azoramiento que le producían problemas no sospechados, era una de esas víctimas que se dan con lamentable frecuencia en países agitados por corrientes de violencia y que andan algo faltos de doctrina. Y lo peor de este tipo de aventuras políticas es que el anárquico y frívolo desorden que las acompaña deja la puerta abierta a fuerzas irracionales profundas y más peligrosas. (Jiménez Fraud, p. 254)

Se trata de una opinión que incluso si hubiera sido escrita en 1927 no habría tenido ni el más mínimo problema con la censura. La corrección, la asepsia ideológica y la “discreción” son totales, y son la marca de la casa de Fraud y la Residencia. Este mismo tono es el que encontramos en un texto publicado más de cincuenta años después de *Ocaso y Restauración*, la larga entrevista-memorias de José Bello, “Pepín”, por José Antonio Martín Otín. Apenas hay nada sobre cuestiones políticas, excepto algún comentario respecto a Alberti –al que enseguida me referiré–, pero encontramos una glosa a una fotografía de Primo, junto al padre del autor, don Severino (ingeniero del Canal de Isabel II), y otras personas. Así define Pepín Bello al Dictador, comentando la fotografía:

... pues al otro lado, par de nuestro hombre [don Severino], aparece agarrado a su sombrero de copa Miguel Primo de Rivera, solemne como un dictador sin instinto criminal de los que están llamados a morir en París; es el pacificador de otra guerra abominable: la que dejaba en las faldas del Gurugú marroquí a los

²⁴⁷ En esos terrenos se colocó, entre otras cosas, un gran campo de juegos. Durante esa época los residentes llamaban con sorna a la Junta con la denominación de Junta para la Ampliación de Estadios (Sáenz de la Calzada, M., *La Residencia de Estudiantes: los residentes*, Madrid, Acción Cultural Española, CSIC, Residencia de Estudiantes, 2011, p. 92).

hijos de los españoles más humildes. Muertos. Sólo a ellos. Cuenta don José [Pepín Bello] que su padre tenía aprecio por don Miguel, que éste le correspondía y que algo de la idea de Costa prosperó hasta que la dictadura se amojamó, ahíta de sí misma, sin visión ancha, floja de alma. (Martín Otín, 2008, pp. 247-248)

Se trata de la misma corrección de Fraud, a la que se une aquí también una identificación con los motivos de la Dictadura (la pacificación de Marruecos, importancia subrayada en Pepín por medio de la polémica equivalencia entre aquella guerra y la civil). Pepín Bello, lo he dicho cuando hablé de la Vanguardia, pasa por ser el *alma mater* del grupo del 27, y aunque vivió menos años que otros residentes ilustres generacionales en la década de los veinte, ha sido el último de los residentes famosos vivos, “el amigo de todos”, el que encarnó de forma ejemplar el espíritu de la Residencia. Por eso su testimonio es importante.

Sin llegar a la alabanza del Régimen, también la autobiografía de Moreno Villa, *Vida en claro*, es iluminadora. A pesar de las páginas que dedica a la Residencia, donde él pasó tantos años y en una época de su vida alejada de la juventud díscola que empapaba a sus compañeros de hospedaje (“en presencia de la eterna juventud”), nada hay que haga referencia a un dictador, a una situación opresiva, a una censura, ni siquiera a una incomodidad. Lo que nos da una pista de que, realmente, en la Residencia se vivía bien; y de que, por extraño que parezca, bajo esa dictadura no se vivía tan mal (cfr. Moreno Villa, 1976, p. 153 y ss.).

La táctica de Jiménez Fraud para mantener a una distancia prudencial al Régimen (lo suficientemente cercano para recibir el apoyo institucional, o al menos la neutralidad institucional, y lo suficientemente lejano para tener independencia y preservar el apoliticismo) fue rodearse de algunas personas que tuvieran buena relación con el régimen, y que además comprendieran los motivos de la Junta. El presidente de la Junta era Ramón y Cajal, amigo del Dictador e ínclito representante de la ciencia nacional. Ya hemos visto más arriba los conflictos que se desataron con motivo del homenaje a él dedicado en abril de 1926, y su manipulación por la oposición dictatorial. Junto a él, tres hombres fueron especialmente importantes cuando de lo que se trató era de templar los ánimos y aplacar a la parte del Régimen que no podía permitir que la Institución siguiera influyendo a la juventud española. Todos eran miembros de la nobleza: el duque de Alba, el marqués de Silvela y el marqués de Palomares.

Sin embargo, tampoco se puede decir que esta gestión delicada de las relaciones con el poder fuera trabajosa. Además del cambio en la directiva de la Junta y de la ralentización del proceso de becas, pocos sucesos conflictivos más se pueden señalar: el intento de mantenerse al margen y trabajar en lo suyo de Fraud fue altamente exitoso. El hecho mismo de que se considere una injerencia la construcción de la Ciudad Universitaria y las residencias de la Fundación del Amo, un proyecto pedagógico de hechuras similares al que proponía la Residencia de Estudiantes, con el patrocinio personal del monarca, es prueba de la calma que se estableció. La Ciudad Universitaria y las residencias de la Fundación del Amo respondían más bien al impulso de otra educación, ya vinculada totalmente a la Universidad, que regenerara la institución desde dentro. El patrocinio del rey respondía al intento de instaurar una cierta diversificación en los modelos pedagógicos y el apoyo y la implementación del modelo universitario tradicional. Este apoyo lógicamente dejaba ver que el rey no estaba absolutamente convencido de que el trabajo de la Residencia fuera el único que podía apoyarse, pero esta actitud no puede entenderse, obviamente, como una oposición.

Emilio Prados y Rafael Alberti. El compromiso en la Residencia

Hay dos importantes poetas españoles, vinculados a la Residencia, cuyas trayectorias ilustran también finamente la relación con la Dictadura y, ampliando el espectro, el pensamiento contestatario. Se trata de Rafael Alberti y Emilio Prados. Alberti no fue residente pero convivió muy estrechamente con residentes como Lorca, Dalí, Buñuel, Moreno Villa o Pepín, y fue secretario de los actos celebrativos del centenario de Góngora, piedra basal de la denominada generación del 27. Además, visitaba con frecuencia la Residencia porque vivía al lado, en la calle Lagasca.²⁴⁸ Pues bien, la evolución de Alberti desde el Premio Nacional por *Marinero en Tierra* (1925), pasando por el surrealismo de *Sobre los Ángeles* y desembocando en la literatura política de *Fermín Galán*, ya habiendo dimitido Primo, supone la piedra de toque entre los residentes del compromiso literario y sus formas. Es curioso que tanto en los diarios de Morla Lynch como en las memorias-entrevista de Pepín Bello, se da una misma valoración al viraje estético de Alberti, provocado en parte por su viaje a Moscú: que Alberti se había echado a perder.²⁴⁹ Morla Lynch asiste con Lorca al estreno de *Fermín Galán* y anota en su diario las impresiones de desaliento de los dos. Es abril del 31; esta fecha se sale de mi ámbito histórico pero me

²⁴⁸ Jiménez Gómez, Hilario, *Alberti y García Lorca: la difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 39.

²⁴⁹ Morla Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 97.

parecía interesante hablar de esta actitud, que en realidad ya nace en el año 30, cuando comienza el cambio de Alberti. Una obra de teatro, la temática social y la recepción de la obra son tres elementos que se habían barajado hacía unos pocos años, con el estreno en 1928 de *Mariana Pineda*, la obra lorquiana que, para algunos críticos, suponía el texto contestatario de Lorca contra la Dictadura.

Otro testimonio del distanciamiento del ambiente de la Residencia de Alberti, de este Alberti político, lo encontramos en Pepín. Se refiere al Alberti de mediados de los 30, y estas reflexiones se hacen a la vuelta de la vida. De todos modos, creo que son pertinentes:

Al significarse perdió toda frescura y entró en una etapa que me avergüenza de Alberti: soez, ordinarísimo, brutal. El poeta no debe tener fisuras políticas y a Rafael su compañera le había abierto un agujero que cada vez se ampliaba más. Cómo sería que llegó a darme miedo, ¡mi propio y querido amigo me causaba pavor! Prefería no verlo. (Martín Otín, 2008, p. 149)

La misma importancia y por los mismos motivos que daba antes a las impresiones de Pepín sobre el dictador las doy ahora a éstas sobre Alberti. Lo que se respiraba en la Residencia era una creación sin política (y, realmente, sin polémica).

Hay un dato determinante sobre el apoliticismo de la Residencia: que se negara la entrada a Emilio Prados en 1931. Prados había estado ya viviendo en la Residencia en dos ocasiones. La primera a los quince años, formando parte de un grupo experimental que bajo la dirección de Manuel García Morente constituía “la Resi de peques”. En este grupo cursó tercero de bachillerato. A los diecisiete, y entrando ya a estudiar en la Universidad, comenzó a escribir con el aliento de Lorca, Moreno Villa y Juan Ramón, como cuenta en un diario que inició en esa época. Esa estancia se interrumpe ocho meses para acudir a tratarse una dolencia pulmonar grave a Suiza. Vuelve a Málaga en 1921 y un año después viaja a estudiar a Alemania, un espacio menos opresivo para el poeta y para su lesión pulmonar que la ciudad andaluza. Vuelve a la Residencia en los primeros meses de 1923, con una serie de ideas estéticas en torno a la poesía realista que son mal acogidas por sus compañeros de generación:

Trae nuevos planes e ideas poéticas que expone al grupo de amigos de la Residencia: Lorca, Buñuel, Dalí, Moreno Villa. Considera la poesía de sus compañeros carente de trascendencia, mero juego intuitivo. Le molesta la falta de formación filosófica y la utilización en exceso de la intuición como

sustitutoria de la necesaria cultura, que encuentra en muchos de ellos. Él por su parte propone un tipo de poesía revolucionaria, liberadora del hombre: una poesía auténtica, de concepción metafísica. (Hernández, P., *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988, p. 31)

Vuelve a Málaga en abril y de nuevo tras el verano ingresa en la Residencia de Estudiantes, ahora para estudiar Derecho. Pero por discusiones estéticas con sus compañeros, sobre todo con Moreno Villa, abandona la Residencia antes de finalizar el curso y vuelve a Málaga. Allí trabaja en la imprenta Sur-Litoral con Altolaguirre, y experimenta una conversión personal tras unos días de retiro del mundo en una ermita, en 1930. Después de este suceso, encontramos a Prados dedicado a labores asistenciales entre los más necesitados y a tareas de alfabetización. Sigue escribiendo en un tono surrealista y lee textos de pensadores como san Agustín y otros relacionados con el marxismo. En 1931 viaja a Madrid y pide plaza en la Residencia, que le es denegada. Parece que fue el mismo Jiménez Fraud el que negó el ingreso, aduciendo incompatibilidades de tipo ideológico. Con el bagaje que traía Prados, que he descrito con cierto pormenor deliberadamente, a Fraud le podía parecer que su presencia desestabilizaría el régimen armónico instalado en la Residencia, en un momento de zozobra gubernativa tras la dimisión de Primo y las aproximaciones a la II República.

Así pues, la vinculación de la generación del 27 a la Residencia de Estudiantes es uno de los motivos que explican la actitud del grueso del grupo respecto a la Dictadura, y en consecuencia el efecto estético que tal situación podría producir en su creación. Hay un segundo motivo que puede explicar la falta de compromiso en la mayoría de los componentes de la generación del 27, que quizá pueda parecer de Perogrullo pero voy a comentar brevemente: la juventud de los escritores de los que estamos hablando. Como se verá más adelante, y hablando ahora *grasso modo*, tenemos que la parte más importante de los escritores que se implicaron en la oposición a la Dictadura provenían de la generación del 98 y del desastre del 98, y la mayor parte de los que vivieron al margen –crearon al margen, quiero decir– del régimen de Primo pertenecen al 27; es decir, no fueron conscientes del derrumbe social de la nación y se libraron, por inconsciencia, de la depresión. Agustín Sánchez Vidal hace en su libro *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, una reflexión que viene al pelo: “Como en el caso de los García Lorca, Cuba y el Desastre del 98 aparecen (por activa o por pasiva) en el origen de la fortuna de los Buñuel”.²⁵⁰ Es

²⁵⁰ Sánchez Vidal, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 21.

ilustrativo de la tan diferente impresión del desastre del 98 que podían tener miembros de una generación y de otra: para unos era fuente de depresiones y para otros de riquezas. Unamuno, Valle-Inclán, contra Buñuel o Cernuda. Y en una generación bisagra, la del 14, Ortega y Juan Ramón. El caso de Prados se salía de madre, y también el del Alberti del 30, pero no es menos cierto que el cambio que sufrieron ambos no provino tanto de una situación del país, como de la influencia del comunismo en su mentalidad, esto es, de un agente externo.

3. 4. 3. 2 García Lorca y el compromiso político

García Lorca es el representante más conocido de la generación del 27, pero de su obra no se puede decir, y eso es mérito de la heterogeneidad del grupo, que sea representativa de una generación. Tampoco su forma de actuar en referencia a la cuestión del compromiso. Voy a situar la obra del autor granadino, precisarla en los momentos de los que estamos hablando y trataré de relacionarla con la teoría estética que, respecto al compromiso, manejaba Lorca, así como a su propia forma de ver las cosas. Esto nos hará comprender mejor qué supuso el estreno de *Mariana Pineda* y los porqués y los cómo de su utilización política.

Mariana Pineda no es la primera obra teatral que estrena Lorca pero sí la que para él fue más importante, en cuanto a su conversión en autor de éxito, en escritor, digamos, público. Hasta ese momento, Lorca había estrenado con escaso éxito de público o crítica *El maleficio de la mariposa* (1920), y en su casa de Granada *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923). Por esas fechas comenzaría a componer su *Mariana Pineda*, aunque como dice Gibson se trataba de una obra que ya en su infancia le venía rondando, pues cuando niño se había sentido atraído por la figura de Mariana, importante en la imaginaria popular granadina. Y la atracción se iría intensificando, recordada diariamente en las miradas a la estatua de la heroína que había junto a la casa granadina donde se instaló la familia del poeta en 1917:

Marianita, la bandera de la libertad, Pedrosa, adquirirían para mí contornos fabulosos e inmateriales de cosas que se parecían a una nube, a un aguacero violentísimo, a una niebla blanca en copos, que venía a nosotros desde Sierra

Nevada y envolvía al pequeño pueblo en una blancura y un silencio de algodón.²⁵¹

El repaso a la recepción crítica de la obra interesa porque significa una de las escasas situaciones de vinculación entre Lorca y la política del momento, o al menos así ha sido comprendido hasta el momento. En realidad, la concepción de *Mariana Pineda* data de en torno a diez años antes del primer estreno de la obra, que fue en Barcelona en 1927. Así pues, no se puede decir que esta producción fuera provocada o iluminada por la dictadura primorriverista. Se encuentra por esa época una cierta crítica del granadino a la sociedad en general, lo que podría relacionarse con una crítica social, pero fue en 1922 y era más bien un reproche por su falta de sensibilidad para lo ajeno, de apertura de miras, muy probablemente referido al terreno cultural o más estrictamente literario. En carta a Melchor Fernández Almagro, dirá:

Quiero sacar de la sombra a algunas niñas árabes que jugaron por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga *cielos*. ¿Hay nada más emocionante? Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!!²⁵²

La misiva sería comentada pocas fechas después por Fernández Almagro, politizando la expresión de Lorca ¡¡Basta ya de Castilla!! y entendiéndola como un grito contra el centralismo político o, incluso, el régimen político establecido. Ésta será la primera de una larga lista de interpretaciones erróneas que sufrirán las palabras de Lorca de ahí en adelante. Precisamente en estas mismas palabras, Melchor Fernández Almagro le habla de su proyecto de crear un grupo, una generación de personas comprometidas ideológica y estéticamente que sean capaces de darle la vuelta a la sociedad costista. Y de que Lorca estuviera ahí.

Te aseguro que no creo ya en otro poeta que no seas tú. Y me enorgullece que en nuestra amistad vaya surgiendo comunidad de ideas. Tu grito ¡¡Basta de

²⁵¹ En Gibson, I., *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 359.

²⁵² Carta fechada el 1 de julio de 1922. En Anderson, Andrew A., y Ch. Maurer (eds.), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 148.

Castilla! bien sabes que lo proferí ya hace tiempo. (...) No lo digo para insinuar, pretenciosamente, influencias mías, pero el hecho de que en nosotros existen esas confluencias me denota que hay ya una unidad de pensamiento, que a la larga, nos dará la victoria. Yo procuro ir insuflando esas ideas –y otras– en mis amigos de la nueva generación, hasta que consigamos dar a las letras españolas de mañana –e incluso a la política– un sesgo totalmente distinto a lo que Castilla y el costismo vienen significando en estos últimos 25 años: ramplonería, agarbanzamiento, polvos y adobes, maestros nacionales (...).²⁵³

Así pues, está claro que cuando Lorca está tratando de poner sobre las tablas *Mariana Pineda*, existía en su entorno más cercano una oposición al régimen dictatorial. Melchor Fernández Almagro, con quien hasta 1928 Lorca se cartearía con frecuencia, mantuvo correspondencia epistolar con Antonio Gallego Burín, donde le hablaba de estos temas, hasta el punto de que se ha subtitulado en la edición española como “Literatura y política”. La compilación –todas las cartas que se encontraron– contiene cartas que datan de 1918 a 1940, así que recoge varios regímenes distintos. Con referencia al de Primo de Rivera, son varias las alusiones de Fernández Almagro, y en todas ellas afirma su rechazo, y el deseo de que pase cuanto antes la “militarada”.²⁵⁴ A García Lorca le dirá, en una carta fechada el 15 de septiembre de 1923:

Las circunstancias políticas del momento presente exaltan la figura de Mariana Pineda. Vuelve el siglo de nuestros abuelos, que nuestros padres no han sabido superar. Ya habrás visto el enorme retroceso que la militarada representa. Nuestro pueblo continúa en una inconsciencia inverosímil. Han visto ya la

²⁵³ Lozano Miralles, Rafael, *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro*, Granada, Fundación Federico García Lorca – Caja de Ahorros de Granada, 2006, p. 61.

²⁵⁴ “He hablado con algunos de nuestra posible revista ‘Ágora’, pero a nadie le calienta la idea. Realmente, la censura hace imposible la publicación, pues de hacer la revista exclusivamente doctrinal, se caería de las manos. Y otra cosa más movida e intencionada no podría ser” (19/VII/1926); “De otras cosas nada. Cada vez más difícil orientarse en este vacío político. La impresión es de que ‘esto se va’. Pero lleva ya tanto tiempo yéndose...” (27/IX/1926); “Mi famoso libro –famoso por su lenta elaboración– quedará terminado este mes. Se titulará ‘Orígenes del Régimen Constitucional en España’ y puede ser de cierto interés actual” (6/V/1927); “¿Y el viaje de Martínez Anido? Celebro que se traiga de Granada la excelente impresión que recoge su nota oficial. Granada necesita de gentes que se interesen por ella, aunque los milagros que la favorezcan los haga el diablo” (9/XII/1927); “Novedades de otra clase, ninguna puedo recoger. Los invariables rumores de cambios políticos, persisten. Pero yo no sé dónde pueda estar esa presión poderosa que haría falta para determinar la mudanza” (25/XI/1929). Tomado de Gallego Morell, A. (ed.), *Melchor Fernández Almagro, Antonio Gallego Burín, Literatura y política, Epistolario (1918-1940)*, Granada, Diputación Provincial, 1986.

avanzada del caos... y no se asustan. ¡Extraordinaria ceguera! Purgamos pecados históricos de difícil remisión.²⁵⁵

Por tanto, en los años en torno al estreno de la obra García Lorca estaba por proximidad conectado con la oposición a la Dictadura. Hasta *Mariana Pineda*, se encuentran pocas muestras más de desavenencias con el Régimen, de momentos en los que de forma explícita Lorca se rebeló de algún modo. Sí existe, como recoge entre otros lugares la correspondencia entre Alberti y García Lorca, un poema que finalmente no vio la luz –por la negativa del propio autor–, que podía resultar crítico contra la dictadura. Copio un fragmento:

Mientras en medio del horror oscuro / mintiendo canto y esperando miedo / voz inquieta de naufrago sonaba: / ‘Desdichada nación de dos colores / (fila de soles, fila de granadas), / sentada con el mar en las rodillas / y la cabeza puesta sobre Europa. / Mapa sin eco en el vivir reciente. / Pueblo que busca el mar y no lo encuentra. / Oye mi doble voz de remo y canto / y mi dolor sin término preciso. / Trigo malo de ayer cubrió tu tierra. / La cicuta y la ortiga te envejecen. / Vulgo borracho canta en los aleros / la espada y el bigote, como norma. / Desdichada nación de catafalcos.²⁵⁶

Este poema fue escrito en 1926 y Lorca lo preparaba para los homenajes a Góngora, en forma de Soledad gongorina. Finalmente no apareció publicado, quizá porque lo terminó fuera de plazo (algo que solía hacer Lorca, llegar tarde o no llegar, como sus compañeros le reprochaban²⁵⁷), quizá porque consideró más cauto no hacerlo, quizá porque no quiso participar en el homenaje a Góngora. De cualquier forma, éste es el primer testimonio que tenemos de una oposición frontal de Lorca a la Dictadura.

También considero oposición, aunque no frontal, el apoyo de Lorca a la catalanidad, en forma de firma de manifiestos y otras acciones concretas, algunas declaraciones públicas,

²⁵⁵ Lorenzo Miralles, 2006, p. 87.

²⁵⁶ Tomado de Jiménez Gómez, H., *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 182.

²⁵⁷ Es curiosa la anécdota que recoge Hilario Jiménez en su estudio sobre la relación entre Alberti y Lorca. En *La Gaceta Literaria* de junio de 1927, como homenaje a Góngora se publicó una composición firmada por él, que en realidad había sido escrita por Gerardo Diego y refirmada por él mismo, a instancias de la dirección de *La Gaceta*. Esta composición, “Romance apócrifo de don Luis a caballo” ha llegado a aparecer atribuido a Lorca hasta las obras completas de Aguilar de 1954. (Jiménez Gómez, 2009, pp. 149-150).

etc. En primer lugar, se sabe que Lorca firmó el “Manifiesto en defensa de la lengua catalana” elaborado en marzo de 1924, donde se le pedía a la Dictadura respeto por la idiosincrasia de los pueblos españoles. Con el manifiesto, un nutrido grupo de intelectuales (dicho en sentido amplio) se oponen a las medidas que, por motivos políticos –sobre los que toman distancia con claridad–, se están tomando contra la lengua catalana. Se trata según ellos de una represión que no respeta la importancia cultural del pueblo catalán en la historia de España –de hecho inscrita en la propia españolidad, dicen– y que a la larga acarreará consecuencias nefastas para la nación. El tono es sumamente respetuoso:

Los abajo firmantes, escritores en lengua castellana, que sienten profundamente los merecimientos históricos de su idioma y que lo aprecian en todo su valor como indispensable vehículo para la difusión del pensamiento a través del mundo civilizado, se dirigen respetuosamente a V.E. para expresarle su sentir con ocasión de las medidas de Gobierno que, por razones políticas, se han tomado acerca del uso de la lengua catalana.

Y patriótico:

Queremos cumplir con un verdadero deber de patriotismo, diciendo a Cataluña que las glorias de su idioma viven perennes en la admiración de todos nosotros, y serán eternas mientras imperen en España el culto y el amor desinteresado a la belleza.²⁵⁸

Gibson describe una comida del poeta granadino en el restaurante barcelonés El Canari de la Garriga con, entre otros, Dalí, Claudio Díaz, Tomás Garcés y Jaime Miratvilles. Este último acababa de salir de prisión por manifestaciones procatalanistas (en concreto, por aplaudir fervorosamente las canciones en catalán de una activista, Mercedes Serós). En el libro de oro del restaurante, Miratvilles firmará con un “ex i futur presidiari”, y Lorca con un “Presidiario en potencia. Visca Catalunya lliure!”. Sin embargo, no creo que sea una oposición frontal porque más que al propio hecho de la Dictadura a lo que Lorca se oponía era a cualquier tipo de opresión de las manifestaciones culturales del país, como lo era la

²⁵⁸ Ambas citas del manifiesto tomadas de Sainz Rodríguez, Pedro, *Testimonio y recuerdos*, Barcelona, Planeta, 1978, pp. 345-346.

prohibición del catalán en el ámbito público (excepto el teatro y la prensa) bajo la dictadura de Primo, entre otras muchas medidas represoras.²⁵⁹

***Mariana Pineda*, drama humano**

Es el momento, una vez dibujado el contexto de la obra, de concentrar el discurso sobre *Mariana Pineda*. El personaje principal del drama lorquiano, que da nombre a la obra, fue una heroína de la conspiración republicana contra Fernando VII, ejecutada el 26 de mayo de 1831. Desde el primero de octubre de 1823 había sido abolida la Constitución de Cádiz y el rey, ayudado por tropas francesas, “Los cien mil hijos de san Luis”, volvía al trono. Terminaba así el Trienio constitucional y comenzaba la llamada Década ominosa. A partir de ese momento todo lo que supusiera un intento de vuelta a la Constitución de 1812 sería considerado delito castigado con pena capital. Mariana Pineda, en su Granada natal, dedicará su vida a partir de ese momento al cuidado de los reos políticos que iban llenando las cárceles, básicamente con ayudas de tipo asistencial: envío de cartas, gestión de solicitudes de clemencia, avituallamientos...

En enero de 1825 es nombrado alcalde del Crimen de la Chanchillería de Granada Ramón Pedrosa y Andrade, un personaje que se caracterizará desde el primer momento por la extrema violencia de sus métodos de represión. Será una de las figuras fundamentales del drama. En 1828, Fernando Álvarez de Sotomayor, primo de Mariana, es encarcelado y condenado a muerte por dirigir la gestación de una insurrección armada contra el régimen. Mariana Pineda logrará que escape de la cárcel de máxima seguridad de Granada, gracias a un hábito de capuchino que le hace llegar y aprovechando que el trasiego de religiosos en esa época en la cárcel era intenso. Pedrosa estrecha el cerco sobre Mariana, quien en 1829 da a luz a su segundo hijo, una niña que lleva a la casa cuna el padre, José Peña y Aguayo, que se desentiende de la criatura y sólo en su testamento reconocería la paternidad.

En marzo de 1831 las dos hermanas que estaban bordando la bandera constitucional, religiosas del Albaycín, interrumpen su trabajo, a instancias de una cada vez más acorralada Mariana. Sobornadas por el poder, que conoce la existencia de la bandera por el testimonio de un sacerdote, amante de una de las monjas, entregan la bandera en la

²⁵⁹Cfr. “Las prohibiciones durante la dictadura de Primo de Rivera”, Sin firma, en www.gencat.cat. Ref.: http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnextoid=23885c43da896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextchannel=23885c43da896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextfmt=detall2&contentid=18c5edfc49ed7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES

casa de Mariana Pineda. Ésta, sin tiempo apenas para esconderla, es detenida. Intentará escapar de su propia casa, donde fue retenida, pero un vigilante le detiene, desoyendo, presuntamente, el ofrecimiento de su propio cuerpo que, a la desesperada, le habría hecho Mariana. Pedrosa es nombrado alcalde de Casa y Corte y con el poder que se le otorga juzga personalmente el caso de la heroína granadina, condenándola a muerte. En el ínterin, se le conmina de diferentes formas a que delate a cuantos constitucionalistas conozca a cambio de la amnistía, pero Mariana siempre guardará silencio: “Nunca una palabra indiscreta escapará de mis labios para comprometer a nadie. Me sobra firmeza de ánimo para arrostrar el trance final. Prefiero sin vacilar una muerte gloriosa a cubrirme de oprobio delatando a persona viviente”, dice. Es ejecutada, llevándose sus secretos a la tumba, en mayo de 1831.²⁶⁰

Ésta es la historia que Lorca quiere llevar a las tablas en su drama. Si he dedicado tanto espacio a resumir el argumento es para hacer ver que, leída la obra, parece difícil no encontrar paralelismos con el régimen bajo el que se estrena la obra. La Dictadura era también un gobierno anticonstitucional, impuesto violentamente, donde se perseguía a la oposición política con la cárcel o la pena capital. Además, había una connivencia entre el poder político y el religioso. Más en concreto, había también una figura como la de Pedrosa, fácil trasunto de Martínez Anido. Y un Fernando VII que podría ser Alfonso XIII, o Primo de Rivera. Así pues, el trabajo que debería hacer Lorca era intenso si lo que quería era que no se viera la obra como una manifestación política. Se entiende también que fuera interpretada la obra desde su gestación como una ocasión para atacar al Régimen. Por eso Lorca ya había sido avisado de que se le daría una interpretación política al drama, porque era la más fácil, la espontánea. Él mismo lo reconocía en carta a su familia:

Parece ser que el Directorio (agravado por el manifiesto de Blasco Ibáñez y los sucesos de Vera) no la deja poner, pero nosotros vamos a empezar a ensayarla, para tenerla preparada en la primera ocasión, que será dentro de este año, según todos creen. Desde luego, ponerla inmediatamente es imposible y vosotros lo comprenderéis, pues aunque la dejaran poner en escena, en el teatro *se armaría un cisco* y lo cerrarían, viniendo, por tanto, la ruina del empresario, cosa que nadie quiere.²⁶¹

²⁶⁰ Tomo estas notas de la vida de Mariana Pineda desarrollada en Martín Casares, Aurelia, y Manuel Martín García (eds.), *Mariana Pineda. Nuevas claves interpretativas*, Granada, Comares, 2008, pp. 4-15.

²⁶¹ Carta de noviembre de 1924, en Anderson y Maurer (eds.), 1997, p. 254.

En el fondo, fuera cual fuera el ejercicio para impedir la interpretación equivocada de *Mariana Pineda*, apenas leyendo el argumento ya se podrían tener razones para politizarla. Fernando de los Ríos, que conocía bien a Lorca, hizo desde el principio una lectura política del drama, a la que tiene que salir al encuentro el poeta granadino. En la continuación de la misma carta de Lorca que acabo de extractar, se lee:

Yo creo, y todos creen lo mismo, que este año se verá puesta; y el éxito de la obra, me he convencido de que no es ni debe, como quisiera don Fernando [de los Ríos], ser político, pues es una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político, y yo quiero que su éxito sea éxito poético, ¡y lo será!, se represente cuando se represente.²⁶²

El entorno de la obra y la actitud de prejuicio de la crítica, que activa la defensa desde el principio por parte del autor, me interesa muy especialmente en este trabajo. También es interesante porque ponen sobre el tapete dos de las cuestiones de teoría literaria relevantes que manejo o utilizo (sin tratar con profundidad) en este libro: la recepción y la interpretación. Como señalé en las primeras páginas, este estudio se concentra en las obras literarias y sus implicaciones político-sociales, y para la descripción de un mapa así considero necesario el manejo de algunos conceptos de teoría literaria, como el de la autonomía de la obra, la hermenéutica, la intención o la recepción. Pero no se definen ni se hace historia de ellos, sólo se utilizan cuando es necesario, al paso. No es erróneo interpretar *Mariana Pineda* de forma diferente a como lo haría el propio Lorca. Aunque yo haya dedicado un espacio a considerar los motivos de García Lorca, fundamentándolos en la historia de la escritura de la obra, no estoy diciendo con ello que ésta sea la única interpretación posible, y ni siquiera que el propio Lorca fuera capaz –más bien al contrario– de emitir exactamente el mismo tono de voz que pensaba su cerebro en las páginas de *Mariana Pineda*, y menos aún en la interpretación en escena de las páginas de *Mariana Pineda*. Sin embargo, dicho esto –que serían consideraciones teórico literarias de manual– no puedo menos que señalar que en casos graves como el que nos ocupa, en los que una interpretación determinada puede escribir el futuro próximo –real, ciudadano– de García Lorca, no todas las interpretaciones son válidas. O si lo son, la responsabilidad del que interpreta debe tomar partido para declarar, en cada caso, la pertinencia de la interpretación, acompañándola de la que diera el propio autor. No obstante, siempre se

²⁶² Ídem.

puede proponer cualquier interpretación, y construir cualquier historia literaria, dejando para el poder judicial las consecuencias que se deriven de la escritura.²⁶³

García Lorca y la interpretación de *Mariana Pineda*

Volviendo al relato de los acontecimientos, lo que va a intentar Lorca es, como he dicho arriba, argumentar por qué su obra no es política. Va a tratar de hacer una obra apolítica cuando todos esperan que sea política y propagar también una interpretación apolítica cuando se estrene. Es decir, trazará una estética en torno al compromiso de tipo exprés, en unos días, para defenderse del encasillamiento al que se está viendo sometido desde años atrás. Las últimas palabras de la cita de la carta a su familia nos ponen sobre la pista de los argumentos: “Es una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí (...) sin interés político, y yo quiero que su éxito sea éxito poético”. Y justo después, para cerrar el tema, dirá: “Y si no lo es, que no lo sea: que obra de arte será siempre. Mis amigos creen lo mismo”.²⁶⁴ Para Lorca la intención es ya un primer argumento, y consiste en el convencimiento de que es posible hacer un arte “puro”. Aun teniendo en cuenta que se trata de una carta familiar, los apuntes estéticos me parecen perfectamente válidos. Se refrenda esta posición en otra carta de Lorca, esta vez dirigida a Melchor Fernández Almagro y fechada apenas un año antes, en septiembre de 1923:

Mariana, según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios polos, una *posesa*, un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente extremadamente *político* (no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) *víctima* de su propio corazón enamorado y enloquecido.²⁶⁵

A la creencia en la posibilidad de un arte puro, se suma la acción lorquiana de adaptación de la obra, el acto de tamizar el drama histórico a través de su mirada para convertir el hecho en una obra de Federico García Lorca, según él en una obra de arte.

²⁶³ Entiendo que esta manera de entrar en el problema de la recepción puede resultar frívola. Toda vez que parece además sugerir, sin fundamentar, que la literatura guardaría una conexión directa con el terreno de lo moral. Insisto en que se trata apenas de un apunte.

²⁶⁴ Carta de noviembre de 1924, en Anderson y Maurer (eds.), 1997, p. 254.

²⁶⁵ Ídem, pp. 208-209.

Aparece en la cita de la carta a Melchor Fernández Almagro que acabo de copiar: con lo que se queda Lorca de la heroína es con la historia de amor. Es la elección que ha hecho por una Mariana. Copio una cita que recoge Nigel Dennis. Habla Lorca, entrevistado por *Heraldo de Madrid*, en declaraciones publicadas en el número del 15 de octubre del 27:

Hay mil Marianas de Pineda distintas [...]. Pero yo no las iba a ‘hacer’ todas. Puesto a elegir, me interesó más la Mariana amante [...] Parte de que yo no creo en el mito de la Mariana Pineda liberal tal como lo han inventado los constitucionales [...] Además, mi Mariana Pineda la concebí más próxima a Julieta que a Judith, más para el idilio de la libertad que para la oda a la libertad.

Y en nota dice Dennis: “Es notable que Lorca señale aquí que eligió focalizar más el potencial dramático y emocional que el político, lo que sugiere una reluctancia, discernible más adelante en sus obras, de evitar consideraciones políticas que subyuguen las consideraciones literarias”.²⁶⁶ Es decir, que Lorca, de toda la figura de Pineda, se queda con la historia amorosa, y levanta el drama sobre ese pilar. Mariana Pineda es, para Lorca, la heroína del amor, que por amor bordó una bandera, por amor no se entregó a Pedrosa a cambio de una amnistía, y tampoco a otro personaje del drama, Fernando, y por amor calló para no delatar a su amante. Sobre las políticas, ella se erige en amante independiente, en encarnación de la libertad ante constitucionalistas y fernandinos. Ésa puede ser la forma de convertir el drama en una obra universal y perenne, por encima de características temporales, luchas partidistas: ir al núcleo del ser humano, al lugar universal de donde nace la acción particular.

Siendo ésta la intención de Lorca y éste el texto definitivo del drama, la consecuente interpretación de la crítica debiera haber llevado la misma línea. No fue así, tal y como se presagiaba y hubo escasas interpretaciones no políticas. Gibson, cuando comenta la crítica de José Navarro Pardo en *El Defensor*, tras el estreno en Granada de *Mariana Pineda* el 29 de abril de 1929, señala que “Navarro Pardo, haciendo alarde de sus conocimientos acerca de la Mariana Pineda histórica, defendió la interpretación ‘poética’ de la heroína hecha por Lorca, y dudaba del interés de la víctima por la política. Mariana era, sencillamente, una enamorada, e ‘igual hubiera hecho de ser los conspiradores realistas’”.²⁶⁷ Lo más interesante

²⁶⁶ Dennis, Nigel, “Politics”, en Bonaddio, Federico (ed.), *A companion to Federico García Lorca*, New York, Tamesis, Woodbridge, 2007, p. 175.

²⁶⁷ Gibson, 2011, p. 622.

es el comentario que viene después: que esta crítica fue leída por algunos como una concesión a la autoridades de la Dictadura. Es decir, que hiciera lo que hiciera Lorca, su creación estaría en entredicho. Y que, además, el punto de mira sobre la obra estaba al mismo tiempo situado sobre la crítica de la obra.

Cuando reviso algunas de las reacciones políticas a la obra constato que la toma de posición sobre *Mariana Pineda* estaba mediada por las circunstancias estéticas previas de los críticos: es decir, que embarcado el crítico en su propia trayectoria estética –su credo– todo lo criticado se vería según/a través/por/en comparación con el prisma personal. De ahí la reacción de Martínez Sierra, quien como cuenta Francisco García Lorca, diría a los biógrafos del poeta granadino que “Mariana Pineda no es un panfleto contra la dictadura de Primo de Rivera, pero lo parece”.²⁶⁸ Y parece que por ese motivo le pidió reformar la obra, tras lo cual sin embargo mantuvo su negativa a estrenarla. Lo mismo, como hemos visto, aconteció con Fernando de los Ríos o Melchor Fernández Almagro (como se ve, cuando hablo de “crítico” aquí le doy al término una acepción muy genérica). En el mismo sentido surgieron las críticas de medios como *El Socialista*, que tildaron de tibia la obra de García Lorca tras su representación en Madrid.²⁶⁹ Rafael Alberti, recordando esa misma representación madrileña, dirá en *La arboleda perdida*:

Tuvo que ser entonces Margarita Xirgu, tan valiente, tan grande y desinteresada, la que en momentos en que las barbas temibles de don Ramón del Valle Inclán iniciaban su duelo a muerte contra la espada del dictador jerezano, se atreve a ponerla en escena. La sala era un hervidero. Se temía la prohibición de la obra (...) Se prolongaron muy significativamente los aplausos cuando Marianita, ya condenada a la horca y abandonada de su amante, canta a la Libertad, convertida en heroína civil.²⁷⁰

Alberti enmarca claramente la obra en un contexto político. Es cierto que la impresión de Alberti es de finales de los años 50, y de que en tiempos de este estreno madrileño aún no había sucedido su conversión al socialismo. Pero también estas

²⁶⁸ García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 286.

²⁶⁹ Gibson, 2011, pp. 530-531. También recoge Gibson reseñas en el mismo sentido de Enrique de Mesa, Isaac Pacheco o José de la Cueva.

²⁷⁰ Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Primero y segundo libros (1902-1931), Barcelona, Anaya y Mario Muchnik, 1998, p. 210.

impresiones han construido la recepción crítica de *Mariana Pineda* en el tiempo, y están, como ocurría con Fernando de los Ríos, influidas por un posicionamiento estético previo.

A esta fecha está realmente próximo el cambio de Alberti, pues data de noviembre de 1929 la conferencia en el Lyceum, primer acto polémico del poeta gaditano, donde comienza el viraje hacia una poesía realista. “Yo era un tonto y lo que había visto y continuaba viendo me habían convertido en dos tontos. Quiero decir que estaba ya dispuesto a vengarme de todo, a poner bombas de verdad, o casi de verdad, como aquella que entre burlas y veras coloqué una tarde en aquel Lyceum femenino”.²⁷¹ El 1 de enero de 1930 está fechado “Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)”. Se publicaría en 1935, pero se sabe que el poema era conocido antes en Madrid. “Desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo lo que deseaba, con dolor de hígado y rechinar de dientes, con una desesperación borrosa que me llevaba hasta morder el suelo, este poema [...] señala mi incorporación a un universo nuevo, por el entraba a tientas, sin preocuparme siquiera adónde me conducía”.²⁷² ¿Qué había pasado para que Alberti pasara de *Sobre los ángeles* a esta *Elegía cívica*? Los meses finales de la dictadura, las revueltas estudiantiles, las últimas injusticias del Régimen, la influencia marxista, le abrieron los ojos, y encontraba en la violencia de la calle el espejo donde reflejar su propia quemazón interior.

Es posible que también a Lorca le afectaran los últimos meses de la Dictadura. Al menos fue entonces cuando firmó por primera vez una declaración contra el Régimen, en la que además se señalaba explícitamente que los escritores no eran apolíticos. El documento está fechado en abril de 1929, unos meses después de que las autoridades intervinieran la producción de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que estaba ensayando en la sala Rex la compañía Caracol, de Cipriano Rivas Cherif, y que se iba a estrenar inminentemente. Hay varias versiones de los motivos de este acto de censura. La del Régimen fue que la obra se paralizó porque contraviniendo las leyes se estaba ensayando durante el tiempo de luto obligado por la muerte de la madre del rey, María Cristina, y a ésta se atuvo Rivas Cherif cuando contó el sucedido. Lorca, en cambio, dijo que se prohibió porque el protagonista lo interpretaba un militar retirado, y aparecía en escena con cuernos, lo que para Martínez Anido suponía un ultraje al Ejército. Otras versiones hay de los motivos, como recoge con detalle Margarita Ucelay en su edición de *Amor de Don*

²⁷¹ Ídem, p. 232.

²⁷² *Ibidem*, p. 239.

Perlimplín, que van desde las presuntas burlas al mismo Primo de Rivera que podía haber en el texto hasta las intrigas entre actrices. De cualquier forma, la obra fue prohibida.

Quizá ésa fuera la gota, sugiere Gibson y también Dennis, que colmó el vaso de la distancia de Lorca. El texto político que firmó era una carta abierta a Ortega, donde se proponía urgentemente la creación de un partido liberal que naciera de la intelectualidad española, en concreto de la joven intelectualidad española. Unos meses después, en noviembre, Lorca viaja a Nueva York, donde veía en la distancia el final del Régimen. Volverá a España, después de pasar por Cuba, el 1 de julio de 1930. ¿Qué habría ocurrido si Lorca hubiera presenciado los últimos días de la Dictadura? ¿Hubiéramos asistido a una intensificación de su papel social? ¿Quizá a una intervención pública en las revueltas estudiantiles? Según dice Gibson, desde Nueva York Lorca seguía la situación política española. En marzo de 1930 llega a Cuba y allí critica también lo que estaba ocurriendo en España. Según el escritor Emilio Roig de Leuchsenring, Lorca estaba “curioso por cuanto a su alrededor ocurre, apasionado, mejor diría, exaltado, por los problemas políticos y sociales de España, de Cuba, del mundo”.²⁷³

Gibson acumulará algún testimonio más para asegurar la para él clara postura comprometida de Lorca en la II República. A los testimonios en este sentido se suma también una interpretación socialista de *Poeta en Nueva York*: que los poemas escritos en Nueva York significaban una posición crítica, una respuesta social a los hechos que veía y a los hechos de los que tenía noticia, además de un eco de sus batallas personales. Nigel Dennis, sin embargo, se aleja de Gibson y su interpretación del poemario como una lectura marxista de la civilización, que considera apresurada, y matiza que el libro lo que hace es revelar a un poeta que reacciona indignado ante lo que ve: el impacto de la sociedad industrial en el individuo, el impacto del sistema que ha explotado y deshumanizado a los desvalidos.²⁷⁴

Dicho todo lo cual, se podría considerar que se da en Lorca un viraje, en los últimos años de la Dictadura, hacia una poesía comprometida. Por lo menos, así lo atestiguan estos datos de cierta notoriedad a los que he ido haciendo mención. Ahora bien, también se puede hacer otra lectura del asunto, una interpretación no contraria, pero sí muy diferente. Me vale para formularla partir de la tesis de Gibson, que habla de una

²⁷³ Gibson, 2011, p. 753.

²⁷⁴ Cfr. Bonaddio, 2007, p. 183.

politización creciente. Manteniendo esa línea de forma ascendente, deberíamos encontrarnos con un Lorca muy Alberti –por decirlo de alguna manera– en los meses inmediatamente anteriores a la guerra civil española del 36. ¿Pero cómo encajar entonces los testimonios que nos ha dejado Morla Lynch de los últimos días madrileños de Lorca, cuando se convierte en un poeta profundamente triste, atemorizado, que presiente el principio del fin? ¿Y cómo se entiende la reacción de Lorca ante las críticas politizadas que recibe su *Yerma* unos pocos años después del estreno de *Mariana Pineda*, en una especie de *déjà vu* indeseable? Como decía cuando repasaba alguna de las críticas a *Mariana Pineda*, en esta ocasión la ideología del crítico se sobrepuso también a la obra y filtró lo que se dijo de ella. Lo cuenta Morla en una nota con fecha del 12 de abril de 1935:

A continuación se habla de la *Yerma* de Federico y de la forma absurda con que se le critica. El juicio depende de la ideología ‘derechista’ o ‘izquierdista’ del crítico que da su parecer sobre ella. La obra puede ser muy buena o muy mala según sea el autor amigo o no del señor Azaña: bases tan necias como ésta determinarán la censura o el aplauso de los periódicos monárquicos o republicanos. Desde luego, es intolerable e inadmisibile que se abandere la obra de Federico, que pertenece a toda la Humanidad amante de lo bello, por encima de todas las luchas partidistas. ¿Qué tienen que ver *Bodas de sangre* y *Yerma* con las derechas y las izquierdas? ¿En ‘qué’ se mete con ellas?²⁷⁵

Y, por último, y más próximos aún a este 1930, ¿qué decir de la crítica del propio Lorca al estreno de *Fermín Galán*, de Alberti? Se lamentará entonces con Morla de la politización que se hace de un hecho como la muerte de Fermín Galán, que está demasiado cercano en el tiempo para que se haya podido digerir y trascender. Y lo pondrán ambos en comparación con un estreno posterior, el de la obra de Gorki *Asilo de noche*. Dice Lorca a la salida del teatro:

Si asistiéramos a una escena semejante, en toda su verdad y desolación, penetrando en uno de esos refugios –como debe haberlos en los suburbios sórdidos de las ciudades moscovitas–, tampoco entenderíamos lo que esa gente dice. Y ninguna falta que nos haría. Hay casos en que no es necesario comprender y momentos en que basta con sentir.

²⁷⁵ Morla Lynch, 2008, p. 470.

La interpretación es –repito– absolutamente gráfica y objetiva; diríase que cada actor encarna de verdad el individuo que representa: así, el que hace el papel de tonto debe ser un tonto auténtico; el borracho, un ebrio empedernido; el intrigante, un chismoso profesional, el hombre bueno, un “buen hombre”, y el malo, un ser de natural perverso.

Es decir, Lorca se refiere a que nada se ha acentuado, manejado, manipulado: todo está tal cual. Así que no, en todas estas ocasiones lo que leemos no es la figura de un actor político como lo era Alberti en esos momentos, un activista concentrado, empeñado en su función, sino la figura de un poeta apesadumbrado que trata de mantenerse incólume ante la manipulación, que trata de subsistir con apenas la independencia de su arte, dedicando las fuerzas que tiene –que se adelgazan según corre la década de los treinta– en la defensa de una radicación del arte en la entraña del hombre, que es universal, que se sitúa en los antípodas del posicionamiento político concreto.

Sigue existiendo el hecho de que firmara un texto claramente político y reivindicativo, ¿pero no habría firmado lo mismo Lorca en caso de haber tenido la misma ocasión hacia 1924, pongo por caso? Y además, ¿no hemos de tener en cuenta cuando hablamos de Lorca las mil motivaciones diferentes que podría tener al firmar un documento así, siendo el poeta granadino una de las personalidades más complejas, cambiantes, indecisas e impredecibles de la literatura del 27? También se puede contraargumentar aduciendo que realmente es a finales de la década cuando surgen temáticas en las obras de Lorca que bien podrían politizarse; es decir, que al menos un giro hacia lo social (que es materia politizable) sí se daría. Es posible, pero no hay que perder de vista que el *Romancero gitano*, que cuenta con elementos de crítica social en su concepción, comienza a componerse en 1924; y que la raíz popular –que es social– está en Lorca desde las *Primeras canciones*. Lo que ocurre a finales de la década es que el contexto ha cambiado. Del mismo modo que el contexto de las primeras Vanguardias pudo convertir las composiciones lorquianas en folklore, sin profundidades sociales, el contexto de la politización de la literatura a finales de la década politizó asimismo los dramas lorquianos. Lorca no ha cambiado realmente de temas, no ha dejado de lado esa raigambre popular que es el denominador común de su obra. Como repetiría una y otra vez en los años anteriores a la guerra, él es el poeta del pueblo. Dice Morla:

Pero Federico hoy ha hablado poco; se halla como desmaterializado, ausente, en otra esfera. No está como otras veces, brillante, ocurrente, luminoso, pletórico de confianza en la vida y rebosante de optimismo.

Por fin murmura su profesión de fe habitual: 'él es del partido de los pobres'. Pero esta noche –como pensando en voz alta– agrega una frase más: 'él es del partido de los pobres..., *pero de los pobres buenos*'.

Y, no sé por qué, su voz me parece distinta –como lejana– al pronunciar estas palabras.²⁷⁶

Ante la Dictadura, Lorca está en contra pero su actitud no conmociona su arte. Su tarea es seguir buscando en los dramas la entraña universal, la que mueve al mundo verdaderamente. Sabe que su oficio es la obra de arte. Quizá por eso no responde a la encuesta sobre política y literatura de Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*, porque en el fondo ya estaba respondiendo de hecho en las entrevistas sobre *Mariana Pineda*, y sobre todo en el mismo texto de *Mariana Pineda*. Este mismo Giménez Caballero es probablemente el que mejor entendió *Mariana Pineda*, y por eso cuando decidió proponer la encuesta fue porque lo que había visto sobre las tablas era, más allá de la obra, un *AntiHernani*.²⁷⁷

Creo que resume todo lo dicho esta afirmación de Francisco García Lorca:

Acaso se le haya reprochado a Federico que no quede en su vida y en su obra constancia de una postura doctrinaria. Pero es que él escribió como un poeta, y no como un afiliado a ningún credo político. Él sintió la injusticia social, la desigualdad y el sufrimiento de los hombres desde las raíces últimas de su generosa condición humana. Y acaso por esto los sentía más hondamente. Y por eso creo firmemente que el homenaje al poeta comporta un homenaje al hombre. (...) Federico ha sido el poeta más sensible a problemas sociales entre los autores de su generación, sin excepción alguna. Era en él una actitud radical, en la que de nuevo reaparece su perfil singular: porque no se trata de una actitud ideológica, sino que esa su entrañable solidaridad con las gentes se

²⁷⁶ Morla Lynch, 2008, p. 538.

²⁷⁷ García, Carlos, y María Paz Sanz Álvarez (eds.), *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero-Guillermo de Torre (1925-1968)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 2012, p. 168.

hinca en un sentimiento de proximidad con el humillado y el sufriente que Federico sintió desde niño.²⁷⁸

3. 4. 3. 3 El Nuevo Romanticismo y la novela del realismo socialista

La nueva literatura del 27 chocaría casi al momento de su nacimiento con dos cuestiones: la propia del tiempo, la política, y, en el terreno literario, el desarrollo de la novela social. La novela social se había ido inoculando en las librerías españolas desde 1925, con las obras de autores representativos de la literatura social-obrera como las publicadas en la editorial Javier Morata, así como publicaciones periódicas como *El estudiante* o *Post-Guerra*. Los libros, debido a que tenían más de doscientas páginas, sorteaban la censura. Este criterio “surrealista” de censura para textos largos permitió la publicación de novelas fundamentales de autores como Arderús, Díaz Fernández o Ramón J. Sender, claramente contrarias al Régimen; también aparecerán traducciones y novelas que introducirán en España las ideas del régimen de gobierno marxista y su estética particular. En 1928 se publica una obra fundamental como *El bloqueo*, de Díaz Fernández, y en 1929 llegaría a España *El arte y la vida social*, de Plejanov. Se trataba en síntesis de una literatura que abogaba de forma decidida por el arte comprometido, rechazando las ensoñaciones y asepsias que fomentaban muchos de los miembros de la generación del 27²⁷⁹ y, en definitiva, los movimientos de las vanguardias estéticas.

3. 4. 3. 3. 1 José Díaz Fernández

Del mismo modo que *La deshumanización del arte* fue una obra basilar del movimiento purista español, el ensayo *El Nuevo Romanticismo*, que publicó Díaz Fernández en 1930, fue la reunión y consagración de la propuesta alternativa social en España. Se trata de un libro de apenas 150 páginas, entre las que siempre se han señalado especialmente las que ocupan el capítulo IV, “La literatura de avanzada”. Este breve capítulo fue publicado originalmente el 25 de septiembre de 1927, en la revista *Post-Guerra*, y en el fondo configura la estética que Díaz Fernández pondrá por obra en *El bloqueo*. La clave del Nuevo

²⁷⁸ García Lorca, F., 1981, p. 407.

²⁷⁹ El Alberti de *Sobre los Ángeles* ya estaba variando su postura; el Lorca de *Poeta en Nueva York*, y a su modo el primer Lorca, también.

Romanticismo es responder a la necesidad que tiene el hombre de hoy de volver a lo humano.

Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto. Dicen que el alma no puede vivir sin una religión. Nosotros, hijos del siglo más científico y mecanizado, hemos extirpado quizá toda clase de mitos y simbolismos; pero no podemos vivir sólo para esto, para esto tan breve, tan personal, tan egoísta y tan efímero. Necesitamos vivir para el más allá. No para el más allá del mundo, puesto que no es posible creer en una tierra detrás de las estrellas, sino para el más allá del tiempo. Es decir: necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras.²⁸⁰

Por tanto, el motor de este movimiento es una cuestión humana, que luego se transforma o se replica en una estética literaria. La obra literaria que surge en la década de los veinte en paralelo y en confrontación con las vanguardias estéticas es una obra de escritores conscientes de su relación con la historia: de ser constructores y responsables de la historia, presente y futura. La responsabilidad social integral y la actitud decidida de reflejarla en la obra literaria (de conectar conciencia y producción) es lo que diferencia y caracteriza a este movimiento, que como ha señalado Víctor Fuentes, merece absolutamente la calificación de grupo generacional.²⁸¹

Estas ideas se traducen a estética ya desde la respuesta de Díaz Fernández a la encuesta de Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*:

Lo que no tiene razón de ser es el Narciso literario. El que crea el estanque de su prosa para contemplarse en él, mientras a su alrededor crepitan los problemas vitales. Hasta hace poco el escritor era un hombre triste y misérrimo, una voz sin autoridad social. Hoy el escritor y la literatura viven adscriptos a la sociedad; poseen un valor vital, político.

²⁸⁰ Díaz Fernández, J., *El Nuevo Romanticismo*, Madrid, José Esteban, editor, 1985, p. 57.

²⁸¹ Hasta el punto de determinar la tertulia literaria donde se reunían en sus inicios, en el café Savoia. El artículo al que me refiero es una muy documentada historia de ediciones Oriente, cuyo punto de ignición fue la generación del Nuevo Romanticismo. En Fuentes, Víctor, "El grupo editorial 'Ediciones Oriente' y el auge de la literatura social-revolucionaria (1927-1931)", *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca (1971), Universidad de Salamanca, 1982, pp. 545-550.

Por lo tanto:

1. ¿Debe intervenir la política en la literatura? Sí. Pero más la literatura en la política.
2. ¿Siente usted la política? Sí.
3. ¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir del Estado español? Las que preconizaría un socialista puro.²⁸²

Es decir, que para determinar las relaciones entre la política y la literatura Díaz Fernández parte de la consciencia de la que hemos hablado antes, y, según ella, afirma que obviamente nada de lo humano le puede ser ajeno al hombre escritor; más aún cuando el hombre escritor es sabedor –clarividente– de la indigencia que le rodea. La reacción primera es, obviamente, contra el señoritismo literario, contra el escritor irresponsable que, en esos momentos, anidaba en el interior de las vanguardias estéticas adoptadas por la generación del 27. Esos jóvenes que no habían interpretado correctamente la idea de compromiso de Ortega, componentes de esa juventud de Vanguardia “católica” que organiza una misa en el centenario de Góngora. También para Díaz Fernández, como para Azaña y Benavente, la Vanguardia que estos jóvenes deportistas encarnan no es más que una *boutade* que nace cuando la humanidad ya no tiene ideas. Parafraseando al autor, no son literatura de avanzada, sino sepulcro, geriátrico. La Vanguardia como movimiento geriátrico. Abomina de los deportistas vanguardistas porque cuando dejan de jugar no se dan cuenta de que su interior está vacío. En cambio, él proclama: “Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte”.²⁸³

Post-Guerra, una de las revistas soporte de la generación, atacará consecuentemente a los creadores futuristas. En el fondo, se les está criticando por sus formas pero también por aquello que pudieron ser y no fueron, dado que provenían del futurismo, un movimiento que en sus inicios –y en alguno de sus desarrollos, como hemos visto– estaba relacionado con la acción social. En el número 8 de la revista, fechado el 29 de febrero de 1928, se menciona la visita de Marinetti a España (que con bombo y platillo cubrirá *La Gaceta*

²⁸² En *La Gaceta Literaria* 28, 15 febrero 1928.

²⁸³ Díaz Fernández, 1985, p. 58.

Literaria), y se le define como nada más que el último emisario de una tendencia que está muerta:

Marinetti es un aventurero de gran estilo, dispuesto, ayer como hoy, a cometer extravagancias. El ex intrépido alborotador italiano ya no representa hoy lo que un día fue, precisamente porque el futurismo es un cadáver (...) El ex jefe del futurismo ha dejado de ser el divulgador de las inquietudes artísticas, del afán iconoclasta de una generación, para convertirse en el payaso piruetista. Nada tenemos que ver con él. Ya le han tributado el homenaje que deseaban los refinados de nuestro país.²⁸⁴

Otra revista fundamental para la difusión de las ideas del Nuevo Romanticismo, *Nueva España*, también concentrará en un futurista las críticas a la Vanguardia estética. Fue fundada ya al final de la Dictadura y su primer número data precisamente del 1 de enero de 1930, la fecha de la dimisión de Primo de Rivera. Se lee en esta revista a propósito de la visita de Bragaglia a Madrid:

El papanatismo madrileño ha estado unos días de enhorabuena.

Llegó Bragaglia, que además de ‘ista’ cosmopolitófilo y maquinario, es italiano. Cosas todas –salvo lo de italiano– pasadas de moda, puesto que obedecen al figurín del venerable Marinetti [sic.] y a la gesticulación de la post-guerra.²⁸⁵

Coincidirán las dos revistas en criticar la estética de Giménez Caballero con vehemencia. Las motivaciones son muy parecidas a las que había detrás de la crítica a los futuristas italianos. Por un lado, según los editores, la falta de responsabilidad y conciencia social del escritor. Por otro, la persistencia en la generación de obra vanguardista hueca, que no atiende a compromiso social alguno. Y una tercera cuestión se conjugaría también con estos motivos, sobre todo en la crítica de *Nueva España*: la proximidad de Giménez Caballero a una de las vertientes del futurismo político radical, aquella que nace de la apología de la guerra como remedio higiénico, según la conocida expresión de Marinetti: el fascismo. En el número 2 de *Nueva España*, la revista dibuja en su sección Rifi-Rafe a Giménez Caballero como un “hombre raro”, un “‘cocktail’ de ideas. Una triaca magna de tendencias políticas”. Alguien que

²⁸⁴ “Marinetti y la quiebra del futurismo”, *Post-Guerra*, p. 3.

²⁸⁵ *Nueva España* 1, p. 9.

odia el liberalismo, el fascismo (según dice ahora; ahora, que no habla ni en broma de su viejo invento, el *hacismo*), el bolchevismo, la autocracia y la democracia.

Pero, por otra parte, ama la democracia, la autocracia, el bolchevismo, el fascismo (pero no habla ni en broma de su viejo invento: el *hacismo*) y el liberalismo.

Jiménez [sic.] Caballero es una cosa muy rara.²⁸⁶

Post-Guerra dice de Giménez Caballero que una vez que ha quedado obsoleta la Vanguardia de los primeros años de la década de 1920, espacio en el que su estrella brilló de forma incontestable, Gecé ha preferido seguir con la tendencia, aprovecharse de la inercia: “Gecé’ se ha manifestado últimamente como el más genuino representante de los trepadores vanguardistas”.²⁸⁷

Ambas revistas comparten un mismo parecer contra esta vertiente de la Vanguardia, la más llamativa en la cultura española madrileña en la segunda mitad de la década de 1920. La crítica que realizan ya la he presentado personificada en figuras imprescindibles del futurismo como Marinetti y Bragaglia, y también de la Vanguardia española –conectada en sus inicios con el futurismo italiano– como Gecé. La Vanguardia a la altura de 1927 es ya una estética periclitada para la generación que nace y debe dejar paso al nuevo arte: “El romanticismo ha perdido su razón de ser. Una nueva concepción ha ocupado su lugar, que vive el ritmo de los tiempos. Una revolución en la forma y el contenido del Arte se ha operado en el Mundo. Contra lo romántico, contra lo académico, se alzan los jóvenes artistas de hoy”.²⁸⁸ José Antonio Balbontín, también en *Post-Guerra*, critica la literatura sin sentido, la literatura podrida de la Vanguardia, los literatos “de la decadencia burguesa, despreocupados en absoluto de toda angustia humana”.²⁸⁹ En *Nueva España*, en el mismo artículo al que antes he aludido, redactado con motivo de la visita de Bragaglia, se hace una

²⁸⁶ *Nueva España* 2.

²⁸⁷ Leer el fragmento completo es interesante: “Impetuosamente, escandalosamente, surgió en el firmamento vanguardista español una nueva estrella: Giménez Caballero. Fuertes codazos, redobles de tambores, sonidos de clarines fueron su presentación. Jóvenes afanosos de hacer ‘su arte’ le siguieron y ofrecieron sus hombros para empinarle. ‘Gecé’ se ha manifestado últimamente como el más genuino[sic.] representante de los trepadores vanguardistas” (*Post-Guerra*, 13 de septiembre de 1928, p. 3.)

²⁸⁸ *Post-Guerra*, 13 de septiembre de 1928, p. 3.

²⁸⁹ Balbontín, José Antonio, “Política y Estética”, en *Post-Guerra* 8, 29 febrero 1928, p. 2.

radiografía, un examen forense, de la Vanguardia: “Los vanguardistas, los que todavía se enorgullecen de ese mote (París, 1920), creen ir en las avanzadas de la cultura. Se creen delanteros de ella. Y son traseros”.²⁹⁰ Son esos vanguardistas frívolos que, como se dice en *Nueva España* en un breve artículo donde se comentan las impresiones del primer número, escriben en revistas amparadas por la censura, revistas que “disimulaban, bajo la superfluidad tipográfica, el vacío mental de sus redactores”.²⁹¹

Tanto *Post-Guerra* como *Nueva España* son, como digo, soportes teóricos del movimiento. Se trataba de revistas censuradas en alguna parte en cada uno de sus números, y que por obligación debían evitar los espacios en blanco recomponiendo sobre la marcha las cajas de texto, o bien dejando líneas de puntos donde debía haber palabras presuntamente críticas contra el Régimen. Además de estas revistas (junto a otras publicaciones periódicas como *El estudiante*, precedente de *Post-Guerra*, *Revista Popular*, el diario *La Tierra*, *Política*, *Nuevo Mundo...*), el grupo también contaba con una serie de editoriales o colecciones que dieron cabida, en paralelo a como Ortega había hecho con narradores “puros” o “deshumanizados” en la colección *Nova Novorum*, a los narradores del Nuevo Romanticismo: Zeus, surgida de Cenit, Ulises (formada a partir de Ediciones Oriente), la colección *La Novela Social*, de *Historia Nueva*, la *Biblioteca de Vanguardia*²⁹² de Javier Morata o la CIAP. Por lo tanto, había, a pesar del ambiente de censura, una estructura consolidada de fundamentación y apoyo teórico del movimiento, que en los primeros años treinta se verá incrementada con el componente marxista, inoculado en una teoría estética con la que compartía algunos propósitos.

Ahora bien, volviendo a Díaz Fernández hay que aclarar que él no está frontalmente en contra de la juventud en general y tampoco de las herramientas formales de Vanguardia estética. “La juventud es universitaria, es obrera; se la busca en el aula, en el

²⁹⁰ *Nueva España* 1, p. 9.

²⁹¹ *Nueva España* 2.

²⁹² Escribe Javier Morata en la presentación de la colección: “Hemos pasado de los propósitos a los hechos, respondiendo así al imperativo de la época que vivimos. No son días de programas éstos en que nos desenvolvemos; cada hora reclama una actitud, un hecho. Y un hecho, sin calificativos, es nuestra Biblioteca de Vanguardia.

¿Significación? ¿Alcance?... El lector de cualquiera de nuestros volúmenes se hará cargo en seguida de aquélla y de éste. Quien conozca el enunciado, ojeando nuestros títulos, hallará el corolario sin dificultad.

¿Nuestra aspiración? ¿Nuestro deseo?... Servir a nuestro País, sirviendo a la Libertad.” (Tomado de la edición de *Una vida anónima*, novela de Julián Zugazagoitia publicada en 1927.)

comercio, en la oficina o en el taller. Pero no se falla en última instancia asegurando que la juventud actual es conservadora, acomodaticia, indiferente y deportiva”. Y sigue –y con esto explico el segundo aserto–: “Puede que sea deportiva. ¿Por qué no ha de serlo? Las formas vitales cambian y uno de los rasgos más firmes de nuestra época es ese sentido de fuerza, de alegría, de vitalidad, que no excluye la participación en los negocios públicos” (*El Nuevo Romanticismo*, p. 66).

Del mismo modo que el joven de hoy se adapta a la energía de los tiempos, que es el deporte, se adapta también a la energía de las formas, que es la Vanguardia estética. “Yo no soy de los que confunden la ética con la estética”,²⁹³ dice Díaz Fernández. Lo que propugna no es dejar de ser vanguardistas, sino ser los verdaderos vanguardistas: hablar, con formas nuevas, del hombre que es y del hombre que debe ser. *Grosso modo*, la diferencia con los jóvenes-vanguardistas-exclusivamente-formales son los temas y la pose: concentrada la juventud de Díaz Fernández, frívola la de la Vanguardia dispersa. Se trata de refutar la sentencia de Trotsky que se cita en *La Venus mecánica* (p. 11): que España es el país de los zapatos brillantes y el corazón sombrío. En esta novela de Díaz Fernández, publicada un año después de *El blocao*, el protagonista, Víctor, asiste a una huelga al final del libro, y lo hace como “cronista y testigo de la epopeya civil” (p. 164), en el papel que le puede reservar el autor al escritor respecto a la política. “(...) Víctor salió de la Redacción, sin saber exactamente a dónde iba. Llevaba el relato delante de los ojos, como una niebla”.²⁹⁴

A este grupo de jóvenes bien se le podían aplicar estas palabras de María Zambrano:

Porque había llegado la hora. La hora que ellos no querían ver. La hora que los jóvenes sí veíamos, por la sencilla razón de que la sentíamos. Íbamos a ser la generación del toro, del sacrificado. Ellos, no. Ellos no se sentían sacrificados. Habían olvidado la noción del sacrificio, de la historia sacrificial. Para ellos, se diría que todo era espectáculo: estaban sentados, aunque no fueran a los toros, siempre en barrera. A salvo, viendo.²⁹⁵

²⁹³ Díaz Fernández, 1985, p. 60.

²⁹⁴ Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1989, p. 169.

²⁹⁵ Zambrano, María, “Un liberal”. En *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 92.

Zambrano habla de sí misma y de los jóvenes de la generación que en 1927 se unió para crear la FUE, y que pidió en 1928 el apoyo de algunos miembros de la generación inmediatamente anterior, la del 14, para derrocar a la Dictadura desde la Universidad. La actitud de estos jóvenes coincide con la que planteaba Díaz Fernández. Y, más aún, la actitud de la propia María Zambrano en su quehacer creativo y político, también encaja con las bases del Nuevo Romanticismo. Sin considerar estancos ética y estética, sin dejar de lado ningún tema en la creación, comprometidos en la marcha del país.

Se puede decir por tanto que los jóvenes de Díaz Fernández son la generación del toro de Zambrano, y esto conecta con otra de las ideas básicas de *El Nuevo Romanticismo*: el poder profético del arte, que “los artistas atisban antes que nadie las formas vitales del porvenir”.²⁹⁶ No es sólo que el artista refleje el presente –que ha de renovarse pero que aun así sigue siendo valioso, por cierto–, sino que tiene la capacidad de señalar qué materiales construirán el futuro, de sentar las bases, de presentar los puntos de partida. En este punto la diferencia con la estética lúdica del dadá, pongo por caso, es abismal. Esta nueva generación, por tanto, carga sobre sí el peso de la historia, mirando lo mínimo hacia atrás para no repetir errores, basculando sobre el presente (el presente vanguardista de las formas, el presente de las máquinas también y de los sindicatos obreros) y lanzándose hacia el futuro, descubriendo también la forma más adecuada que responda al mundo al que se dirigen.

Realidad y Nuevo Romanticismo

La responsabilidad y la reflexión (en el sentido de la teoría literaria marxista) de la cotidianidad que importa al hombre son dos características fundamentales del Nuevo Romanticismo. Y esto se refleja de forma clara –dado que en cuanto a la forma no tiene por qué haber grandes diferencias con otras literaturas del momento– en los temas que se tratan. En la novela del Nuevo Romanticismo se hablará de Marruecos y se hablará del obrero y se hablará de política. Frente a lo que denomina Díaz Fernández “literatura de gabinete”, se alza esta literatura que no esquiva la cuestión política, en tanto que es propia del hombre y nada propio del hombre se esquiva. “Por otra parte, un escritor no puede eludir, como no sea en poesía lírica,²⁹⁷ temas o repercusiones de carácter político que se

²⁹⁶ Díaz Fernández, 1985, p. 81.

²⁹⁷ Esta excepción que Díaz Fernández deja caer es probablemente una de las causas de que la generación del Nuevo Romanticismo haya sido constituida, básicamente, por narradores. Aunque la historia literaria por la investigación haya de ser paulatinamente reconstruida, a bulto se oye decir hoy que la generación del 27 fue

aprecian en el fluir del espíritu humano”.²⁹⁸ Tampoco los escritores, sigue Díaz Fernández, deben ser insensibles a las circunstancias sociales que le rodean (una cosa deviene la otra). Ambas afirmaciones deben ser matizadas, para comprender la estética que se propone y, sobre todo, para diferenciarla de la estética marxista.

En primer lugar, que el escritor se sienta impelido a la acción por las circunstancias que le rodean y que se sienta responsable del acontecer de su comunidad no le obliga a dedicarse profesionalmente a la política, de forma que sea en esa actividad donde se sea político y no en la creación literaria. O sea, que el escritor no puede quitarse la conciencia cuando escribe y ponérsela cuando trabaja como político. Y en segundo lugar, que introducir la cuestión política en la obra creativa no significa desarrollar programas de partido, explicar iniciativas legislativas.

Precisamente el defecto del romanticismo literario, con su complejo naturalista, ha sido hacer tributaria a la literatura de la política como sucede en Zola. Pero, ¿por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas, que en la dinámica novelesca o teatral desempeñen una misión, si no proselitista, incitadora? La terrible Rusia de los Zares se nos ha anticipado en Dostoievski y en Andreiev. Y no porque ninguno de los dos acometiera deliberadamente una obra de propaganda ideológica, sino que el ambiente y la pasión de aquella Rusia tenebrosa trabajaban en la conciencia del escritor de modo que su pluma se convertía, sin proponérselo, en arma de combate social.²⁹⁹

Éste es el quid de la cuestión literatura-política sobre la cual gravita este trabajo de investigación, y ésta es la forma de resolverla de Díaz Fernández.³⁰⁰ Es la misma cuestión que ya se planteaba Stendhal un siglo antes (y, por ejemplo, la misma que prácticamente un

lirica, frente a la del nuevo romanticismo, narrativa. Es un tema largo que aquí no puedo abordar. Uno de los espacios sobre los que pivotar sería la consideración de que el juego formal, lúdico y fugaz, y la difusión ligera, se entiende mejor con la lírica; en cambio, la reflexión o la tesis, la descripción pormenorizada de eventos y personajes, se encuentra más cómoda en las anchuras de la prosa.

²⁹⁸ Díaz Fernández, 1985, p. 74.

²⁹⁹ Díaz Fernández, 1985, p. 75.

³⁰⁰ “Nadie pide que la obra de arte sea política ni contenga esencialmente una finalidad proselitista a favor de tal o cual tendencia, extraña al arte mismo. Lo que se solicita es una atención para aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por su propia naturaleza, un contenido moral. (...) Tomar la pluma en la mano constituye, tal como va el mundo, la máxima responsabilidad” (Díaz Fernández, 1985, p. 60-61).

siglo después se plantea incesantemente Belén Gopegui: cómo y por qué hablar de política; cómo y por qué hacer política también con la creación literaria³⁰¹). La respuesta de Díaz Fernández deja entre paréntesis la poesía lírica, y sobre todo deja fuera de las posibilidades de ser considerada verdadera literatura a la literatura panfletaria, o tendenciosa, a literatura al servicio de la política, la que proviene del escritor que confunde ética con estética. La respuesta del realismo socialista marxista, como he explicado en el apartado correspondiente, es, ligera pero fundamentalmente, diferente.

3. 4. 3. 3. 2 Algunas obras fundamentales del Nuevo Romanticismo

Según Gil Casado³⁰² y Vilches³⁰³ una de las primeras novelas que da indicios de la novela social es *La duquesa de Nit*, del murciano Joaquín Arderús. Se trata de una novela publicada en la imprenta J. Torregrosa en 1926, donde encontramos características peculiares del movimiento, como la crítica social y el expresionismo romántico, que se desarrollarán también en la siguiente gran novela de Arderús en esa década, *La espuela*. Todo está aún en agraz, y la novela no está lograda, pero como punto de partida es fundamental. *La duquesa de Nit* es para Gil Casado la novela con la que la narrativa de Arderús da un giro clave, que luego se confirmará y completará en los treinta, desde el expresionismo a la crítica social y política. Arderús plantea una historia en torno a la vida amorosa de la duquesa de Nit, y sobre ese paisaje inscribe el autor la descripción y crítica de las clases consideradas altas: la nobleza, la aristocracia, la clase clerical. Entre frailes onanistas, duques “poco hombres” y amantes fogosos e intermitentes, la duquesa pasa de la pasión al desengaño, acabando sus días sola, loca, metamorfoseada en un personaje valleinclanesco, acompañada únicamente del amor –más comprensivo y devocional que una atracción– de su criado. Arderús pretende el expresionismo con imágenes y el ritmo

³⁰¹ Cfr. Gopegui, Belén, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense, 2008. La cita sobre la que ensaya Gopegui, de Stendhal, es la siguiente: “La política en una obra literaria es un pistoletazo en medio de un concierto, una cosa grosera y a la que, sin embargo, no se puede negar cierta atención. Vamos a hablar de cosas fuertes y vulgares que, por más de una razón, quisiéramos callar; pero nos vemos obligados a abordar acontecimientos que entran en nuestro terreno, puesto que tienen por teatro el corazón de los personajes” (Se encuentra con ligeras variantes en *Rojos y Negros* y en *La Cartuja de Parma*).

³⁰² Gil Casado, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

³⁰³ Vilches de Frutos, María Francisca, *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*, Tesis inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

de frase corta, del que abusa sin embargo ya desde las primeras páginas. Pero sí se le ha de reconocer el ímpetu naturalista, el afán de describir lo sórdido como sórdido; de atacar el tema del amor desde la postura más honrada posible, más completa; de impregnar el estudio con los ramalazos románticos y el léxico vanguardista (porque en *La duquesa de Nî* hay también luces de luna, noches calurosas de verano y una mujer espectral, la duquesa).

Una luna de redondez perfecta, ubérrima de luz, que surcaba el cielo, como una Feba preñada, enferma de fiebre puerperal, metía por las ventanas abiertas del edificio ondas quejumbrosas de claridad.

¡Ni una lámpara ardía!...

¿Qué lámpara de la tierra osaría decir: ‘aquí brillo’, ante el advenimiento del Mesías de la Luz?

Ni una vela, ni un quinqué, ni una araña...; tantas como colgaban de los artesonados del palacio, unas de cristales prismáticos, otras de metales de todos los colores, cuajadas de centenares de bujías, mostraba sus almas de luz.

Como cadáveres, como esqueletos, permanecían en sus puestos, apagadas.

Sólo la Luna, la Luna, madre del Dios de la Luz, en una mueca de tristeza irónica, exhalaba ayes de claridad.³⁰⁴

Obsérvese también:

Le hablaba de su elocuencia, de sus aciertos y de su entereza como ministro de la Gobernación. Siempre deplorando no haberse ella casado con un hombre semejante.

Él era un lagarto con cuatro o cinco caparazones de tortuga por piel, que de concejal de un pueblo gallego, pasando por todos los peldaños de la escala y buceando en todas las almas, había ocupado una poltrona en los consejos del rey.³⁰⁵

Una vida anónima

³⁰⁴ Arderius, Joaquín, *La duquesa de Nî*, Madrid, J. Torregrosa, 1926, p. 88.

³⁰⁵ *Ibíd*, p. 132.

La primera novela de Julián Zugazagoitia, que Gil Casado pone ya como primera obra *comme il faut* del Nuevo Romanticismo, refleja algunas de las características del movimiento. *Una vida anónima* es el testimonio, contado en primera persona, de la que para Zugazagoitia es efectivamente una vida anónima, y, también, la vida verdaderamente real en cuya redención debe ocuparse el creador: la de Fermín Olarte, un obrero bilbaíno, “fundidor de oficio, socialista por emoción y rebeldía”. La voluntad es, por supuesto, realista: describir lo que hay alrededor. Más allá de eso, es un realismo como el del Nuevo Romanticismo, porque no sólo se describe sino que en forma de la descripción está la lucha por el cambio, la revolución pendiente. Así es, como hemos visto, como debe introducirse la política en la novela, como se hace un realismo que sobre la descripción añade la energía del cambio. Ahora bien, en su novela Zugazagoitia peca, como le ocurría a Arderius pero ahora de forma más clara aún, de entrometido. Es decir, que el autor no logra sortear el problema con el que desde el principio tuvo que lidiar la novela social: la conversión de la novela en panfleto, la utilización de la novela para fines más allá de la propia creación literaria. Probablemente en eso, en los fragmentos del libro en que sucede, no podría decirse que *Una vida anónima* fuera fiel representante de la novela del Nuevo Romanticismo. Reproduzco uno de esos pasajes en los que la novela parece querer explicarlo todo:

La vida de un traidor se tasa en poco. No vale el tiro que cuesta. No tengo remordimiento por haber calentado el cañón de mi pistola con afán homicida. Busco y rebusco un motivo de vergüenza accediendo a la poco amable invitación de un diario y no encuentro reproche que hacerme por haber intervenido en la refriega de anoche. ¿Será verdad, como pretende ese mismo periódico, que carecemos de las prendas primarias que caracterizan al hombre honrado? Será. ¡Varía tanto el concepto de honradez! El arte de ser honrado reconoce estilos y maneras diferentes. Yo, disparando tiros, soy honrado a mi manera.³⁰⁶

Y sigue el autor justificando su actitud. La novela, ahora en forma de soliloquio, sirve al escritor para argumentar sobre la actitud del obrero violento contra los esquirolas. Se plantean a la vez la crítica y la respuesta a la crítica. Otras veces, el proceso es menos sutil: frontalmente se describe un concepto, un proceso o una actitud característica del movimiento obrero. En el caso siguiente, la labor de información entre movimientos obreros: “A mi cargo corren las cartas de los pueblos que publica nuestro semanario. Es

³⁰⁶ Zugazagoitia, Julián, *Una vida anónima*, Madrid, Ediciones Morata, 1927, p. 80.

una labor fatigosa que reclama paciencia. Yo la realizo con gusto. Me complace contribuir en esta pequeña medida de la corrección y el perfil a la expresión pública de las necesidades de nuestra organización en los pueblos”.³⁰⁷ Para todos aquellos que busquen en la novela lo que tiene de novela, la aparición continua de estos subterfugios didácticos les resultará lógicamente ingrata.

Pero aparte de esto que es un problema de fondo, importante pero acotado, la novela tiene otros rasgos ilustrativos del Nuevo Romanticismo. Por ejemplo, el hecho de que el autor –en boca del personaje ficticio del que dice presentar el testimonio– vuelva como lector y como creador a la obra de Baroja. En la figura de Baroja³⁰⁸ están representados los narradores realistas del 98, una primera línea de ladrillo sobre la que construir la narrativa del Nuevo Romanticismo. Por otro lado –y esto sirve bien para delimitar la crítica al didactismo que he hecho arriba, y ponerla en sus justos términos–, el narrador/autor tiene la intención de no hurtarle a la novela los rasgos menos heroicos del día a día del obrero, y denunciar sus desalientos tanto como celebrar sus triunfos.

¿Sería sincero, verdaderamente sincero, este cuaderno íntimo si omitiese en él un problema que me preocupa? No importa que el problema sea menudo, insignificante. Es inútil postular una ocupación heroica, grande, para cada hora nuestra. La vida no es una novela perfecta, bien comenzada y terminada, y con episodios interesantes en cada capítulo.³⁰⁹

Junto a esto, se observa en la obra del murciano la búsqueda de una expresión llana, y en eso es diferente a Arderius (que se empeñaba en introducir neologismos o palabras en principio oscuras, menos comunes), y también en eso se desmarca algo de la corriente del Nuevo Romanticismo, que no deja de lado la expresión vanguardista. Lo dice Zugazagoitia a través del protagonista, y en principio refiriéndose a la prosa de aquellos que colaboraban con sus textos o cartas en las publicaciones del movimiento obrero. Pero si tenemos en cuenta que el autor intenta adoctrinar a través de toda circunstancia y personaje, parece lógico pensar que cuando defiende la expresión llana lo hace en referencia al propio quehacer como narrador. Escoger el modelo barojiano, como he señalado arriba, o el de la obra de novelistas rusos, refrenda en mi opinión este argumento.

³⁰⁷ Ídem., p. 28.

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 36-39.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 68.

Llaneza no implica falta de rigor. Junto a la búsqueda de la realidad sin adornos se encuentran aquí y allá referencias metalingüísticas, reflexiones del narrador sobre la palabra. Aquí sí se conecta la novela con la Vanguardia estética: “De eso se trata, de encontrar la palabra precisa” (p. 201), “Dejemos que la palabra siga su camino misterioso” (p. 87), “De vuelta, en mi casa, con un temblor del que no sabría dar explicación, he ido escribiendo... ¡Naderías! Si las pongo aquí, es por lo mucho que me ha aliviado el escribirlas” (p. 109), son algunas de estas referencias. La especial consideración que se guarda a los poetas viene a confirmar esta relación peculiar con el lenguaje del propio Zugazagoitia. En el fondo su actitud, de conciencia social, de ímpetu realista, pero también de escritor artesano, es la combinación que ilustra exactamente el Nuevo Romanticismo.

Por supuesto, no se dejan de lado –junto a la necesidad de narrar las huelgas, los sindicatos, las fábricas, el movimiento marxista y el anarquista– la concentración en el hombre. Del mismo modo que en el fondo con Arderius –y a pesar del ropaje valleinclanesco de que se sirve y de tratarse de un narrador todavía titubeante– el ser humano aparecía al final con la figura de la duquesa loca amparada por el amor del criado, en la novela de Zugazagoitia asistimos a los últimos días del obrero, que siendo padre y hombre al fin y al cabo, sólo halla consuelo en la esperanza de poder ver, antes de morir, a su hijo, el que tiene “el secreto de la poesía del mundo” (p. 118).

Como he explicado cuando traté sobre la estética marxista y su evolución hacia el realismo socialista, las obras de estos dos autores, Zugazagoitia y Arderius, entre otros, irá virando también hacia la literatura proletaria. Son estos apenas media docena de años en los que conviven expresionismos, vanguardismos, realismos y realismos socialistas; en algunos casos, como el de Arderius, el paso de una tendencia a otra se resuelve con base en fechas determinadas: en 1931, Arderius se adhiere al Partido Comunista. Había escrito ese año, junto a Díaz Fernández, que se mantendrá en el Nuevo Romanticismo, la biografía de Fermín Galán, y también *Campesinos*. El tono de las novelas ya estaba avanzado en *La espuela* y, sobre todo, *El comedor de la Pensión Venecia*. Además, fundó *Nueva España* con Díaz Fernández, de nuevo, y Antonio Espina. Pero en 1934, cuando la II República ha terminado con los afanes comunistas, escribe, desalentado, *Crimen*.³¹⁰ Con otros autores estos compartimentos no son tan fácilmente delimitables.

La turbina

³¹⁰ Fuentes, 1971, p. 214.

Las dos obras fundamentales del Nuevo Romanticismo, que no fueron las primeras, hablan también del hombre y de los temas que conciernen al hombre. En 1930, *La turbina*, de Arconada, vuelve a referirse a un personaje que asiste a la crisis de su entorno, en esta ocasión el campo. En los relatos de *El blocao*, de Díaz Fernández, publicados dos años antes, es la guerra de Marruecos el entorno, y varias las voces que conforman la mirada del narrador, la visión del humano.

Arconada, que había comenzado su vida literaria en Madrid escribiendo para la Vanguardia estética en *La Gaceta Literaria* y *Alfar*, entre otros lugares, va variando su actitud –quizá influido por su viaje a la URSS y el contacto con la teoría literaria soviética– hacia el Nuevo Romanticismo. Un poco más adelante se extremará como Giménez Caballero, y los estrechos colaboradores de antaño serán a mediados de los treinta compañeros de extremismo estético, si bien en ideologías opuestas. *La turbina* describe el momento de la imposición del progreso. El paisaje que utiliza Arconada es el de la llegada de la luz eléctrica a un pequeño pueblo. Personifica las fuerzas en litigio violento en Cachán, quien representa el pueblo y la tierra forzada por el progreso, y Antonio, el joven montador, el representante de la luz, el progreso. Dos características principales, que señala Santonja en el prólogo a una de las ediciones de la obra, acontecen en *La turbina*. En primer lugar, la postura del narrador: expositiva, descriptiva, coherente con la complejidad del problema. En segundo lugar, la intención estética, huella de la Vanguardia que acaba de abandonar Arconada y seña de identidad del Nuevo Romanticismo en disputa con el realismo social en los años siguientes.

Lejos del didactismo de que adolecerá la creación novelística posterior de Arconada, en *La turbina* la circunstancia de que finalmente se imponga la luz, se instale la turbina en el pueblo, no está narrada como una derrota o un triunfo. Aunque haya una delineación de dos espacios antagónicos, los señores y los trabajadores, una plasmación de la desigualdad social, no estamos ante la obra de propaganda que defiende el campo frente a la ciudad y termina en tragedia, en elegía. La descripción embellecedora del campo no omite la brutalidad del asesinato que cierra la novela, perpetrado por uno de los representantes del pueblo violentado por la luz, y precisamente en el espacio de la turbina. La capacidad de exponer los matices, la sutileza en la dirección del texto del narrador, es lo que la convierten en singular frente a otras novelas del periodo en que surge y, sobre todo, frente a las del inmediatamente posterior.

En ese momento, Cachán entró por la puerta, rápido, corriendo. Se le quedó un segundo mirando fijamente. Tenía los ojos brillantes de cólera. Se le veía transfigurado, loco. Una efervescencia de odio le subió a la cabeza. Cachán se abalanzó rápido sobre él. Le cogió como a un muñeco, como a un trapo, sin que Antonio pudiera defenderse.

—¡Mierda de tío! ¡Así se hace con los canallas! —dijo. Y le zambulló por la trampa. Se oyó un ruido blando, al caer en el agua. Cerró con furia. Se puso de pie encima de ella como un lobo sobre su víctima, y se quedó absorto mirando la luz, silbando...

La luz era viva, intensa, dorada como un copo de sol recogido en cada bombilla. Seguía lloviendo. Hacía una noche negra, profunda, como una sima misteriosa.³¹¹

La segunda característica, que he denominado arriba intención estética, se comprueba ya en este fragmento que acabo de copiar. Después de describir, con un uso inteligente de la frase entrecortada (de mucho mayor oficio que el que comentaba de Arderius hace un momento), la muerte de Antonio, y cómo queda el asesino más animal que hombre sobre la tapa/tumba del operario, Arconada no duda en aportar un componente lírico, y decir que “la luz era viva, intensa, dorada como un copo de sol recogido en cada bombilla”. Otras veces, como en el capítulo VI, apenas es necesario el motivo para la evocación: “¿Se daba cuenta el río de que una cuadrilla de hombres conspiraba contra su libertad? ¡El río! ¡Qué gran vagabundo! El agua marcha por el cauce como el vagabundo por la carretera. Andar, andar... Las riberas son verdes y tienen abrazos de frescura”.³¹² También al inicio del capítulo XIV una descripción lírica hace de póstico. La vena poética y el esfuerzo formal se dedicarán al campo pero también al personaje y al amor. Como es corriente en todas las novelas del movimiento, las relaciones sentimentales siempre tienen presencia en los hechos sociales; de alguna forma, entre revolución y contrarrevolución se dibuja una pasión sentimental que humaniza a los personajes, que hace caer en la cuenta al lector que de lo que se habla no es de teoría sino de hombres con teorías para el hombre.

El blocao

³¹¹ Arconada, César M., *La turbina*, Madrid, Turner, 1975, p. 174.

³¹² Ídem., p. 66.

Además de el progreso, en este caso bajo el tipo de la llegada de la electricidad al campo, es claro que otro de los temas capitales para el ciudadano de los años veinte, y que esquiva la narrativa y la poesía vanguardistas estéticas, es la guerra de Marruecos. Si tratamos de la literatura bajo la dictadura de Primo de Rivera, y sabemos que uno de los motivos de la Dictadura fue el propósito de resolver el denominado problema de Marruecos, adquieren una vital importancia las novelas que narraron lo que ocurrió en ese país africano, antes del golpe de Estado y durante el Régimen. Es literatura social la que hable de este tema en algún momento, y no es aventurado calificar de asocial la literatura que obvie sistemáticamente el asunto. *El blocao* es una de las novelas fundamentales del Nuevo Romanticismo y la primera que según la crítica generalizada afronte la guerra desde una posición de denuncia. Es cierto que al menos una veintena de obras se habían publicado con este tema desde el inicio de la Dictadura, pero ninguna que se sostuviera con solvencia sobre los términos estéticos del Nuevo Romanticismo.³¹³

En el prólogo a la segunda edición de la obra, impresa pocos meses después de la primera, y todavía en 1928, Díaz Fernández amplía una estética que ya adelantaba en el prólogo del primer *El blocao*. Respecto a lo que me interesa, la relación entre literatura y política, afirma que ha visto con sorpresa cómo desde las vertientes más politicistas de la creación artística se ha interpretado y valorado su obra como una obra de denuncia política. Según hará más adelante y de forma definitiva cuando abandone la creación literaria, Díaz Fernández se desmarca de la instrumentalización de la literatura, aduciendo que, si bien se define como un hombre de convicciones políticas (y de la misma línea que aquellos que tienden a identificar su obra con la estética de denuncia), “sería insensato mezclar la política con la literatura, si no fuera para obtener resultados artísticos. (...) Al escribir *El blocao* no me propuse ningún fin proselitista: quise convertir en materia de arte mis recuerdos de la campaña marroquí”.³¹⁴ Y concluye el prólogo con palabras bien clarificadoras:

Lo que sucede es que mi libro llega a las letras castellanas cuando la juventud que escribe no siente otra preocupación fundamental que la de la forma. *El blocao* tiene que parecer un libro huraño, anarquizante y rebelde, porque bordea un tema político y afirma una preocupación humana. Me siento tan unido a los

³¹³ Cfr. López-García, David, *El blocao y Occidente*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, p. 45 y ss.

³¹⁴ Díaz Fernández, José, *El blocao*, Madrid, Viamonte, 1998, p. 32.

destinos de mi país, me afectan de tal modo los conflictos de mi tiempo, que será difícil que en mi labor literaria pueda dejar de oírse nunca su latido.³¹⁵

Es decir, que los elementos imprescindibles para hacer de una novela una obra del Nuevo Romanticismo y no una novela política o propagandística serían: la conciencia social en el autor, el afán de dedicarse al hombre y la intención estética.

Todo esto no quiere decir que *El blocao* no hable de política, y de hecho releiendo la novela (para Díaz Fernández una novela, aunque bien podría considerarse un libro de relatos agavillados por el entorno marroquí) se encuentran fragmentos que dan argumentos para considerarla una novela de denuncia. Por ejemplo, en el conocido relato “Magdalena roja”, donde con mayor claridad se tratan las cuestiones que vengo comentando, se encuentra esta categórica afirmación de Angustias:

[–Eres una insensata.]

–Y tú un cobarde, un patriota. ¡Qué gracia! Mi patria es la Revolución, ¿sabes? Una cosa más alta, una cosa que no es el suelo ni las fronteras. ¿Qué defiendes con tu fusil? ¿Qué defiendes? Di. A los políticos, a los burgueses, a los curas, a los enemigos del pueblo. Hablas de ver a tu España en los toros y en el fútbol mientras tú y tus piojos os arrastrabais por estas pistas encharcadas.³¹⁶

Angustias ve en el narrador a un escritor, a un romántico o a un socialista de libros y no de acciones, un “*dilettante* del obrerismo”.³¹⁷ Y a un “patriota” que acude a servir a Marruecos porque la legislación lo ordena. El narrador, que es el protagonista y que es el propio Díaz Fernández (que compone sus narraciones a partir de alguna experiencia personal y, sobre todo, de lo leído sobre Annual) no se identifica del todo con Angustias, y por tanto el lector tampoco. Se une a ella, se identifica por un momento con sus ideales y colabora en un intento frustrado de atentado con bomba. Pero Díaz Fernández tiene, como Arconada, el don de enhebrar las acciones de una motivación sentimental, también amorosa en este caso, porque el narrador se siente atraído por Angustias. Y además, el *affaire* –con Angustias y con la acción directa como herramienta de revolución– dura un capítulo, un cuento. Después, la voz tiene que viajar a África, y servir en el Ejército. Es

³¹⁵ Ídem.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 87.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 62.

decir, que a las acciones siguen otras acciones que suavizan los motivos, matizan los comportamientos. Se logra humanizar las posturas y, por tanto, la narración.

Porque a Díaz Fernández le interesa el hombre y no la guerra no se habla de batallas, sino de la soledad del combatiente en el blocao, símbolo omnipresente definidor del relato. Y porque le interesa el hombre hablará de la relación del soldado con el sexo (algo característico de los relatos sociales en la narrativa de los veinte), con el amor, con el otro y con la naturaleza. Angustias le dirá al narrador: “¡Pero qué literato más cursi es usted! ¿Y usted quiere hacer la revolución? ¡Vamos, hombre! Dedíquese a escribir novelas blancas para las burguesitas”.³¹⁸ Lo hace justo después de leer unas notas de amor que Arnedo, el narrador, le ha escrito. Son románticas y soñadoras, justo como las cartas de amor. La reacción de Angustias es por un lado una reprobación de la literatura pura, del arte por el arte y de la novela burguesa (realismo acaramelado) que inundaba la literatura antes de la revolución vanguardista. Es la misma literatura que Díaz Fernández, en palabras de otro personaje, quizá también Arnedo, rechaza: la que se concentra en descripciones de lugares bonitos y deja de lado la descripción del hombre. Las palabras con las que reúne este argumento me parecen especialmente interesantes. El narrador está contestando a otro personaje, que le echa en cara que no sea capaz de emocionarse estéticamente por todo aquello que las guías turísticas y los narradores tradicionales han cantado emocionadas: el barrio moro, las callejuelas, la belleza del Tetuán de catálogo. Díaz Fernández, sin embargo, dice que, como el sol, se fija en todos esos sitios que “según los artistas carecen de interés y de sugestión”. Y dice:

—No sé, no sé. A veces pienso si me faltará espíritu; pero de repente me noto lleno de una ternura inesperada. Ya ves: a mí esas nubes sobre esa azotea, en este silencio de la tarde, me tienen sin cuidado. Pero de pronto pasa un soldado en alpargatas, con su lío al brazo, caminando penosamente hacia el campamento, y me emociona lo mismo que un hombre que va de camino, no sé por qué ni adónde, mientras nuestro automóvil traga carretera como un prestidigitador metros de cinta.³¹⁹

Volviendo a las palabras de Angustias, también su reacción es una forma de proclama hacia los intelectuales: Angustias no ataca a los escritores por ser escritores, sino

³¹⁸ *Ibidem.*, p. 67.

³¹⁹ *Ibidem.*, p. 53.

por dejar de hacer la revolución. El *Gafitas*, como Angustias llama a Arnedo, es útil para la Revolución. Ahora bien, y aquí está de nuevo el asunto del matiz y la complejidad del juicio en esta obra, “Magdalena Roja” no termina con la canonización de Angustias, sino con su encierro en prisión.

También el fragmento que he copiado de la descripción del soldado anónimo tiene relación con esta inteligencia del matiz de Díaz Fernández. No tiene interés por las nubes pero sí es capaz de ver en un auto a toda velocidad un mago tragando pañuelos de colores. La capacidad poética de Díaz Fernández es incontestable, y transita como transita la Vanguardia el topos de la velocidad. A lo que se refiere por tanto con no estar interesado en las nubes es a que se ha de evitar la descripción digamos onanista, el acto de describir como quien copia del natural. La descripción sólo existe porque interesa al ser humano, porque en el fondo habla al y del ser humano. En una de las *Crónicas de la guerra de Marruecos*, redactadas por Díaz Fernández a principios de la década, leemos:

Para los contemplativos, los detalles más humildes e interesantes de la Naturaleza adquieren proporciones insólitas y hablan a las almas una polifonía cordial como si adquiriesen de pronto mil voces elocuentes o majestuosas; así un crepúsculo o un árbol o simplemente un pájaro renuevan en las almas un ansia de belleza y es suficiente su emoción para arrancarles una fama de profundos pensamientos.³²⁰

***El blocao* y la novela sobre Marruecos**

Puede ayudar a terminar de aclarar la teoría literaria del Nuevo Romanticismo poner en contraste *El blocao* con tres novelas importantes basadas en “el problema marroquí” como son *Imán*, de Sender, *Cartas marruecas de un soldado*, de Giménez Caballero, y *Marruecos. Diario de una bandera*, de Francisco Franco. Las cuatro hablan de la experiencia militar en Marruecos y las cuatro fueron publicadas entre 1920 y 1930, es decir, bajo la influencia de la Vanguardia. Tres de las cuatro son obra de importantes escritores del período. La novela de Franco, publicada en 1922, es básicamente una crónica ideologizada de los hechos: se ciñe a la historia de la guerra, al día a día de las operaciones, y el componente humano no tiene más valor que el necesario para encarnar los ideales del escritor; a la vez, los recursos formales, que beben de un modernismo que ya había sido

³²⁰ Cit. en Papa Mamour, Diop, “Sobre la literatura de guerra: Aproximación a *Crónicas de la guerra de Marruecos* (1921-1922) y *El blocao* de José Díaz Fernández”, en *Oggia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 4, 2008, p. 33.

superado, más bien sentimental, son meras herramientas para presuntamente elevar el tono de la narración y hacerlo más atractivo.³²¹ Las consideraciones finales que incluye al final del texto, en realidad indicaciones sobre cómo resolver el conflicto en el territorio, son prueba fehaciente de que no se ha entendido en qué consiste una novela ni las diferencias entre un texto político y un texto narrativo. Se trata, en definitiva, de una obra propagandística.

Las *Notas marruecas de un soldado* se publicaron en 1923. La motivación del libro es totalmente diferente. Lo que Giménez Caballero quiere hacer con su narración es que Marruecos sea fundamentalmente un pretexto para el artefacto vanguardista. A diferencia de la sobriedad de Díaz Fernández, el tema marroquí lleva a Gecé a las descripciones altisonantes, a poner la mira precisamente en esa parte de los pueblos africanos hacia los que el autor de *El blocao* mostraba desinterés. El soldado Giménez Caballero dice:

Yendo paseando una mañana primaveral por las callejuelas de la morería, en uno de sus barrios gremiales más apartados, me sentí sorprendido —más que sorprendido, sobrecogido— por un suave olor excelente, perturbador. Era un olor lánguido, triste, como a incienso, venía de no sé dónde, y, al aspirarle, me pareció semejante a ese rumor lejano del órgano, lánguido, triste, que nos arrastra a las iglesias vacías. Y así, como por una música guiado, fui tras él, hasta dar en su origen.

Un bronceado alfayate, en su mechinal exigüo [sic.], estaba cosiendo, genuflexo, sobre juncal esterilla.

Exotismo, hipérbatos, ecos románticos. El tono que proviene de una intención se impone sobre el tema y lo sepulta. No hay más crítica política que aquella que viniendo de Gecé se puede considerar típica fascista: el lamento porque los soldados no tengan líderes que realmente les extraigan lo mejor de sí, la ausencia de líderes a la altura de las circunstancias, la queja del Cid porque no tenía un buen señor. La crítica a la negligencia del Estado Mayor va en esta misma línea. Al margen de esto, nada más, hasta el punto de que el relato llega a resultar frívolo. Por ejemplo, cuando Giménez Caballero propone la puesta en marcha de empresas de explotación turística en la zona, o cuando plantea la profesionalización del negocio de la prostitución. Se trata por tanto de una obra de

³²¹ “Las riñas no existen. Los que pretender reñir son separados por los compañeros y llevados a presencia del Oficial, que entregándoles los guantes de boxeo, les permite que diriman así sus querellas, entre las bromas de los camaradas; desahogados los nervios y reconociéndose su falta, acaban dándose la mano y amigos se separan” (Franco, Francisco, *Marruecos. Diario de una bandera*, Sevilla, La novela del sábado, 1939, p. 37)

descripción de costumbres, vanguardista, que al paso deja alguna crítica, pero que ha sido concebida como ejercicio formal. Bebería Gecé entonces de la Vanguardia estética, aprovechándose del tema de Marruecos para desarrollar la narración.

Imán, la tercera obra de este cuarteto, sí habla de la realidad bélica de Marruecos, y lo hace para denunciar la miseria del soldado. Lo que a mi entender consolida la novela es ese concepto de miseria: desde la primera página asistimos a la degradación incontenible del hombre en el entorno. Las críticas no vendrán por aspectos puntuales sino que se dirigirán a la totalidad del topos guerra. Viance, que encarna el descenso a los infiernos en el infierno casi desde el principio, será la personificación del fracaso y el sentido del conflicto; la imagen final observando a la bailarina pintarrajeada, valleinclanesca, resume su vida y el libro.

Sender había publicado en *El telegrama del Riff* algunos textos escritos en el frente, dedicados a describir espacios o momentos del soldado. Por un lado, encontró en la evasión la forma de soportar el desastre; por otro, era poco más lo que se podía escribir en esos años y desde el frente; por último, Sender había llegado a la literatura de la mano de Valle-Inclán y el modernismo (del mismo modo que Díaz Fernández venía de Ortega y Gasset), y el proceso de estetización de la realidad era uno de los objetivos básicos.³²² Ahora bien, la vuelta a España cuando termina su experiencia en Marruecos, y el contacto con el grupo *Post-Guerra*, provocan en Sender un cambio estético que producir *Imán*; tal cambio no constituía un salto tan radical si se tiene en cuenta la veta política de Valle-Inclán en esos años. Esta novela, aun con los defectos que pueda tener derivados de la concentración en la miseria o el uso reiterado de recursos como la frase corta, sí se puede incluir en el Nuevo Romanticismo: hay una voluntad estética clara –que en el caso de Sender le viene de su formación literaria– y hay una voluntad igualmente clara de denuncia desde el hombre y por el hombre.

Me interesa glosar esta última referencia a Ortega y Gasset, porque también matiza la teoría estética del Nuevo Romanticismo y ayuda a comprenderla. Díaz Fernández proviene del grupo de *Revista de Occidente*, y por eso puede resultar incomprensible la evolución que desemboque en un movimiento de cariz social, para la mayoría (como decía en la segunda edición de *El blocao*, él no se conformaba con ser un escritor de minorías). La fórmula para comprender el proceso se basa en una comprensión de *La deshumanización del*

³²² Cfr. Prólogo de José Domingo Dueñas a Sender, Ramón J., *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1992.

arte de Ortega *a contrario*, distinta a como habitualmente se ha hecho. Según esta forma de comprender ensayo, lo que Ortega quería hacer era un análisis crítico de la situación del arte de vanguardia (estética), y no una defensa.³²³ Cuando en *El Nuevo Romanticismo* Díaz Fernández define a la Vanguardia estética lo hace sustentándose en Ortega, en una “definición insuperable”, como indica al pie, del filósofo:

Era pintoresco leer la literatura de esos señoritos satisfechos donde se mezclaban imágenes atléticas y palabras del *tennis*, del fútbol o del boxeo. Por lo general, estos muchachos no hacían otro deporte que el de ir al teatro con su familia en automóvil propio, o recorrer en bicicleta las carreteras lugareñas. Creían que los versos con muchos aviones y muchos ‘cocktails’ eran cifra y compendio de la moderna sensibilidad.³²⁴

Una vez más, y para terminar, Díaz Fernández no pone obstáculo alguno en asumir el deporte, la velocidad o recursos formalistas como elementos de la época, inherentes a una creación que quiera ser contemporánea. La diferencia está que en que para él, y para Ortega, estos elementos son cifra, pero no compendio. Otro representante del movimiento como Balbontín, no obstante, en las páginas de *Post-Guerra* entrará precisamente a rebatir esta presunta malinterpretación de Ortega, para decir que al margen de que se trate de un análisis o una defensa, lo que está claro es que Ortega se situaba del lado de un arte elitista.³²⁵

Tal y como se ha ido constatando, la inserción del movimiento del Nuevo Romanticismo en la historia literaria del 20 es compleja, precisamente por componerse de la modificación parcial de elementos de teorías estéticas coetáneas. Beber de *La deshumanización del arte* al mismo tiempo que se participa en huelgas obreras es delicado, y esta ocupación de una cierta forma de tierra de nadie y de todos es la que hará que el movimiento sea absorbido pocos años después por la corriente que se ha venido en llamar de la novela social. Hasta el punto de que se suele incluir al Nuevo Romanticismo en esta línea, introduciendo en el mismo apartado estético a Díaz Fernández y a López Salinas, por ejemplo, cuando es sabida la postura del primero respecto a la novela social marxista: por

³²³ “Cuando Ortega y Gasset habla de la deshumanización del arte no la propugna. Pero unos cuantos han tomado el rábano por las hojas y han empezado a imitar en España lo que ya en el mundo estaba en trance de desaparecer” (Díaz Fernández, 1984, p. 69).

³²⁴ Díaz Fernández, 1984, p. 53.

³²⁵ *Post-Guerra* 4, 25 septiembre 1927.

un lado, ya en el Nuevo Romanticismo se desmarca como hemos visto de la utilización del arte para la política, señalando que la acción política ha de lograrse por la escritura de forma indirecta; y, por otro lado, es una prueba suficientemente clarificadora, Díaz Fernández deja la escritura cuando la fusión del Nuevo Romanticismo con la novela social es un hecho, para dedicarse de lleno a la política (José Venegas, citado por Santonja, lo achaca a la falta de constancia del escritor³²⁶). Lo dice López de Abiada en las últimas líneas de su prólogo a la obra que explicó el movimiento:

En los años de la República, cuando en las novelas del nuevo romanticismo español empieza a reflejarse una politización progresiva, un dogmatismo intransigente, unas ideologías disparatadas e irreconciliables, Díaz Fernández deja de escribir novelas: la novela de avanzada se ve desbordada por el nuevo idioma del realismo social revolucionario, acaparado por la revolución proletaria: se convierte en novela de consigna.³²⁷

3. 4. 3. 3. 3 Actuación pública de la Vanguardia política en la Dictadura

Lo que hemos visto hasta ahora en esta parte del trabajo son las estéticas de la Vanguardia política. Tanto el Nuevo Romanticismo, como la literatura producida por la estética fascista y como las novelas del realismo socialista soviético nacen del mismo tronco común de las vanguardias y se desarrollan recuperando la vertiente política que tenía el movimiento. En cierta manera podríamos hablar de dos únicos movimientos más bien, la utilización de la literatura para la política, literatura propagandística, y el Nuevo Romanticismo. Ambas corrientes buscarán la renovación de la sociedad y se diferenciarán en los objetivos. Pero ese afán de cambio es el que distingue esta literatura de la del 98 (contemplativa en lo político, no activa), del modernismo y de la literatura vanguardista estética.

Lo curioso es que estos renovadores de la sociedad a los que me he venido refiriendo no tienen un papel preponderante como intelectuales comprometidos en la sociedad de los últimos años de la Dictadura. A pesar de la claridad de las estéticas, la revisión de la cotidianidad de ese final de década no nos deja hechos significativos que

³²⁶ Cfr. Santonja, Gonzalo, *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 218.

³²⁷ Díaz Fernández, 1985, p. 26.

hubieran sido protagonizados por esta nómina de escritores volcados sobre lo social. A mi entender esto se debe sobre todo a dos motivos, principalmente, que desarrollo brevemente a continuación:

a) La juventud de los autores. La edad de los escritores no sobrepasa los treinta años en ninguno de los casos, y la mayoría se encuentra en su etapa universitaria. Esto quiere decir que aunque figuren en publicaciones periódicas e incluso como directores de colecciones editoriales son aún jóvenes para participar de la vida política del país, así como para liderar acciones políticas de consideración. Además, y es éste un asunto singular, en el ambiente de confrontación con el Régimen en el que nacen a la vida literaria estos escritores el protagonismo político vuelve a ser, como al principio del Régimen, para los miembros de la generación del 98, de los mayores, y algunos de la generación del 14. Valle-Inclán, Unamuno, Ortega y Gasset. La labor de los jóvenes será acompañar estos actos, sumarse a las iniciativas. Y además, asumir toda la literatura que venía del Este, novelistas rusos y bolcheviques, ensayistas marxistas, sortear la censura en las publicaciones periódicas, trabajar en las editoriales sociales que proliferaban.

b) La falta de espacio y situaciones para la acción protagonista. En cierto modo, los últimos años de la Dictadura ofrecen un panorama de derrumbamiento imparable, donde poco hay que hacer para lograr el derrocamiento definitivo del Régimen. Antes he explicado que la acción fundamental fue la revuelta universitaria, y ahí se concentraron los esfuerzos. Más adelante, en los años del gobierno Berenguer, las luchas para traer la II República volverán a presentar un mapa de conflicto múltiple, donde los protagonismos serán también heterogéneos. De hecho, será hacia ese cambio de régimen monárquico hacia donde se dirija el empeño por el cambio desde finales de los veinte, por lo que el momento culmen de la presión política vendrá durante el 30 y el 31, y no antes.

El principal caballo de batalla será la censura. Ya he explicado cuáles eran las condiciones de esa censura, y también me he referido en diferentes ocasiones a los criterios medio surrealistas medio ridículos seguidos en los procedimientos. Es cierto que la censura formaba parte de la violencia del Régimen, pero también que había formas de sortearla, al menos en algunos casos, y que el mero hecho de publicar la crítica en un volumen de más de doscientas páginas exoneraba al escritor de censura alguna. Que Antonio Espina escriba un artículo sobre la Dictadura que acaba de pasar para subrayar que sí fue realmente dura es quizá una prueba de que no todos consideraban que efectivamente lo había sido. Y más si se tiene en cuenta que lo publicaba en *Nueva España*:

“No ha sido una dictadura cruel”, afirman los eternos bobalicones del papanatismo nacional. Pero, ¿acaso era posible? ¿Cien años no iban a invalidar las vetustas truculencias de un conde de España, de un Calomarde? Ciertamente, Primo de Rivera no parece tener el temperamento trágico de esos sanguinarios; pero –insistamos en ello– tampoco le hubiera sido posible en nuestra época proceder como aquellos. Por otra parte, la violencia no siempre adopta el aire pintoresco y espectacular de la efusión de sangre y del homicidio. Existen otras formas de violencia mansas, terribles, desgarradoras de la conciencia colectiva y aun de la dignidad individual (...) La Dictadura hizo trizas la Constitución, el Derecho, los reglamentos de instituciones de cultura oficiales y privadas, los contratos jurídicos. Pisoteó elementales derechos de ciudadanía. Amordazó la Prensa en pleno, casi sin excepción. Creó una Prensa vil y asalariada a su servicio. Escarneció a la Universidad y a los intelectuales, disolvió a puntapiés las Asociaciones políticas.

Desterró e inhabilitó profesionalmente a cualquier adversario político.³²⁸

Todo lo que dice Espina es obviamente cierto, y también en lo referente a la censura (la creación de *La Nación*, la censura de otras publicaciones, el estrangulamiento hasta el cierre de revistas como *Post-Guerra*, que tuvo que convertirse en Ediciones Oriente...). Pero también lo es que, antes de su desaparición, podíamos leer en *Post-Guerra* artículos sin censura sobre la necesidad de pasar a la acción política –y de introducir a la política en la literatura–, así como otros que hablaban de Goya como un ciudadano democrático. Es decir, que claro que hay publicaciones periódicas que no pueden salir a la calle o que tienen líneas y líneas de puntos, pero también que, como dice Santonja, si la revista era literaria –y no se hablaba del conflicto de Marruecos– había una cierta libertad de movimiento. Es posible que el mismo paraguas que protegía a las revistas de la Vanguardia estética, como he señalado con un cita un poco más arriba– protegiera también, por ósmosis, a la Vanguardia política.

Y cuando no, siempre quedaba el espacio de la novela. En *La Venus mecánica*, pongo este ejemplo entre muchos, Díaz Fernández pone en boca del protagonista una crítica rotunda al sistema de censura. Acaba de salir de una reunión donde se le ha conminado a rebajar su tono en las cartas que escribe al extranjero, y dice a Miss Mary: “Estas gentes han

³²⁸ “Pasó la dictadura”, *Nueva España* 2, p. 28.

puesto la ciencia al servicio de la barbarie. Se ha inventado el teléfono, la telegrafía sin hilos, el motor de explosión, el aeroplano, para que ellos puedan dominar mejor el universo”.³²⁹ Y un poco antes, la crítica va directamente con el dictador, personificado en el general Villagomil, que acude al camerino al término de una obra de un tal Jacinto, que será Benavente. El personaje es frívolo, dicharachero, locuaz con las mujeres, zalamero y simplón.³³⁰ La novela no fue censurada ni por esto, ni por lo anterior, ni por la descripción de las huelgas. Tampoco lo fueron todas las novelas de tipo socialistas y socialrevolucionario que vinieron de la Rusia bolchevique, así como las que se escribieron en España en los últimos años de la Dictadura. Así pues, el movimiento, en cierto modo, podía difundirse bajo la censura. La acción real, ciudadana, que hubiera surgiría en la Universidad, el espacio de conflicto fundamental sobre todo a partir de 1928.

³²⁹ Díaz Fernández, 1989, p. 119.

³³⁰ Ídem., pp. 35-37.

4. Literatura y política. Escritores y actitudes estéticas

La encuesta que publica Giménez Caballero en 1927 en la *Gaceta* es un momento fundamental de la disputa entre literatura pura y literatura de compromiso de todo este periodo. Tomando pie de ella y recogiendo el testimonio de los escritores que no aparecen y que he tratado en este trabajo, voy a ensayar una clasificación de escritores por tendencias estéticas frente al compromiso. En tres grandes grupos: comprometidos, conscientes y marginales. Analizo en primer lugar con detalle la encuesta de Gecé, un modelo para la clasificación que ofrezco después.

4.1 *La Gaceta Literaria* y la encuesta política-literatura

La encuesta política-literatura no fue la primera que mandó realizar Giménez Caballero. Parece que el género se puso de moda en toda Europa:¹ Chaves Nogales, como

¹ En el número de febrero de 1928 se publica un breve artículo en referencia a esta cuestión, con el título “Algunas encuestas”:

“El género de la encuesta se recrudece como un catarro crónico. Todo el mundo se cree con derecho a la expectación del ingenio, a la tosecilla de las opiniones.

Género esencialmente democrático (sufragio universal de los periódicos y revistas), tiene algunas veces hasta gracia.

De las encuestas españolas pocas podemos citar con esta cualidad. La misma de nuestra GACETA LITERARIA la encontramos un poco petulante.

(En general, lo son todas las encuestas políticas. Sólo así se concibe los duros juicios que ha merecido la de ‘El Liberal’, de Madrid, de un famoso *exilé*.)

Pero entre las francesas del año pasado, merecen recogerse algunas con cierto espíritu juguetón y alegre:

—¿Los libros de regalo deben llevar las páginas cortadas?

—¿Debe ser fiel marido un intelectual?

—¿Cuando viaja usted en tren, ¿cómo se prepara?

—¿Se acuesta usted antes de medianoche?

—¿Qué llevaría usted al destierro: una mujer, un perro o una biblioteca?

—¿Fuma usted?

—¿Qué animal prefiere?

—Han llegado tres ángeles... ¿Qué le pediría a cada uno?

dice en su participación en la encuesta, también había leído una encuesta parecida en un medio francés; por otra parte, la misma encuesta de Gecé provocó, según se puede deducir de alguna respuesta y de la nota que publica la revista con motivo de la última entrega de la encuesta², reacciones diversas en los medios que trataron la cuestión, así como presuntas imitaciones.

En la propia *Gaceta*, antes de esta encuesta, y con motivo del aniversario gongorino, se publicó un primer cuestionario donde se preguntaba a diferentes autores su opinión sobre el homenajead, aunque no era en forma de preguntas sistemáticas sino de opiniones generales, vertidas para el medio en esa ocasión o extraídas de cartas o afirmaciones previas. Otra diferencia estribaba en que los extractos, en forma de respuestas directas sobre el valor de Góngora, provenían de autores consagrados y mayores, como Unamuno, Baroja, Valle, Machado u Ortega, mientras que los artículos eran firmados por los colaboradores de la *Gaceta*, jóvenes, muchos de los cuales compondrían, junto a otros jóvenes, el grupo de participantes en la encuesta sobre política y literatura. Además de ese homenaje a Góngora, la cuestión política y literatura aparecería días después de esta encuesta con una serie de breves entrevistas a políticos sobre sus lecturas; por otra parte, ya desde los primeros números de la *Gaceta* se publicaría de forma irregular una sección titulada “Los obreros y la literatura”, donde se intentaba analizar cuál era el perfil del obrero respecto a la lectura, pero sin entrar en cuestiones referidas al valor social de la literatura o a la literatura de compromiso; de lo que se trataba era de analizar de alguna forma la tipología obrera, desde fuera.

Tampoco se trataba de la primera vez que el tema de la literatura pura y la literatura comprometida aparecía en las páginas de la *Gaceta* al margen de encuestas y homenajes, pues ya ese año se había hecho eco de la aparición de novelas sociales o proletarias, dedicándoles espacio en el rotativo. Ahora bien, sí es la primera vez que, con una nómina de autores tan amplia como la treintena, y de forma directa, se preguntaba sobre política y

—¿Qué palabras o epítafio le gustaría ver grabadas sobre su tumba?

—Señoras, ¿atravesarían ustedes el Atlántico?

—¿Qué provechos personales sacó usted de la frecuentación de Bossuet?”

² Dice: “(FINAL DE ESTA ENCUESTA PROFUSAMENTE IMITADA POR LA PRENSA)”. El tono exagerado es parecido, no obstante, al lenguaje utilizado en la revista para vender espacios publicitarios, con frases como “¡Editores: ‘La Gaceta Literaria’, es vuestro periódico, anunciad vuestros libros!” o “El que no anuncia, no vende”.

la literatura. Por las condiciones contextuales a las que me he venido refiriendo, y por la proximidad del nacimiento de lo que luego sería considerada generación del 27, sobre todo en cuanto a la poesía, además de por la propia condición del medio que acogió el documento, *La Gaceta Literaria*, la encuesta es de interés especialísimo. La *Gaceta* se había erigido en la revista de la Vanguardia³ y también en el órgano, por circunstancias y por convicciones, a partes iguales, de la generación joven que irrumpía en el país, acompañada entonces por la vena social que, en prosa, llevaba un lustro creciendo en España. También en esto será esclarecedora la entrevista, ya que nos permitirá comprobar cómo con el paso de los años, pocos, las opiniones estéticas evolucionarán, a veces drásticamente.

Según cuenta Giménez Caballero, la idea de la encuesta política-literatura se le ocurrirá durante la celebración de un banquete-homenaje a García Lorca en el Villa Rosa, un salón de fiestas y tablao flamenco de ambiente taurino. Lo cuenta en carta a Guillermo de Torre fechada el 21 de octubre de 1927⁴:

(...)

¡Reanudo esta carta a los tres días!

El banquete a Lorca pistonudo.

60 personas. Al ofrecérselo propuse ese fulminante que nadie se atrevió a disparar: enjuiciar de sobremesa la *Mariana Pineda* mostrando las disconformidades que por bajo tierra se dicen de ella. ‘Arte y política’ (pues están indignados algunos –viejos– de que no haya tocado el tema liberal). En vista del silencio, Melchor [Fernández Almagro] y yo decidimos la encuesta famosa a propósito de este *AntiHernani* como yo la llamé a Marianita y pedí a la juventud que contestara a 2 preguntas:

–¿Le interesa la política?

³ Giménez Caballero crea la *Gaceta* cuando vuelve de su viaje por Europa y cuando lee la obra de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de Vanguardia*. Apoyándose en sus *Visitas Literarias*, que había ido publicando en *El Sol* desde 1925 y que continuará hasta el 28, dará tono a un órgano que fuera “la precursora del Vanguardismo en la Literatura, Arte y Política. Una política que por dos años resultó unitiva y espiritual y desde 1930 divergente, pues la juventud se fue politizando. Y de *La Gaceta* saldrían los inspiradores del comunismo y del fascismo en España.” (Giménez Caballero, Ernesto, *Memorias de un dictador*, Planeta, Barcelona, 1979, p. 58). Cfr. el artículo de Nigel Dennis, “El inquieto e inquietante Giménez Caballero”, prólogo a Giménez Caballero, E., *Visitas literarias de España 1925-1928*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

⁴ García y Sanz Álvarez (eds.), 2012, p. 168.

–¿Qué ideas fundamentales cree convenientes para el porvenir futuro del Estado español?

Te ruego que me mandes tu respuesta. Melchor está entusiasmado de la cosa. Yo voy a pedir permiso al censor.

Como se ve por esta carta, el estreno de la obra, que se había retrasado dos años por la censura y que finalmente vio la luz con la interpretación de Margarita Xirgu en el teatro Goya de Barcelona y en el Fontalba de Madrid (donde presumiblemente la vio Giménez Caballero), generó una disputa entre la comunidad de la crítica de teatro – protagonista de otras sonadas polémicas, como hemos con relación a Benavente– en torno a las relaciones entre política y literatura. Ya he contado cómo desde la gestación del drama el propio autor se encargó de manifestar que *Mariana Pineda* era una heroína del amor, nada más. Lorca es representante de un grupo de escritores poco numeroso que ante la disyuntiva entre política y literatura, entre literatura pura y literatura comprometida, decidieron, conscientes de la situación social que vivían tanto como de su responsabilidad como escritores consigo mismos, escribir con la misma concentración en el hombre con la que hasta el momento habían escrito, sin variar, por la presión de las circunstancias, el objetivo de su obra.

Todo esto debió de entenderlo Giménez Caballero desde el primer momento, pero aún así, viendo además el efecto que tuvo su propuesta entre los comensales, decidió llevar la cuestión al terreno público, para poner sobre papel el estado de la cuestión.⁵ La encuesta aparecería publicada en la *Gaceta* en siete entregas, desde mediados de noviembre de 1927

⁵ O, en palabras de *La Gaceta*, en el número anterior a la primera entrega, “Era la hora de que un periódico totalizador de la literatura joven, como LA GACETA LITERARIA, presentase una encuesta tácitamente postulada por las circunstancias ante una juventud aún no consultada por ningún órgano político ni literario de nuestro país”. Junto a este anuncio y justificación de encuesta, se describe el homenaje a Lorca por el éxito de *Mariana Pineda* al que me he referido, la noche del 22 de octubre, donde se detallan un buen número de comensales y adhesiones. También la anécdota sobre el lanzamiento de la propuesta de Gecé a los postres, cuando conminó a los asistentes que estuvieran en desacuerdo con la vertiente poética –porque no era política– de la obra a ponerse de pie y dar su opinión. El silencio, que el redactor achaca a la timidez endémica de la literatura española, fue roto por Gómez de la Serna (el muñeco de pim-pam-pum de la *Esencia de Verbena* de Gecé), quien de pie comenzó por decir que era de los pocos que había visto la obra, como ciertamente lo era, para a continuación sentenciar, entre el espectáculo circense y el libelo: ¡Allí se respira mucha libertad, mucha libertad, mucha libertad!” Y nada más.

(n. 23) hasta el 15 de marzo del año siguiente (n. 30) (consecutivas excepto por la ausencia en los números 27 y 29).⁶ Finalmente las preguntas fueron tres:

1. ¿Debe intervenir la política en la literatura?
2. ¿Siente usted la política?
3. ¿Qué ideas considera fundamentales para el porvenir del Estado español?

Varias cuestiones previas se pueden plantear, sobre el modo de preguntar elegido para la encuesta así como sobre las formas de afrontarla por parte de los entrevistados. En primer lugar, es importante considerar que todos los entrevistados eran jóvenes. La encuesta se hacía a la juventud literaria-político-social española: autores que, como Ximénez de Sandoval, ni siquiera habían podido votar por primera vez, y no a autores con trayectoria. Eso genera una serie de características obligadas y lógicas: por un lado, que la sistematización en las opiniones, la existencia de un tono homogéneo en cada autor, es escasa. Se dan casos en que incluso en el interior de una misma respuesta parece que la opinión varía, o relativiza hasta la indefinición. Es el caso de Antonio Espina, quien responde a la primera pregunta con un “Psché!”, para a continuación dedicar tres líneas a explicar que esa interjección quiere decir, en realidad, que sí. La juventud también hace surgir en las respuestas tanto el arrojo como la timidez, y éstas parecen en ocasiones fruto de un arranque precipitado, un rellenar la encuesta rápido y sin la suficiente reflexión.

Por otro lado, insisto, la juventud de los participantes provocará también que en los años sucesivos a esta puesta negro sobre blanco de opiniones estéticas asistamos a la variación de lo que parecía rígido, ya por las circunstancias sociales, ya por el propio aprendizaje y evolución. El caso más claro es el de Arconada, uno de los pocos defensores nítidos de la separación entre literatura y política, quien después será significado representante de la literatura política o comprometida.

⁶ Los encuestados fueron: n. 22 (15 de noviembre de 1927): Gómez de la Serna, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Joaquín Garrigues; n. 23 (1 de diciembre de 1927): F. Valls Taberner, J. Estelrich, Josep Carbonell, Carles Riba, Andrés Bausili, A. Esclasans, Rafael Benet, Millás-Raurell, J. M. López-Picó (en una entrega encabezada por el rótulo: “Respuestas de intelectuales catalanes”); n. 24 (15 de diciembre de 1927): Melchor Fernández Almagro, Ángel Sánchez Rivero, Gerardo Diego, Juan Chabás, F. Ximénez Sandoval; n. 25 (1 de enero de 1928): César M. Arconada, Francisco Ayala, Esteban Salazar y Chapela; n. 26 (15 de enero de 1928): José L. Benito, Román Rianza, Manuel Ossorio; n. 28 (15 de febrero de 1928): Eugenio Montes, Miguel Pérez Ferrero, José Díaz Fernández; n. 30 (15 de marzo de 1928): César A. Comet, Luis F. de Valdeavellano, Chaves Nogales, Mariano Quintanilla.

A esta circunstancia favorece la naturaleza de las preguntas, tan generales que se echan de menos las palabras que concreten lo que se pide; así lo denuncia por ejemplo Sánchez Rivero.⁷ Curiosamente, ninguno de los que dudan respecto a la pregunta acuden a preguntar al entrevistador para aclarar sus dudas y acertar con cuál sea la diana que se les pone delante; lo que sí hay, y resulta interesante, son referencias a la propia encuesta, que se publicó como hemos dicho en números casi sucesivos durante siete entregas, lo que daba lugar a que los entrevistados leyeran antes las respuestas que habían ido publicándose, y, en consecuencia, trataran de no repetirse. O al contrario, se aplicaran en repetir reacciones para confirmar una línea ideológica que ya se había abierto; o en aprovechar el ínterin para recibir consejo de paternidades estéticas... En definitiva, que por la secuencia de la publicación tenían tiempo para ensayar el gesto.

Por otra parte, la generalidad de las preguntas provoca vacilaciones en la respuesta y propicia que se den afirmaciones múltiples con el objetivo de tratar de cubrir todos los campos a los que pudiera aludir la cuestión. Además, las respuestas pueden solaparse, lo que confunde a veces al entrevistado: respondiendo a la primera se puede deducir la segunda; pero como son dos y no una las preguntas les parece a los participantes que entonces es que no han comprendido bien la primera, y vuelven sobre ella, o la glosan. Como la primera y la segunda pregunta están relacionadas –cuando no son la misma–, y la tercera puede parecer una consecuencia de una respuesta afirmativa anterior, puede darse el caso de que un entrevistado termine la encuesta con una enmienda a la totalidad, en quince segundos, como es el caso –único en su brevedad y en sus ganas, también, de ir a otra cosa– de Gerardo Diego.

Formular la tercera cuestión, práctica, directa, es, cuando se contesta, una forma sutil de poner a los escritores en posición de políticos, exigiéndoles programas con los que cambiar el país, por los que ser votados. El objetivo parecerá a algunos obscuro, y por eso

⁷ Dice Sánchez Rivero: “Permítame el admirable Giménez Caballero que mis primeras observaciones se dirijan a la forma en que han planteado la encuesta. Las tres preguntas que la constituyen están colocadas en planos muy diferentes. La primera nos plantea el problema de las relaciones en que debe estar la creación literaria con la acción práctica y, en particular, con la acción política, problema de índole generalísima, cuya solución apenas puede indicarse en el espacio restringido de una encuesta. La segunda trata de sonsacar una confidencia, cuyo valor dependerá del que se conceda a quien la haga, a menos que se la utilice en un conjunto estadístico. La tercera no se halla en relación forzosa con la primera, y supone de antemano que se dé respuesta afirmativa a la segunda. En fin, esta última exigiría una precisión programática, cuyo cumplimiento resulta, por ahora, bastante dificultoso.”

se inhiben escritores como Gómez de la Serna⁸, o Comet. Otros se acogerán a respuestas generales, más universales que concretas y más poéticas que políticas. Es el caso de Esclasans, que va hacia conceptos generales⁹, o Melchor Fernández Almagro y Quintanilla, que apelan a una puesta en sociedad de los mínimos (la convivencia y la civilidad, respectivamente) que permitan el ejercicio de la ciudadanía. También los habrá que suscriban un planteamiento netamente político, de partido, como Valdeavillano con la ideología de la ILE, Díaz Fernández con el socialismo o Chaves Nogales con un comunismo “difuso”.

Dos apreciaciones más me gustaría hacer antes de entrar en el contenido de las respuestas. La primera es externa, y hace referencia a un concepto que inevitablemente gravitará sobre los encuestados: la generación del 98. Como se verá, son varios los participantes que harán referencia explícita a la generación de sus mayores, de cierta manera involucrados en la marcha de la sociedad en un fin de siglo crítico en el país. Y aunque no todos hagan referencia al 98, sí que estarían en mente de la totalidad de los encuestados los paralelismos con el momento histórico, también crítico –menos acusado quizá– y su incidencia en el quehacer literario. La opinión de cada escritor respecto a esa forma de trabajar la literatura influirá en la toma de postura en la encuesta, tanto por refrendo como por rechazo.

Y la segunda apreciación, que está relacionada con ésta, se refiere a la motivación del entrevistador, a qué buscaba Giménez Caballero con todo esto. Ni las preguntas ni la forma de formularlas son inocentes. A mi entender el director de la *Gaceta* buscaba más una implicación política de los escritores –a pesar de tratarse de un medio que acogió de tan buena forma las vanguardias, siendo él mismo vanguardista, y todavía más a la que sería la generación del 27– que una consagración del turriemburnismo. Por eso, si bien la primera pregunta era átona (y ni siquiera del todo, porque la intervención sobre la que se preguntaba era de la política en la literatura, y no al revés –aunque algunos invirtieran la pregunta o la contestaran en las dos direcciones), la segunda y la tercera incidían en la posibilidad del sí, pedían explayarse a partir de la posibilidad del sí. Sobre todo la tercera

⁸ “A la tercera pregunta, usted perdonará que no le conteste, porque sería hacer un programa, el *programa*, lo que hay que dejar a los políticos para que en alguno de sus sectores los puedan criticar los literatos, observadores objetivos de la vida, entregados a una vida desinteresada en móviles y aprecio, siempre metidos en una independiente bohemia.”

⁹ “¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir del Estado español? Las de civilització i cultura, llibertat i comprensió, intel·ligència i sensibilitat, respecte i convivència”.

pregunta es la prueba de que la intención era ésa. Más si cabe cuando constatamos que entre el grupo de entrevistados se dedicara una atención especialísima, una de las entregas en exclusiva, a los escritores catalanes, rotulado así en el encabezamiento de la encuesta, quienes por las circunstancias que atravesaba Cataluña en relación a la posibilidad de una autonomía participaban de forma más directa en el terreno político.¹⁰

Análisis de los resultados de la encuesta

En general, la mayoría de las respuestas a la relación política-literatura se pueden sintetizar en lo siguiente: la política interesa al literato en tanto que éste está abierto a cualquiera de las actividades humanas, y ésa es una de ellas. El literato, en cuanto humano, es político. Riba responderá: “Naturalment: ¿què de l’home pot ésser estrany al literat?” También Benet y Ayala lo explicarán con claridad. Esto supone, claro, una concepción determinada de la política, entendida como preocupación social, cívica. En este sentido, como dirán Jarnés y Carbonell, se puede hablar de que hay una buena política, la política de las grandes perspectivas: “Hay, todos lo saben, una Política ‘de altura’, que va desde Platón hasta nuestro Ortega y Gasset, pero no suelen incluirla en los programas... Está fuera de abono. Esa, claro está que la siento”, dice Jarnés. Y en cambio, hay también una política de tresillo, de baja estofa, como dirá Montes. La primera es la que interesa y es a la que conviene atender porque es la que no puede soslayar el ser humano. Diversos autores como Valls Taberner, Esterlich, Salazar y Chapela, Benito, Comet o Valdeavillano coincidirán en esta opinión.

Quizá la presencia de una política digamos cutre será la que lleve a ciertos autores a huir de ese terreno. Es esa visión del extinguido parlamentarismo que todavía produce resquemor, la que rechazan autores como Pérez Ferrero, quien criticará la mala literatura que producen esos trabajos (discursos, debates, artículos). También se les pide a los políticos que se fijen en los literatos: por ejemplo, sugiere Riaza, para mejorar su estilo:

¹⁰ Así responde a la encuesta uno de esos escritores catalanes, Millás-Raurell:

¿Debe intervenir la política en la literatura?

Per a nosaltres, escriptors catalans, aquestes activitats van tan ligades que només en fan una de sola.

¿Siente usted la política?

Apassionadament; i al servei d’ella m’agradaria de tenir prou coratge per a saber-hi adaptar tots el meus actes.”

[...] Sería, desde luego, ejemplar, un mayor acercamiento del sentido artístico que palpita en toda obra literaria sincera, a las crudas y poco presentables realidades de la prosaica vida política. Ganaría mucho, además, la Gramática y el buen gusto, tan maltratados, por regla general, en las peroraciones de los hombres políticos, ya orales, ya escritas.

Que se fijen en ellos también para elevar sus miras, como señala Quintanilla, quien en línea con la opinión y quehacer orteguianos considera la labor del intelectual como la de un tutor para los políticos; también coinciden aquí Jarnés o Montes, que pedirán una influencia en ambas direcciones. Intelectuales como tutores de esa política patética que por el momento debería apoyar a la intelectualidad, de forma práctica al menos, facilitando materialmente (hablamos de ayudas, de subvenciones, de espacios de libertad, de apoyo gubernamental) el trabajo de los autores. Escritores como Jarnés, Riba, Esclasans, Melchor Fernández Almagro, Ayala, Ossorio o Valdeavillano se referirán a este asunto.

Por otra parte, posiblemente esta ausencia de políticos bien formados obligará, en circunstancias extraordinarias, a actuar políticamente a los intelectuales. A pesar de que la literatura es para los literatos y la política para los políticos (como señalará Esclasans), debido a que estamos bajo *un arco en ruinas*, en palabras de Fernández Almagro que con otra formulación suscribirá Quintanilla,¹¹ se hace necesario un reciclaje, temporal. Para Carbonell,

la política es una y la literatura otra. Parto, claro está, del principio de un país bien dotado, donde, a falta de políticos –de verdaderos políticos a la manera de nuestro Prat de la Riba–, no haga falta que los literatos tomen la dirección de los ideales y del renacimiento, viril de un país; ejemplo en España, la generación del 98 ante la insensatez política reinante.

Pero, sobre este último punto, para la comparación con la generación del 98 no hay quórum. De hecho, para muchos (Carbonell, Ximénez de Sandoval, Ayala, Díaz Fernández), no se deberá hacer este reciclaje o trabajo voluntario como ellos lo hicieron sino con mayor amplitud de miras, alejados del espíritu individualista y del partidismo. Es muy clara en este sentido la aportación de Díaz Fernández. Para él, Unamuno fue “el único

¹¹ “¿Siente usted la política? Naturalmente. Como sería soldado si estuviéramos en guerra. Un Arquímedes está exento de la lucha, pero el que no lo sea, aun creyéndose, no ha de excusarse por estetismo. En un período constituyente, el español no puede permitirse el lujo de desentenderse de la política”.

que en la vida pública no adoptó una actitud desgarrada por estética o por adaptación al medio”. El resto, en cambio, no lo hizo por motivaciones nobles:

Antes, cuando entre nosotros se desplazaba el escritor a la política, iba por simple impulso individualista para encontrar una influencia social que le negaba su condición de escritor. Muchos quisieron ser diputados. Algunos tuvieron cargos. Pero el pueblo –con su magnífica intuición, que es lo que justifica el sufragio universal– adivinaba ese interés particular. De ahí el tenue influjo del escritor español sobre la ciudadanía.

Es quizá este nuevo trabajo de políticos lo que se dedican a hacer en la tercera de las preguntas aquellos que sí quieren hacerse corresponsables fácticos. En esta pregunta se deslizan además críticas al Régimen, que curiosamente sortearon la censura; sobre la misma censura hay un par de referencias en las respuestas. Por un lado la de Espina,¹² y por otro la de Sandoval, que denuncia, en una crítica general al sistema, encontrarse sumido en una política de hechos y no de razones, es decir, en una política que no atiende a razones. El hecho es que algunos de los escritores criticaron nítidamente la falta de democracia y libertad de opinión, además de asuntos menos capitales pero casi tan destabilizadores como la necesidad del reconocimiento autonómico. El mismo Espina dirá que, aunque lo mismo puede valer el modelo monárquico que el republicano, son insoslayables el Parlamento, la democracia y el sufragio universal. Perfectibles, por supuesto, pero insoslayables. Chabás hablará de la necesidad de una Constitución y Ximénez de Sandoval de unas elecciones, donde el hombre joven ejerza su derecho a voto y se haga responsable y consciente de la marcha del país. Las críticas generales a un sistema que obtura la democracia vendrán de la mano de Ossorio, Valdeavillano y Valls Taberner. Es de éste último la siguiente afirmación:

Considero fundamentalmente necesarias una organización democrática, una amplia estructura federativa y una política de comprensión, de derecho y de justicia, que no sólo garanticen las libertades colectivas que corresponden, no por concesión graciosa, sino legítimamente y de manera inalienable e imprescriptible, a las entidades naturales e históricas de la Península Ibérica,

¹² Después de promulgar la necesidad de la democracia y del sufragio universal puntualizará, quizá con ironía: “Lo del toque de Tercera Internacional, diré, para no soliviantar a la censura, que lo circunscribo al régimen económico y a los sistemas (que ya se han implantado con éxito en algún país) de captación y distribución de la riqueza agrícola e industrial por el Estado”.

que tienen personalidad definida y poseen una cultura propia y original, cuya conservación y progresivo desarrollo contribuyen a la mayor riqueza de la civilización latina.

También en relación con este quehacer político de los literatos, Chabás hablará de la posibilidad de una literatura política, a lo que se opondrá Arconada de forma radical. Es de los pocos casos, éste de Chabás, en que se habla de literatura política como tal. Defiende que la ideología no tiene por qué influir en la condición estética, pero también apuntó la posibilidad de que, en un momento determinado (otra vez esta especie de circunstancialismo), “puede ser un deber juvenil en los escritores usar su pluma en el ejercicio de determinada literatura política”. Ahora bien, “no como artista –la obra, en este sentido, debe aspirar a descircunstanciarse–, pero sí como hombre, como ciudadano. Cosas que inevitablemente hay que ser al mismo tiempo y por encima de la profesión o devoción con que vivamos”.

En este sentido, se abre la posibilidad de la existencia de un género que se adapta mejor que otros al tema político, la novela (Ossorio), que puede ser además el espacio que sirva para probar cosas, modelos sociales (Gómez de la Serna) o para señalar rutas (Esterlich). Dice Gómez de la Serna:

El libro debe ser crisol en que probar y atisbar el grado de valor y posibilidad de las cosas, y hasta lo que quizás no sea posible nunca en la vida, debe serlo en el interior de los libros, donde mantenerse la mayor libertad, como cultivo nítido que a veces puedan venir a buscar en la obra literaria los mismos políticos.

Siguiendo con los géneros, los hay también de nueva creación, nacidos *ad hoc*, como la nota política, que define José Luis Benito en una significativa referencia teórico-lingüística,¹³ no exenta de chanza. Otros géneros, por último, jamás podrán acoger en sus líneas cuestiones de política, como dice Espina: “Claro que hay zonas de la literatura ajenas

¹³ “En cambio, la argumentación de un régimen de gobierno dictatorial, crea una nueva forma literaria, que habrá que estudiar, y los muchachos de generaciones próximas conocerán con algún objetivo por hoy ignorado: ‘la nota’.

La narración en ‘la nota’ ha de ser rápida, concisa, enérgica, convincente, sonora y, al mismo tiempo, no ha de perder el tono de consejo paterno y arenga cuartelaria, que tan bien le va. En estos momentos, el nuevo género literario adquiere matices y ductilidad insospechada”.

por naturaleza a la política, como son: la poesía lírica, la narración pura, gran parte del teatro sentimental y de ideas, etc.”

La otra opción ante el estado de cosas, ante la situación bajo las ruinas es, a pesar de todo, inhibirse. Se comprende mejor la posición si y porque ser político significa en esos momentos chapotear en el barriobajerismo que inundaba ese campo. Hablan en la encuesta de inhibición total autores como Arconada, quien definirá la literatura como un objeto inútil, y al escritor político como un político que escribe; singularmente (aspecto al que se suma lo que ya dije sobre el cambio de opinión andando el tiempo), será uno de los pocos autores que a continuación, en la tercera pregunta, propondrá un programa político concreto, con nombres y apellidos, con grupos políticos. Fernández Almagro, aunque hablará de qué sí debe hacerse bajo el arco en ruinas, como Quintanilla, también defenderá la naturaleza estrictamente literaria. La separación de la arena política, del acontecer cotidiano, más se debe a una concepción exagerada (tensada) de la literatura como un constructo imaginario, puro, *alejado del mundanal ruido*, salvación extraterrenal para quien en esta tierra es, digamos, infeliz. Responde Arconada a la pregunta sobre si la política debe intervenir en la literatura:

No. No. No. Rotundamente. La literatura es ocio, fantasía, inutilidad. Es decir, lo contrario de la política, que es utilidad y realidad. La literatura es deporte, juego, prestidigitación. La literatura es magia. En la Edad Media, la alquimia era literatura. Hoy la literatura es alquimia. Desde luego, en principio: literatura es orientalismo. Algo aparte de la acción, de la civilización. Opio. Humo. Perfume.¹⁴

Es conocida la posición en esta línea de Gerardo Diego, al que con más palabras y menos pose siguen Ximénez de Sandoval, Salazar y Chapela —que defiende también la concepción de la literatura como algo inútil, como Arconada, y que introduce la interesante distinción entre literatura pura y literatura de propaganda— y Ayala. También se abre la

¹⁴ Y sigue: “La gran conquista moderna —nuestra: de hoy— ha sido la de ordenar la maraña que nos legó el siglo pasado. El arte nunca tuvo independencia. Fue siempre vehículo, conducto, medio. En los castillos, en los palacios, en las plazas. Al servicio de señores, de reyes o al servicio de la Humanidad, como en el siglo XIX. (Pero la humanidad no se salvó por ello.) Hoy hemos conseguido —por fin— independizar los componentes. Hacer de la maraña diversos ovillos. La seda, con la seda. El lino, con el lino. (Independencia quiere decir plenitud. El arte nunca ha sido tan artístico —tan arte— como hoy. Como hoy: que es perfectamente bello e inútil.)

La política no necesita la literatura. Como no necesita una cosa útil, para ser útil, de una inutilidad. La literatura tampoco necesita la política. Necesita la vida.”

posibilidad de que exista un modelo de literato puro (Riba), como el Azorín que asistía a las Cortes y que trae a colación Gómez de la Serna. Tampoco hay unanimidad a este respecto. Para algunos es una *rara avis*, como dice Díaz Fernández. Y para otros, o bien no existe (qué es la literatura deshumanizada, se pregunta Montes) o bien, con Chaves Nogales, consideran que, de haberlo, hay que eliminarlo: “La obra del literato es substancialmente política. El literato ‘puro’ es un tipo absurdo, al que hay que ahorcar”.

He querido comentar de forma unificada la encuesta, y no autor por autor, para subrayar una impresión general: que la actitud de los escritores que trabajaban para la *Gaceta*, que estaban conectados con esa línea más vanguardista y joven, sí tenían un compromiso político. Habría que determinar, y así lo hacen ellos en todos los matices que hemos ido señalando, qué significa exactamente política e incluso qué es literatura, y si la actuación política se refiere a la política de hoy día o en general. Pero con todas las salvedades, son muy pocos los que se inhiben, y quizá más por considerar que la actuación debía hacerse en las circunstancias actuales, más por el empuje de la Vanguardia en sus primeros años que llevaba a defenderla o ser activista antes que a mostrar duda alguna, o a la pose (como el caso de Diego) de juventud; más por todo ello, decíamos, que por una actitud estética de fondo. Estos resultados, que vienen provocados por una selección de las preguntas determinada, por una vehiculización de las respuestas concreta, encajan más con la deriva posterior del pensamiento originalmente vanguardista de Gecé y quizá son prueba de que, desde el principio, el director de la *Gaceta* tenía una propuesta estético-política que llevar a cabo.

4. 2 Un ensayo de clasificación: Marginales, Comprometidos, Conscientes

Tomando pie de la encuesta de Giménez Caballero, voy a abordar a continuación la última parte de este trabajo, que se elabora de la síntesis de todo lo dicho hasta ahora: una clasificación de los autores que he tratado respecto a su posicionamiento estético frente a la dictadura de Primo; es decir, respecto a su concepción del compromiso como escritores. Se trata de un ensayo de clasificación, donde propongo tres modelos de respuesta y asigno cada autor a un modelo. Haré las salvedades que haya que hacer en los casos limítrofes, más de uno; soy consciente de la imperfección que pueda tener el resultado, toda vez que cualquier encasillamiento es, de suyo, hasta cierto punto arbitrario.

Además de emerger de la síntesis de este estudio de los escritores bajo la dictadura de Primo de Rivera, esta clasificación es también el motivo de mi trabajo. Lo que está en el fondo es la voluntad de proponer una historia literaria que se base, fundamentalmente, en criterios estéticos, y no ideológicos. En mi opinión, si de escritores bajo la Dictadura hemos de hablar no es tan importante atender a qué pensaban de algo como una dictadura sino a cómo respondieron estéticamente a unos hechos como los que sucedieron en la década de los veinte en España. De esta forma, el estudio de la literatura del veinte adopta una nueva perspectiva, una nueva clasificación, y los conjuntos de escritores se renuevan para toparnos con compañeros de viaje insólitos. Más allá de lo inusitado del resultado, interesa que el nuevo análisis facilite un estudio más objetivo, menos mediado y clarificador de la literatura del siglo XX español.

El hecho de tratarse de una clasificación que recoge todo lo dicho hasta ahora me plantea otro problema suplementario: el de la posibilidad de repetirme. Voy a intentar mencionar apenas las cuestiones, copiando sólo las citas que, aunque hayan salido ya, me parezcan imprescindibles para ilustrar mi discurso, y para no obligar al lector a acudir a las páginas donde se citaron por primera vez.

Definición de los grupos

Los tres grandes grupos en los que propongo dividir a los escritores que vivieron bajo la dictadura de Primo de Rivera, en referencia a su actitud estética, son Marginales,

Comprometidos y Conscientes.¹⁵ Responden en mi opinión a las tres formas de reaccionar literariamente al día a día. Lo que nos facilita la Dictadura no es sólo un espacio temporal en el que estudiar comportamientos sino una cotidianeidad violentada, que exige una respuesta explícita al escritor. Es decir, que le exige poner en práctica su compromiso. Cuando hablo de reacción no me refiero a que el escritor decida o no cambiar de ocupación. Por ejemplo, precisamente la encuesta de Giménez Caballero planteaba como tercera pregunta la definición de un programa político de urgencia. Muchos escritores, cuando se plantearon qué hacer, también confundieron los términos, y dejaron la literatura para dedicarse a la política, o al revés –en el singular caso de Azaña–, dando por sentado que sólo podía darse en la misma persona una cosa o la otra. De eso mismo, recuerdo, les avisaba Azorín a los jóvenes que querían dedicarse a la política. No, de lo que se trata es de reaccionar con su capacidad artística, dentro del objeto literatura, sin salirse de su ocupación como escritores. El centro de la clasificación que propongo es la obra de arte, y no la posibilidad de dedicarse profesionalmente a la política. A esa política, como se ha visto en este trabajo, tan desprestigiada.

Pues bien, una de las tres reacciones posibles es la que llevan a cabo el grupo de los Marginales. Son aquellos que afirman que la literatura habita el terreno de la magia y que está incapacitada, por su propia naturaleza, para establecer conexión alguna con el acontecer de la sociedad, con lo terreno. Estos autores se inhiben y escriben exactamente como si nada hubiera ocurrido o estuviera ocurriendo. Se les ha llamado turrieturnistas,¹⁶ y se les podría llamar también excluyentes, exclusivos o escapistas. La clave es por tanto la implicación de la obra de arte en la realidad, y eso es ajeno a si la obra de arte refleja o no la realidad. Es decir, que en el grupo de Marginales habrá algunos poetas formalistas (dicho en sentido genérico), pero también puede haber realistas. Porque esta clasificación no depende de la relación con la realidad o de la forma de reflexión, sino que tiene que ver con la implicación de la obra de arte en el acontecer de la sociedad en la que emerge. Por eso los orígenes de los Marginales son diversos. Por un lado, estarán aquellos que, hastiados de las responsabilidades que parecían derivar de la obligación de reflejo realista, se desvincularán de cualquier “relación de aspecto”, para escribir otra realidad y otra literatura. Ya en el siglo XIX y en Francia, con Gautier, existía esta forma de hartazgo. Dirigiéndose a

¹⁵ Que escribiré a partir de ahora siempre así.

¹⁶ Con el término “turrieturnismo” se aludía a la actitud de autores que no bajaban a la arena del hombre, en sus temas y en sus acciones. En este caso les llamo así sólo porque no se ocuparon de los temas del hombre, y dejó al margen su participación o no en la política.

los críticos “utilitarios”, aquellos que valoraban la obra –que podía ser realista, insisto– sólo si servía para algo, les decía:

“No, imbéciles, no, cretinos con bocio, un libro no hace sopa de gelatina; una novela no es un par de botas descosidas; ni un soneto una jeringa de chorro continuo; un drama no es un ferrocarril, aunque todas ellas sean cosas esencialmente civilizadas que hacen que la humanidad avance por el camino del progreso”.¹⁷

La obra literaria no tiene la obligación de servir para algo. No sirve, dice Gautier, como no sirve la belleza de las mujeres, o la música.

Este impulso puede relacionarse también con la primera reacción romántica en España a la Ilustración, en lo que tiene de vitalismo y libertinaje ante la dictadura de la reflexión. Y, más cercana en el tiempo, tiene que ver también con la reacción ante el realismo regeneracionista de finales del XIX. Autores que sintieran que se les despojaba de independencia y del recreo en la elaboración del arte se unirían a las vanguardias estéticas en los veinte, convencidos de su verdad o al menos, de que se trataba del mal menor necesario para recuperar la inocencia/autonomía perdida.

En un segundo grupo estarían los Comprometidos, aquellos que, por las circunstancias o porque consideran que la naturaleza de la literatura se presta indefectiblemente a ello, tienen el convencimiento de que existe la literatura política: que la herramienta de la escritura puede y debe ponerse al servicio de partidos políticos, de ideales sociales, de lemas, sin perder entereza o autenticidad. Les llamo Comprometidos en el sentido en que se utilizará esta palabra unos años después de la época que trato. Estos Comprometidos son aquellos que no dudan en entregar todo al servicio del ideal; en el tema que nos ocupa, manipulando la obra literaria, deformando la experiencia artística para convertirla en propaganda. Apuestan por tanto por una literatura subalterna.

Antes he hecho mención al realismo que recorre el XIX, una ida y vuelta más en ese movimiento pendular que parece ser la historia, también la de la literatura española. Siguiendo el modelo de acción y reacción del que hablaba al referirme a la estética rusa y soviética, en España observamos un romanticismo que reacciona ante la Ilustración y un modernismo que reacciona ante el realismo regeneracionista. Entre los escritores

¹⁷ Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Barcelona, Mondadori, 2008, p. 26.

comprometidos, nos encontraríamos a esos románticos tardíos convencidos de poder cambiar con su obra el mundo, y también a los regeneracionistas que creyeron que las ideas podían tener en la obra de arte un vehículo, un aderezo.

La característica esencial de los Comprometidos es la utilización de la obra. Es decir, que la manipulación en sí misma, sea por el motivo que sea –ajeno a lo estético– es causa de ser Comprometido. Por lo tanto, no hay en este grupo sólo autores que se deben a una causa ideológica, sino también otros cuya única bandera es su propia personalidad. Es decir, que la utilización de la obra de arte para celebración del ego es también una forma de actuación “comprometida”; también, en cambio, la utilización de la polémica como revulsivo para el aumento de la notoriedad literaria.¹⁸ Como razonaré, no es la misma forma de compromiso la de Unamuno que la de Alberti, aunque ambos sean poetas, en mi opinión, comprometidos.

De hecho, antes que poner al servicio de una ideología la obra lo que se está haciendo es ponerla al servicio de algo que no es la propia obra. Y ahí está la falta. Sartre reconoce en *Las palabras* que un día quiso no sólo ser Cervantes, sino ser también el Quijote: es decir, exigirle a la literatura más allá que el mero comparecer: “Durante mucho tiempo tomé la pluma como una espada; ahora conozco nuestra impotencia. No importa, hago, haré libros; hacen falta; aún así sirven. La cultura no salva nada ni a nadie, no justifica”.¹⁹

Y en tercer lugar, configuro el grupo de los que he dado en llamar Conscientes. Se trata del más difícil de definir, el terreno abonado de los matices, los grises, las sutilezas. De hecho, se le caracteriza más por lo que no es que por lo que es: no hay una intención manipuladora y no hay un objetivo más allá del estético. Y como lo que caracteriza al escritor Consciente está en la historia literaria desde el principio, perennemente acechado por corrientes estéticas, por implosiones de tendencias, no se le puede hacer tampoco la genealogía.

Un autor Consciente es aquel que siente el latido del mundo, dicho con filigrana, que sabe lo que ocurre a su alrededor y en el que de alguna forma la preocupación influye

¹⁸ Algunos escritores entendieron que la pasada actuación de Zola en el caso Dreyfus le sirvió para aupar su carrera literaria hasta la posteridad, y que esa misma utilización de la circunstancia y de la ascendencia del escritor les podría servir en las circunstancias del momento.

¹⁹ Sartre, Jean-Paul, *Las palabras*, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 214.

sobre su modo de expresión: lo que para él es sagrado porque es inalienable, y lo que le configura desde el principio, a saber, la escritura. No hace propaganda, no hace política: sigue haciendo literatura, obras de creación. La única diferencia entre sus obras de antes y las que escribe bajo condiciones adversas –léase el exilio, la cárcel, la censura bajo la Dictadura– es que el autor que escribe ha cambiado. Y si cambia el hombre cambian las obras del hombre.

Cuando me ocupe de situar nombres bajo este membrete podré explicar algo más, con los ejemplos de la mano, de la escritura Consciente. La actitud será, como la que expliqué sobre García Lorca y después glosaré detenidamente, la de dirimir en la confusión y en la pelea la vertiente más aceptable, apartar en este caso el bosque para alcanzar el árbol. Consciente de cuál es el papel de la literatura y del literato, actuar bajo la presión según las convicciones personales.

Marginales

Por comenzar con la generación de los mayores, la del 98, a la que no le preguntaron en la encuesta de Giménez Caballero, el primer autor que debería ir en este grupo de Marginales es Juan Ramón Jiménez. En *La colina de los chopos* tenemos muestras de este turrieburnismo del que adolecen los autores que creen que el cambio social no ha de pasar por sus literaturas. Como he explicado en el texto, en *La colina de los chopos*, reescrita durante la Dictadura, no hay más referencia al Régimen que el anhelo de otro Madrid; pero respecto al Madrid odiado, que quizá era el de Primo, cuando “lo roce, será para echarlo, con el odio o la compasión, a lo aislado o muerto.” (*La colina de los chopos*, p. 66). Algo hay por lo menos, esas breves líneas, pero no deja de ser por ello la consideración de un escritor marginal, porque justo considera el mundo, el acontecer, como obstáculos, como desvaríos o desvíos de la misión del escritor Juan Ramón: el trabajo en exclusiva sobre el lenguaje en busca de la expresión más acabada. Al mismo tiempo, precisamente por esa consideración del mundo como “obstáculo”, y por una idea casi providencialista de la vocación poética, Juan Ramón encarna también al héroe escritor que se mantiene en su torre de marfil.

De la misma generación de Juan Ramón es Blasco Ibáñez, y el valenciano también es un autor Marginal. Es difícil de creer que ocupe este grupo uno de los activistas más notorios contra la Dictadura, pero el hecho es que toda la actividad literaria de Blasco, muy prolífico como siempre, en los años del Régimen se escribió al margen de las circunstancias.

Y el Blasco político es el del panfleto contra el Rey, y el que pide a Lerroxx trabajar para él, pero no el de las novelas. Blasco separa radicalmente –y esa es una de las claves definitorias de los Marginales– el texto literario del texto político.

Pío Baroja debe estar también en este grupo de Marginales. Sin tener en cuenta su ideología ni su carácter tan cercano a la misantropía, lo que nos deja Baroja en la Dictadura es un ritmo de producción de novelas alto, como he contado en este trabajo, que no se resintió ni de la censura ni de la tensión política del momento. No se le ve participar tampoco, dicho sea de paso, simplemente como ciudadano en movimientos sociales. En las novelas nada hay que se pueda asemejar a una voluntad de transformación social. Como decía Guillermo de Torre, no hay más compromiso en la literatura que con la propia literatura; en el caso de Baroja, con sus novelas. Sobre el sentido de la novela discutiría con Ortega y Gasset (del que por cierto no trato en esta clasificación porque no tiene obra literaria propiamente dicha), para decir que su ideal era una novela abierta, no conclusiva, lo que difícilmente puede combinarse con que el autor tratara de dirigir la construcción literaria hasta lograr de la novela un arma transformadora. Sabemos que Giménez Caballero intentaría politizar la gavilla barojiana de artículos *Judíos, comunistas y demás ralea*, pero su afán de fascistizar al novelista se quedaría en *boutade*, poco más. Entre otras cosas, por la capacidad de escabullirse del escritor guipuzcoano. Es claramente un escritor Marginal. Vuelvo a copiar una cita esclarecedora de Baroja, a modo de recordatorio:

Otro reproche a la generación ha sido su tendencia apolítica (...) Como si el escritor tuviera necesidad de ser político, y como si en esta época lejana de la guerra de Cuba, los políticos viejos hubieran dejado intervenir en la cosa pública a los hombres de veintitrés y veinticuatro años (...) El escritor no debe más que escribir; si el político encuentra algo aprovechable en su obra, lo debe aprovechar; claro que para eso es necesario saber leer, y el político español, si es que ha sabido leer, es ejercicio que ha practicado apenas.²⁰

Hay dos autores que tuvieron vinculación con el mundo de la política activa y que también ocupan plaza en este grupo de Marginales. Se trata de Azaña y de Azorín. Azaña será especialmente importante en su faceta de político poco tiempo después, pero, como he explicado en este trabajo, se ve obligado durante unos años a aparcar la vida política y decide dedicar un tiempo a la literatura, algo para lo que presentía que había nacido y que le

²⁰ Baroja, 1948, p. 577.

apetecía hacer, porque suponía estar solo, porque no le enfrentaba a otros políticos, porque no le exigía someter su palabra –oral– al público. Era una oportunidad de dilucidar su vocación: literatura o política. ¿No había término medio? Las obras que escribirá no serán grandes realizaciones; Azaña destaca como analista y como crítico literario, no como creador.

Sin embargo, dado que no ahonda en su capacidad creativa no es fácil adscribirlo a uno u otro grupo de escritores. Por un lado, parece claro que lo que escribe no son textos social o políticamente transformadores: *La corona*, *La vara*, el texto sobre Valera, *El jardín de los frailes*... En *La vara* podía haber cierta radiografía social, como he señalado en su momento; quizá también en *La corona* Azaña echaba mano de lo que tenía cerca para hacer algún tipo de análisis de corte social, pero no era en definitiva nada que pudiera parecerse a una escritura consciente de su valor social, al producto de un escritor que fuera activista social. Además, Azaña tenía claro que había un espacio para la política, el ensayo político, y otro para lo literario.

Por otro lado, no puedo soslayar que ciertamente carga contra los jóvenes del 27 por superficiales, contra Giménez Caballero por “tarambana”, y precisamente lo que les achaca es que se hayan olvidado del hombre, que, se podría decir, no sean responsables. Recuerdo la cita:

La materia propia de nuestro arte son los hechos humanos y las pasiones. El arte en que yo pienso con amor, al que consagro reflexivamente mi afición y mi aplauso, es aquel que acierta a revestir con el ropaje de las palabras cuerpos palpitantes y almas con vida pero infundiéndoles valor universal. (...) El arte que yo admito, quiero decir, el que place a mi alma, ha de encerrar en sus obras al hombre imperecedero, cogerle por la mitad, herirle en su corazón multiseccular y mantener viva su angustia insaciable.²¹

Respecto a Azorín, adscribirlo a los Marginales también tiene alguna complicación. Gómez de la Serna lo recuerda en el Parlamento, observándolo todo sin moverse del asiento, actuando como el perfecto literato puro.²² Es decir, como un escritor en un lugar

²¹ Azaña, 2007 (VII), p. 427.

²² “Quizá el literato pueda ser buen juez de políticos, pero mal político, porque al ser político se enturbiaría su condición de literato, a no ser que, como *Azorín*, continuase tan sordo a la política, que sólo resultase en el hemicycle cronista y espectador, que en premio a sus observaciones hubiese sido trasladado más cerca de las discusiones”. (En la encuesta de *La Gaceta Literaria*).

que no es el suyo, que no se dejar mojar por la marea que le circunda. Pero esto nos habla de la posición del escritor respecto a la vida profesional del político, no de si la estética del escritor Azorín era o no una estética marginal respecto al compromiso. Fijándonos en su obra, nos encontramos con que *El chirrión de los políticos* (escrita justo antes del período que tratamos) tiene todos los elementos para ser una obra, por lo menos, contestataria. Ahora bien, más parece un panfleto que una obra literaria: quizá se le podría por esta obra asignar más al grupo de los Comprometidos, de los que luego hablaré, que al de los Conscientes.

Es verdad que está en *El chirrión de los políticos* la vida que le circunda, que Azorín se implica en la novela y que se decide con la crítica a un cambio de paradigma, pero la torpeza en la ejecución casi impide considerarla una obra literaria: parece la enumeración de los desaguisados del régimen caciquil anterior a la Dictadura, más que una novela. También escribe Azorín *El clamor*, pero en realidad se trata más de una crítica a los críticos que de una obra contra o sobre la Dictadura. Y es cierto que apoyará a Unamuno en su exilio, y que estará sobre todo activo políticamente hacia el 29, pero en su literatura no hay una imbricación entre política y estética. Por el consejo desanimante que da a los escritores que trataban de entrar en política hacia el 29, a los que denomina porveniristas, se deduce que no cree que ambas actividades puedan desarrollarse a la vez, y ni siquiera –por ende– en un mismo texto. Y cuando traza el esquema de la sociedad contemporánea, demarcando los estamentos, pone en tercer lugar al artista, la tercera capa, que

es más sutil, más etérea e indefinible que las demás. Está formada por neblinas, celajes, cendales ligerísimos, casi invisibles; los poemas, las novelas, los dramas, los ensayos, todas las creaciones de la imaginación, en suma, forman el especial e inefable ambiente que constituye esa capa de la presente sección vertical.

Del mundo del teatro he hablado en este trabajo, especialmente de dos autores que podría incluir en este grupo de Marginales, Benavente y Arniches. Arniches no tiene ningún tipo de intervención pública opositora bajo la Dictadura; es claramente uno de esos autores que siguieron a lo suyo, a disgusto pero dejando de lado la política en sus obras. No es que el descontento no fuera grande, que es posible, sino que su obra dramática no dejaba espacio a ese descontento. *Los caciques*, escrita cuando el caciquismo más era un tópico español que una cuestión conflictiva, y más en manos de Arniches, no se puede considerar una obra de acento político o contestatario.

A Benavente le he dedicado un espacio considerable en estas páginas, sobre todo para darle un relieve mayor y diferente al que habitualmente la crítica literaria –y por ende la historia literaria– le suele dar. Pero respecto al compromiso, no se puede decir que Benavente fuera un autor Comprometido o Consciente, sino Marginal. Puede que baste repetir una cita de este trabajo, sus palabras en el homenaje que recibió después de la censura de su obra *Para el cielo y los altares*:

Hoy ha sido para mí un ensayo de fallecimiento. Ajeno a la política, a las derechas y a las izquierdas, voy por la calle de en medio, siempre con Cristo, nunca con Tartufo. Cuantos contratiempos me han apenado, y que eran para no olvidarlos, quedan hoy todos perdonados.

Hablará de la irresponsabilidad de los escritores en la primera guerra mundial, y este texto podría suponer un argumento de peso para ver en Benavente un autor capaz de imbricar literatura y política. Pero lo que les pide a esos escritores es que hablen de amor –son sus palabras–, que superen por elevación las crisis para seguir siendo faro. Pero, olvida Benavente, los faros están en tierra firme, y no en el proceloso mar, como los barcos. Además, Benavente demostró que su compromiso le ligaba en primer lugar con el espectador, porque era un animal de escena: esta supeditación complica mucho la posibilidad de activismo.

Termino de reunir autores de este grupo con aquellos provenientes de la Vanguardia, incluso de la Vanguardia política, que merecen llamarse Marginales. En primer lugar, parece bastante justificado que todos los autores de la Vanguardia estética, quienes por diferentes motivos se decidieron por la línea más experimental, más dinámica y menos reflexiva de la creación literaria, ocupen un espacio marginal respecto al compromiso del escritor. Si el trabajo creativo se concentra en la búsqueda de nuevos modos de expresión y experimentación sobre el hecho literario, no cabe la remisión a sucesos de la vida cotidiana –desarrollados de forma puramente especular–, lo que además era precisamente aquello que venían a subvertir. Por esto, que coincide con una falta de actividad social de consideración, incluyo en este grupo a Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, por poner dos autores representativos y de los que he tratado con detalle en este trabajo.

Gómez de la Serna, del que se ha dicho que es el turriemburnista por excelencia (y ya conocemos que incluso vivió en torres), se empeñó en desligarse de todos cuantos encasillamientos se le quisieron hacer. No obstante, hay varios factores que confluyen en

considerarlo definitivamente como Marginal. Por un lado, sus propias declaraciones respecto a la relación entre literatura y política. Traigo a colación una de las que he comentado, de *Automoribundia*:

Yo sé bien que sólo estoy asomado a un sitio. Toda mi autoinspección ha servido para mostrarme eso. Mi optimismo procede de que sólo me siento ‘el asomado’ con ciertas dotes para conocer a los que pasan y para no recoger de ellos los lugares comunes y las vulgaridades.

En octubre del 23, en la conferencia de los faroles en Gijón, pediré nada más empezar que le permitan dejar de lado la política por un momento para dedicarse a hablar de literatura. El autor como observador “abuhardillado”, el que se enroca en su torre para disfrutar, definir, profundizar en los ismos. Además de éste, otro factor importante es la imposibilidad de definición, sustentada en la propia imposibilidad de reconocimiento del escritor. He hablado de las caretas de Gómez de la Serna; incluso físicamente, con una década de viajes y traslados, queda patente en él la deslocalización. Y junto con todo esto, es fundamental como factor el relativismo de Gómez de la Serna, la apuesta por un humorismo que deja cualquier expresión entre comillas.

Guillermo de Torre es una personalidad menos compleja que Gómez de la Serna; es un estudioso que, de hecho, sólo publicó un libro de poesías en el tiempo del que me ocupó, quizá poco bagaje. Ahora bien, como he tratado de justificar en este trabajo, ese libro y, sobre todo, aquello que acerca del compromiso encontramos en *Literaturas europeas de Vanguardia*, y también en un libro muy posterior pero que me interesaba traer a colación, *Problemática de la literatura*, me permiten considerarle un autor Marginal.

Hélices es un trabajo formal de erudito apasionado, una compilación de vanguardias, una puesta en práctica de características de movimientos. Pero se publica bajo la Dictadura y no hay nada en él sobre compromiso. En *Literaturas europeas de vanguardia* la única referencia al tema se refiere a la propia literatura; es decir, que no hay más obligación o responsabilidad que con el hecho de la escritura. Este aserto podría valer también como *leit motiv* del grupo de Conscientes, como explicaré enseguida, pero todo depende de lo que se considere como “la propia literatura”: si se refiere uno a literatura como materia estrictamente formal o si se refiere en cambio a literatura como materia hecha de la forma y del hombre. Para Guillermo de Torre, como dice en *Problemática de la literatura*,

si bien se considera irrenunciable el compromiso del escritor con su tiempo y con su espacio, se salvan netamente los dos ejes íntimos: la libertad del creador y el principio de necesidad de la obra.

Es decir, libertad, independencia, “egoísmo”. Quizá si Guillermo de Torre hubiera sido un líder de la Vanguardia, sus actitudes literarias y sociales (que no las hubo) hubieran tenido repercusión, y entonces estaríamos hablando con datos de una persona que pudo influir y no influyó. Lo que tenemos sin embargo en “sólo” al “Menéndez Pidal de la vanguardia”, que además, como dice Zuleta, vivió en una generación que fue de ámbito literario, y no político.

De esta misma generación de Guillermo de Torre es Arconada, el autor cuya inclusión aquí más puede extrañar al lector. En primer lugar hay que decir, como ya se ha hecho antes, que en mi trabajo me ciño a los años 23-30 y que fotografío a los escritores en ese período, y que ésa es la imagen de la que hablo. El Arconada político de los años treinta (y propagandista y comprometido) no es el Arconada al que me refiero ahora, y ni siquiera el que habla de la Vanguardia en 1930 como de algo superado que ya no tiene sentido, porque ahora lo que hay obligación de desarrollar es la Vanguardia política. Arconada, el Arconada que vive la Dictadura, se opone a que exista una literatura realista. Como dice en la encuesta sobre literatura y política de la *Gaceta*, “la literatura es ocio, fantasía, inutilidad (...), magia (...). Opio. Humo. Perfume”.

La evolución de este autor es muy interesante y se sitúa justo en los límites de este trabajo, y por eso una novela fundamental en la evolución de Arconada como *La turbina*, ejemplar del Nuevo Romanticismo –la tendencia consciente por antonomasia– ha tenido un espacio preferencial en estas páginas. Pero se publica cuando ya no está Primo de Rivera en el poder, y es sobre todo característica de los años posteriores a la Dictadura; también como punto intermedio en el camino hacia la politización (el camino hacia la opción por el grupo de los Comprometidos) de Arconada.

Las escuetas respuestas de Gerardo Diego en la encuesta de la *Gaceta* sobre el compromiso, muy conocidas, le adscriben con claridad al grupo de los Marginales. En este trabajo apenas aparece su figura, a pesar de que se trata de un poeta fundamental en la literatura de la generación del 27 y cuyo magisterio se alarga en el tiempo hasta la actualidad. Lo cito cuando me refiero al creacionismo, a Juan Larrea y al trabajo sobre la metáfora, y con motivo de la encuesta, y poco más. La concentración de Diego en el quehacer literario

al margen del devenir de la sociedad coincide con la ausencia de intervenciones públicas o manifestaciones políticas de relevancia. Será más interesante estudiarlo sometido a condiciones de opresión más significativas o insoslayables aún, como la guerra civil española.

Por último, quiero adscribir en este grupo de Marginales a Giménez Caballero, otra figura controvertida y difícil de asir —y por tanto de encasillar—, que además transforma su trayectoria desde la Vanguardia estética a la Vanguardia política. Es curioso considerar que el autor que manipuló la obra de Pío Baroja para convertirla en política, y que tanto trabajó para recuperar la Vanguardia política que venía del futurismo italiano (ya periclitado en Europa a la altura en que Gecé lo retoma), tenga a la literatura como una actividad ajena al compromiso y sea representante del grupo de Marginales. Voy a intentar explicarlo brevemente.

En primer lugar, la disposición de las preguntas de la encuesta en la *Gaceta* es una forma de plantear la cuestión entre literatura y política muy determinada, como he explicado arriba. En el fondo, lo que está proponiendo es que el literato se dedique a ser político, y no tanto que trate de hacer una literatura que también sea política (en tanto que humana). Esa podría ser una razón para adscribirle a este grupo. Es la misma concepción que tiene Giménez Caballero cuando habla de que a los dictadores les gusta una literatura pura, porque no da problemas. Está reconociendo la posibilidad de una literatura pura y otra que sea política/propagandística, pero no de una literatura que, de suyo, tenga implicaciones políticas. La obra que Giménez Caballero escribe sobre sus memorias del campo de batalla en el norte de África, un puro divertimento vanguardista, es un ejemplo claro de esta noción.

Y en segundo lugar, la recuperación del arte fascista es, como decimos, la recuperación de un arte al servicio del poder, de un arte adorno del poder. Considerar la literatura sólo al servicio de la Belleza como hace Gecé en *Arte y Estado* es, mal entendido, una forma de condenarla a una posición subalterna, la misma que quería para la literatura Azorín, por ejemplo, y la misma que le reservaban el totalitarismo fascista, en cierto modo el comunista y la dictadura primorriverista (aunque apenas lo aprovechó). Cuando Lorca escribe *Mariana Pineda*, Giménez Caballero entiende perfectamente que está tratando de hacer una literatura integradora, y por eso la llama —comprendiéndola mejor que nadie— el *AntiHernani*, y decide hacer una encuesta que remarque justamente lo contrario: que el literato ha de entrar en política.

De todos modos, como he señalado desde el principio, esta clasificación es variable. Gecé, que podría ser Marginal y también Comprometido es, por otra parte, “una cosa muy rara”, como decían los del grupo de *Nueva España*: en casos como éste, la complejidad del personaje y el escritor, y el momento crucial en sus trayectorias (en este caso, entre la Vanguardia estética y la Vanguardia política) complican un poco más el trabajo.

Comprometidos

Este segundo grupo responde también a lo que en mi opinión es un error en la concepción de la literatura. Del mismo modo que los Marginales cometen el fallo de tratar de reducir el alcance de lo literario a lo meramente estético, el grupo de Comprometidos se equivoca en dar por hecho la condición de subalternidad de la literatura, poniéndola al servicio de una idea (al modo en que las empresas de publicidad utilizan a filólogos en los procesos de *namimg*, pongo por caso). Esta manipulación del artefacto literario viene obligado por las circunstancias y por un afán de didactismo del escritor, letal para la literatura pues subvierte el orden de prioridades y objetivos del texto. La influencia de este virus se nota por ejemplo en la mayor parte de los que fueron escritores del Nuevo Romanticismo, quienes sólo en unos años abandonaron esta tendencia para entrar en la literatura comprometida. De este proceso, que sobre todo ocurre en los primeros años de la década de los treinta –en la prosa y también en la poesía–, ya se tenían atisbos en los años veinte. Por ejemplo, Chabás, en la encuesta de *La Gaceta Literaria* sobre literatura y política, admite la existencia de una literatura propagandística, que, si bien no es aconsejable, entiende necesaria en según qué circunstancias. También Salazar y Chapela, y Fernández Almagro (que politizó, como he contado, la *Mariana Pineda* de Lorca), hablan de la existencia de este tipo de literatura. Es más, se llegará a proponer qué géneros facilitan la literatura política y cuáles la dificultan, y así Chabás defiende que lo que denomina poesía lírica excluye el compromiso pero que en la prosa, en la novela en concreto, el compromiso sí encuentra acomodo.

Como he dicho, la tendencia politizadora de la literatura se desarrollará fundamentalmente en España en los primeros años de la década de los treinta. Lo que encontramos en estos últimos años de la de los veinte son sobre todo indicios de lo que vendrá. Por eso no es fácil adscribir, si nos ceñimos a la cronología, autores a esta tendencia. Del Nuevo Romanticismo saldrán gran parte de los escritores que, con la inspiración del realismo socialista soviético, escribirán literatura comprometida en los años treinta. He citado a Arconada; también estarían Arderius, por ejemplo, y otros, aglutinados

en el grupo de la revista *Octubre*. Díaz Fernández se saldrá de la tendencia en ese punto de la evolución, y precisamente por este motivo.

Alberti, en el terreno de la lírica, también llevará ese camino, y como se ha visto variará profundamente su posición desde el *Sobre los ángeles* surrealista al socialista *Fermín Galán*. Poetas como Lorca fueron conscientes del viraje que se estaba produciendo en la escritura del gaditano y lo denunciaron como una subversión de los principios literarios. A otros escritores no podemos adscribirlos a este grupo de Comprometidos porque decidieron dedicar a la política sólo los textos no literarios: Blasco Ibáñez escribió su panfleto contra la Dictadura, El Caballero Audaz le respondió por este mismo medio, Eduardo Ortega publicó *España encadenada*, Baroja *Judíos, comunistas y demás ralea...*

A mi juicio, y entiendo que pueda resultar conflictiva esta afirmación, el personaje ejemplar del grupo de los Comprometidos en esta casi década de opresión dictatorial es Unamuno. Se trata de un opositor firme a la Dictadura, con acciones sociales claras e implicación personal notoria, pero eso no le convierte en Comprometido. La realidad es que su obra literaria se ve afectada por ese activismo político y asistimos a una modificación del orden de valores de la obra literaria; esto provoca, entre otras cosas, que la creación literaria de Unamuno bajo la Dictadura sea, por lo general, mediocre. Los poemas de *Romancero del destierro* de *De Fuerteventura a París* son, cuando se dedican a temas políticos, prácticamente panfletarios. Como he tratado de demostrar en este trabajo, es un hecho que la historia literaria no valora demasiado la obra poética de Unamuno de esa época, utilizada sobre todo en la composición de “himnos” contestatarios.

Por lo demás, de los escritores que ha traído a colación, es también Unamuno el que vivió una Dictadura más violenta, una situación más crítica, agravada por la complejidad del carácter del escritor vasco. La idea estética unamuniana de que escribir era en sí mismo una acción política, entró en crisis bajo la presión sufrida. Incluso su aversión a una literatura propagandística quedó de lado. Dice Unamuno al principio de la Dictadura:

Cuando me he propuesto hacer arte lo habré hecho bueno o malo, pero no tendencioso. (...) No. Nunca se me ha ocurrido hacer literatura política. Lo que no quiere decir que cuando hago política no me preocupe, y mucho, de la

calidad literaria de mi obra. Pero esto será hacer política literariamente. Y no es lo mismo.²³

Son palabras que escribe 1923, antes de ser encarcelado y exiliado. En mi opinión, justo después de eso la Dictadura le pasa por encima y Unamuno, sabiéndolo o no, entra de lleno en la literatura propagandística en muchos de los poemas que publica en este periodo, textos que incluso se ocupa de comentar, encelado en el afán de dirigir la interpretación de su obra. El conflicto le hace contradecirse y se convierte, lo reconozca o no, en un escritor propagandístico.

Conscientes

Termino con el tercer grupo de escritores, el de los Conscientes, que también podrían llamarse integradores. En el fondo, los escritores conscientes no se definen más que por mantener la anatomía de la literatura en sus justos términos, soportando la presión de la circunstancia dictatorial. No dejan de escribir bajo la Dictadura ni dejan de hablar, al modo literario, de la Dictadura. Creen en la capacidad visionaria del escritor y en la responsabilidad del escritor en la marcha de la sociedad. Pero, a la vez, se mantienen independientes en lo literario –al margen de su actuación pública como escritores e incluso como políticos– y no se pliegan a condicionamientos doctrinarios o educativos. Parten de la crítica al literato puro, que debería desaparecer por el bien de la literatura, pero no son propagandísticos. Chaves Nogales, por ejemplo, es uno de los que más claramente hablan contra los literatos puros, “a los que habría que ahorcar”; su obra literaria está muy lejos de ser propagandística pero sí es claramente social. Sintetiza lo dicho la respuesta de Díaz Fernández en la encuesta de *La Gaceta*:

Lo que no tiene razón de ser es el Narciso literario. El que crea el estanque de su prosa para contemplarse en él, mientras a su alrededor crepitan los problemas vitales. Hasta hace poco el escritor era un hombre triste y misérrimo, una voz sin autoridad social. Hoy el escritor y la literatura viven adscriptos a la sociedad; poseen un valor vital, político.

García Lorca es en mi opinión uno de los representantes fundamentales de este grupo de escritores, como creo que ha quedado sobradamente explicado en mi trabajo. Su actitud cuando se trató de politizar *Mariana Pineda* y sus declaraciones al respecto son

²³ Unamuno, 1971, pp. 1174-1175.

motivo más que suficiente para incluirlo en los Conscientes: la obra de Lorca, como él mismo vaticinaba, ha pasado a la historia como un éxito poético, no político. No así el *Fermín Galán* de Alberti, por ejemplo. Las condiciones de estreno y aquellas por las que tuvo que pasar el dramaturgo granadino, obligado a explicarse a cada paso, será denominador común de los escritores conscientes, a los que algunos tacharán de tibios y otros de políticos. Una vez más, la toma de postura por el matiz será motivo de controversia.

Valle-Inclán es otro de los autores claramente Conscientes. Como en el caso de Unamuno, en Valle encontramos un escritor con una posición social y política claras en contra de la Dictadura, y con actuaciones civiles de consideración (aunque en el caso de Valle, más debidas a aspavientos o cuestiones puramente estéticas que a política activa). Sin embargo, a diferencia de Unamuno, Valle logró verter lo que podía sentir de verdadera rabia contra el sistema monárquico, y en consecuencia sobre el dictador, en una obra que no es propagandística, sino puramente literaria. El trabajo personal sobre el texto infunde carácter a la obra, y el resultado es un artefacto literario que es tan político como Valle y tan literario como él. Una obra valleinclanesca, en definitiva. El procedimiento del reflejo histórico y el ocultamiento bajo el esperpento y el lenguaje (los disfraces de los que hablo en este trabajo) serán algunos de los medios que pondrá Valle para hacer literaria su protesta. El producto es una estética personal que responde a los tiempos; a diferencia, dice Valle, de la estética del 27, copiada de Europa y transportada, no asimilada, a la España de la dictadura.

Se puede decir que el grupo del Nuevo Romanticismo está formado por autores Conscientes, comenzando por Díaz Fernández. Criticará a la generación del 27 por no ser más que el fruto de una generación sin ideas, un comentario parecido al que hacían otros escritores contemporáneos suyos. Es verdad que reconoce en la encuesta de la *Gaceta* que quizá sea la poesía el lugar donde esté aceptado omitir los temas políticos, con lo que estaría proponiendo una literatura que puede no ser política, pero no creo que esa afirmación baste para borrarlo de este grupo. Se puede tratar de un comentario proveniente de una falta de reflexión, de una ausencia lógica de la evolución del pensamiento de Díaz Fernández o, sobre todo, de la influencia de la literatura formal en el pensamiento estético del autor, elemento muy presente en la década de las vanguardias.

La siguiente cita de Díaz Fernández me parece esclarecedora porque da con el quid de la cuestión de la literatura y el compromiso:

Pero, ¿por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas, que en la dinámica novelesca o teatral desempeñen una misión, si no proselitista, incitadora? La terrible Rusia de los Zares se nos ha anticipado en Dostoievski y en Andreiev. Y no porque ninguno de los dos acometiera deliberadamente una obra de propaganda ideológica, sino que el ambiente y la pasión de aquella Rusia tenebrosa trabajaban en la conciencia del escritor de modo que su pluma se convertía, sin proponérselo, en arma de combate social.

La ausencia de una voluntad de propaganda es la clave para determinar qué autores son Conscientes y cuáles son Comprometidos. Porque ambos se van a ocupar de la realidad, ambos van a tratar cuestiones sociales, ambos tienen una actitud de oposición y activismo ante la injusticia (proveniente de la Dictadura o de la lucha de clases o de la injusticia); pero, en mi opinión, unos son escritores y otros son propagandistas. Los límites están tan próximos que un buen número de escritores del Nuevo Romanticismo, como Arderius o Arconada, se fundirán con los representantes del realismo socialista. Zugazagoitia, cuyo maestro era Baroja y que no era vanguardista –un rasgo que sí era característico del Nuevo Romanticismo– también sufrirá esta evolución. Sender, que viene del esteticismo y de Valle-Inclán, escribirá a la vuelta de Marruecos *Imán*, un texto que aún se mantiene en esta tendencia de Conscientes, aunque tenga trazas de una evolución hacia el compromiso.

Es posible que se eche en falta en este grupo todos aquellos escritores que pudieron dedicarse bajo la Dictadura a los trabajos de propaganda propios de un régimen autoritario. Se ha hablado en alguna ocasión de las tareas que en este sentido desempeñaron autores como D'Ors o Pemán, sobre todo a partir de la segunda fase de la dictadura. Sin embargo, no he encontrado apenas nada en este sentido: sin lugar a dudas, la obra de Primo de Rivera no sentía la necesidad de estar defendida por trabajos de propaganda, más allá de los diarios oficiales del régimen (que no era poca cosa). Muy lejos esta actitud –y esto ilustra bien las diferencias entre los regímenes de Mussolini y Primo– del adorno estético en el régimen fascista italiano y el alemán, y también en el régimen franquista español, unos años después. Esto es lo que ha provocado que no tengamos pruebas de la literatura comprometida de signo favorable a la Dictadura.

El hecho de que no haya muchos más autores en el grupo de Conscientes, y al margen de las limitaciones que pueda tener mi investigación, arroja entre otras una conclusión clara, con la que termino esta clasificación: la dificultad del escritor para

preservar su autonomía en contextos de presión, la casi imposibilidad del ejercicio literario de una independencia consciente, responsable al mismo tiempo del acontecer de la sociedad.

5. Conclusiones

En este trabajo he intentado describir el posicionamiento de los escritores respecto de la dictadura de Primo de Rivera. De lo que se trataba era de, ciñéndome al corto periodo de tiempo que va de 1923 a 1930, hacer constar cómo los escritores reaccionaron a una situación política adversa como la Dictadura, que supuso la negación de libertades básicas y donde la oposición política era merecedora de penas de cárcel o exilio. El punto de partida, la tela sobre la que imbricar las reacciones, eran los hechos históricos, una combinación de disposiciones dictatoriales y respuestas civiles a esas disposiciones. Sobre esta tela, he ido disponiendo lo que interesa en este trabajo fundamentalmente, las reacciones estéticas al régimen dictatorial. Es decir, cómo el régimen de Primo de Rivera afectó a la escritura; o, lo que es lo mismo: cómo, ante una situación de respuesta obligada, respondieron estéticamente los escritores, qué decisión tomaron acerca de su quehacer literario.

Un repaso sistemático y rápido de la historia de la Dictadura en lo que tuvo de relación con el área cultural y educativa, con algunas calas en espacios notorios de actividad, ha precedido por tanto el estudio sistemático de la obra y el pensamiento estético de los autores que he considerado especialmente relevantes en esta cuestión del compromiso del escritor. De los hechos históricos se pueden deducir ya algunas conclusiones que paso a consignar aquí.

En primer lugar, no se puede entender la reacción de la intelectualidad al régimen dictatorial si no se conoce la historia política de España en la frontera entre los dos siglos. La impresión general de un sistema político corrupto y degradado que había dirigido el país durante la última etapa de la monarquía democrática, llevaba a considerar urgente un cambio radical de gobierno. Y el método habitual desde el XIX en España para un cambio de gobierno era un golpe dictatorial, breve y, por lo general, incruento. Y esto era algo general, es decir, que no dependía de tendencias políticas o ideológicas. Por eso, el golpe de Estado de Primo, rápido en su consecución, era visto por buena parte del colectivo de escritores con benevolencia. En consecuencia, durante los primeros meses de Dictadura la posición de los intelectuales, al menos de aquellos que no estaban radicalmente en contra de la Monarquía (que seguía en el poder con Primo), no fue de oposición. La recuperación de la identidad y el vigor de España, perdidos desde el 98, estaban en juego.

En segundo lugar, del mismo modo que fue característica la disposición favorable o neutra a la Dictadura en los primeros momentos por parte de la intelectualidad, fue asimismo un rasgo distintivo la evolución de aquellos pareceres neutros o incluso favorables en un principio hacia la oposición rotunda. Pocos escritores quedaron a finales de la Dictadura en el bando del dictador. Ocurrió que, según pasaban los años, la falta de capacidad de liderazgo de Primo, que desalentaba a los imperialistas, la tardanza en dar paso al sistema democrático una vez que el golpe de Estado había ajustado, presuntamente, la situación, y la continua condescendencia que hacia la cultura y la figura del intelectual –y por ende del escritor– tuvo el propio Primo de Rivera hizo que el grupo de oposición fuera engrosando sus efectivos paulatinamente: ya no sólo estaban los antimonárquicos y republicanos, anarquistas, comunistas, socialistas, además de los antidictatoriales: ahora también había antiprimorriveristas e imperialistas. Este último rasgo de Primo, por el que el Régimen quedaba caracterizado como antiintelectual, dio lugar a diferentes sucesos más o menos anecdóticos y, lo que sí es más grave, a disposiciones oficiales puntuales contra escritores y acciones de censura.

En tercer lugar, no es objeto de este trabajo demostrar si tuvo efecto real la disposición de los literatos contra la Dictadura en la historia, sino si hubo una disposición estética, favorable o contraria, bajo un situación de régimen dictatorial. Aún así, no está de más comentar que la labor que llevaron a cabo de oposición al Régimen de los escritores no tuvo como consecuencia su derrocamiento. Como explico en este trabajo, fue el hastío que sufrió el Dictador, el trabajo constante de la oposición política y, sobre todo, el fracaso en dos de los tres objetivos que Primo de Rivera se había fijado para el éxito de su gobierno lo que le convenció para renunciar. Se había estabilizado la situación en Marruecos, pero ni el caciquismo había desaparecido del país ni los desórdenes sociales habían remitido. En este último campo sí tuvo una influencia clara parte de la intelectualidad, toda vez que fue en el ámbito universitario donde tuvieron lugar los últimos desórdenes de consideración antes de la dimisión de Primo. Pero, siendo precisos, no los lideraron escritores de creación, sino intelectuales y representantes de la comunidad académica, algunos de ellos, eso sí, ensayistas. En realidad, el escritor nunca fue considerado un enemigo de consideración por el Régimen (ni siquiera Unamuno lo fue seriamente). Pero su trabajo como propagandista de la oposición, así como su adhesión a iniciativas opositoras de importancia como las republicanas fue, sin ser definitivo, de considerable importancia.

La mayor parte de este trabajo lo he dedicado a encontrar posiciones respecto al compromiso de los escritores que vivieron la Dictadura. El objetivo era bucear en sus estéticas para ver qué decían sobre la intervención del escritor en la vida social: tanto en las acciones civiles como a través de sus textos; esta última cuestión, fundamental, llevaba adherida la consideración sobre el propio hecho literario, ese lugar de paso obligado de la teoría literaria que conforma la pregunta: para qué sirve la literatura. O sea, que lo que está en juego es la identidad del escritor y la identidad de la literatura. Lo primero que se concluye de esta parte del trabajo, algo circunstancial pero singular, es que un periodo de siete años no siempre recoge todas las manifestaciones artísticas y de opinión que serían necesarias para elaborar una clasificación estética exhaustiva. Sí se pueden trazar líneas posibles, con rigor, pero sin profusión de datos. Lo que quiero decir es que sólo sirviéndome de la unión de textos de prensa, diarios, epistolarios, y con las escasas obras literarias publicadas en esas fechas, he tenido que responder a las preguntas sobre la consideración de la figura del escritor y del hecho literario que tenían autores de la talla de los que he tratado. Creo que aunque no sean demasiados, los testimonios son suficientes para retratar la estética del autor en ese momento concreto. Porque el hecho de que los resultados se reduzcan a esas circunstancias históricas tan precisas hace factible la clasificación que propongo.

La primera conclusión respecto a las estéticas del compromiso de los escritores bajo la Dictadura es que sus posiciones nacían en primer lugar de su propia trayectoria estética, lo que significa que la visión de la Dictadura se filtraba a través de la generación literaria del escritor, que los años que nos ocupan podría ser las denominadas comúnmente como generación del 98, la generación del 14, la generación del 27 y la generación del Nuevo Romanticismo. No se encuentra un período histórico en el siglo XX español donde confluyan estéticas tan fundamentales y tan diferenciadas. La importancia de las corrientes literarias supone por tanto lo que he dicho arriba, que antes que a contestar a la Dictadura los escritores trataran de mantener su posicionamiento estético en las coordenadas de la generación que le acoge, para luego actuar consecuentemente en lo literario. Es decir, que ésta es una época donde en primer lugar hay una corriente estética que defender y por las que se debe exagerar la postura, el gesto. Esto no ocurrirá ni en la segunda República ni en la guerra civil española, donde los movimientos que soportaron el proceso histórico estaban ya consolidados y no necesitaban de esa autoafirmación constante.

Hablando de corrientes literarias, hay una precisión importante que hacer: los años veinte en España son los de, dicho de forma gruesa, la Vanguardia. Y la Vanguardia, al menos la más ruidosa, era una corriente puramente estética, de investigación en la expresión y el lenguaje, de espaldas a la sociedad. Así era interpretado por la Dictadura, lo que influyó en la consideración del valor del escritor en la política (dejando de lado el caso de opositores que en realidad provenían de generaciones diferentes, como la del 98) así como en las políticas dictatoriales de censura que se pusieron en marcha. Lo que en este trabajo he denominado Vanguardia estética era considerado inofensivo por el poder, y hasta mirado con agrado o al menos curiosidad; dicho de una vez: fue un movimiento que vivió una Dictadura plácida. Tiene relación con esto lo que conté con detalle de la relación entre Primo y la Residencia de Estudiantes, así como la profusión de revistas vanguardistas bajo la Dictadura. También el hecho de que en la clasificación de autores que propongo en este trabajo, en Marginales, Conscientes y Comprometidos, sea el grupo más numeroso el de Marginales.

En el estudio de las corrientes estéticas que se desarrollan en España y a partir de las cuales se reacciona a la Dictadura he tenido que considerar además un hecho característico y autóctono: que el desarrollo de tendencias se debía, en la casi práctica totalidad de los casos, a adaptaciones de estéticas extranjeras. Dejando al margen figuras geniales como Gecé, García Lorca o Gómez de la Serna, y movimientos como el esperpento (que se desarrolla bajo la Dictadura) o el creacionismo, la Vanguardia española fue una repetición formal –no profunda– de algo que venía de fuera, una Vanguardia españolizada.

Además de la Vanguardia, es fundamental considerar la influencia de dos tendencias estéticas que he desarrollado pormenorizadamente, y que también confluyen en el marco de los siete años de Dictadura –sobre todo en su último tramo–, la estética fascista y la estética soviética. Los escritores españoles sufrirán la presión prolongada de ambas tendencias, que llegaban en el seno de publicaciones o bien de primera mano a través de viajes a esos países o visitas de protagonistas de esas estéticas. Bastante tenían, se puede pensar, con manejar/deglutir toda información como para considerar que la violencia del régimen dictatorial les podría estar pidiendo, en cambio, un posicionamiento radical al que dedicarse con exclusividad.

De hecho, la presión sobre el resto de escritores no vanguardistas, siendo la propia de un régimen totalitario, no fue especialmente atroz. Vivir bajo la Dictadura suponía la

censura, sufrir la persecución de los actos de oposición política y soportar una política que ninguneaba por lo general la cultura. Pero obviamente no estamos ante una situación de guerra. (De eso es prueba, entre otras cosas, que no fuera necesario la implantación de un sistema de propaganda recio, más allá del control de un par de periódicos progubernamentales; lo que por otra parte nos ha privado de la posibilidad de dar con escritores Comprometidos favorables al Régimen). Es decir, que el marco cotidiano en el que se mueven los escritores, siendo opresivo, no obligó en todos los casos a empeñar la propia vida en la defensa de un ideal, favorable o desfavorable al Régimen, como ocurriría en una contienda armada. Esto ha significado que, si bien he encontrado un buen número de manifestaciones y textos ensayísticos y literarios sobre el particular, más que suficientes para llevar adelante este proyecto, haya dado también con autores que no sintiéndose impelidos a manifestarse sobre el Régimen, nunca lo hicieron, lo que dificulta algo más su adscripción a grupos o tendencias respecto al compromiso. Esta condición tiene su envés, claro: que la posibilidad de un mayor espacio para la reflexión sobre el particular, sin la urgencia del toque de queda, da lugar a valiosas argumentaciones, sopesadas y, por lo general, profundas.

Teniendo en consideración todo lo cual, trazo la historia de las reacciones literarias a la Dictadura de Primo de Rivera, y distingo dos rasgos principales. En primer lugar, como he dicho antes, que hay pocos textos dedicados intensamente a la cuestión: *La deshumanización del arte*, la encuesta de *La Gaceta Literaria*, el panfleto de Blasco Ibáñez, los poemas de Unamuno, *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán, la *Mariana Pineda* de Lorca y el ensayo *El nuevo Romanticismo* de Díaz Fernández. El trabajo ha sido sobre todo de rastreo de manifestaciones en obras literarias y manifestaciones en prensa, epistolarios, memorias y diarios. Por otro lado, tampoco hay gran número de hechos históricos fundamentales donde se compruebe un posicionamiento cívico claro de escritores. Todos los que hubo los he consignado con detalle, sean o no frontalmente de oposición: por ejemplo, todo lo relacionado con el exilio de Unamuno, el homenaje a Benavente, el homenaje a Ramón y Cajal y las relaciones entre el dictador e instituciones como el Ateneo y la Real Academia Española. También, el trabajo por la República hacia finales de la Dictadura, así como, sobre todo, la oposición a la Dictadura en la comunidad universitaria. Sirven como piedra de toque del compromiso, claro, pero eso no significa que todo lo que hay de compromiso bajo la Dictadura de Primo de Rivera se deba reducir a estos hechos históricos. Con todo, tanto estos hechos como los textos son suficientes para estructurar el pensamiento sobre el

compromiso en el Régimen. Sobre esta estructura se ha de montar, por fin, todo el resto de testimonios tangenciales o exclusivos sobre el particular.

Recogiendo estas acciones (y entiendo por acciones hechos y dichos), propongo por último una clasificación de los escritores por estéticas del compromiso. Se trata de una clasificación para la que sólo he tomado pie en los datos recogidos en la investigación, sin apoyarme en modelos de clasificación similares, que por otra parte no he encontrado. Esto quiere decir que doy por hecho que supondrá mayor debate que la primera y segundas partes del trabajo, lo que sin duda mejorará el estudio.

Como he explicado en alguna ocasión, todo el trabajo, y más esta última parte, implica el manejo de algunos conceptos importantes de teoría literaria, que, sin embargo, no son directamente objeto de estudio en mi tesis. Podrían ocupar varios volúmenes de extensión parecida a éste definir con precisión conceptos teóricos fundamentales como recepción, hermenéutica o autonomía, contextualizándolos a la vez en los años de los que me ocupo. Mi trabajo ha sido, en cambio, analizar una serie de obras literarias fundamentales y situarlas en su contexto histórico, deduciendo qué respuesta daban a esas circunstancias y, en consecuencia, dilucidar la visión de la literatura que escondían. Los conceptos teóricos, por tanto, han sido sólo herramienta para recorrer con paso seguro, en la medida de lo posible, este trayecto.

He dividido a los escritores en tres grandes grupos, Marginales, Conscientes y Comprometidos, atendiendo no a la actuación civil del escritor sino la obra literaria, las decisiones que sobre la obra literaria se hayan tomado. Los escritores Marginales serían aquellos que dejan de lado la circunstancia social porque no consideran que sea materia de una obra de arte como la que llevan a cabo; los escritores Comprometidos son aquellos que deciden subvertir la autonomía de la obra literaria y subalternan su identidad y obra al servicio de un ideal: en el caso que nos ocupa, generalmente la oposición a la Dictadura y la revolución socialista. Los escritores Conscientes son, por último, aquellos que en mi opinión mantienen incólume la naturaleza de la obra literaria, así como la responsabilidad social del escritor.

En mi opinión, esta forma de clasificar a los escritores, por criterios estéticos, es importante para elaborar una historia realmente literaria, y no ideológica: se unirían en pareja según estos parámetros, por ejemplo, Baroja y Gómez de la Serna, Lorca y Valle-Inclán, Unamuno y Alberti. Esto, importante cuando se trata de estudiar la producción

literaria en los años de la Dictadura, se convierte en crucial en épocas próximas a ese periodo, como la guerra civil española. De alguna forma, este trabajo ha tratado de poner la base para comenzar a clasificar con criterios estrictamente literarios, según los parámetros de compromiso, a estos mismos escritores durante las décadas siguientes.

6. Bibliografía citada

AA.VV., *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad, Congreso de Literatura española contemporánea*, 12, Málaga, 1998, p. 327.

Albarrán Diego, Juan, “Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”, en *Artigrama* 25, 2010, p. 551.

Albert, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor, 2002.

Alberti, Rafael, *Poesía (1924-1930)*, en Madrid, Cruz y Raya, 1935.

Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Primero y segundo libros (1902-1931), Barcelona, Anaya y Mario Muchnik, 1998, p. 210.

Álvarez del Vayo, Julio, *La nueva Rusia*, Buenos Aires, Biblioteca Grandes Obras, Boedo 841, 1926, p. 207.

Anderson, Andrew A., y Ch. Maurer (eds.), *Epistolario completo [de Federico García Lorca]*, Madrid, Cátedra, p. 254.

Arco López, Valentín del, “Un novelista político. Blasco Ibáñez contra Alfonso XIII”, *Studia Zamorensia*, Philologica VIII, 1987, p. 69.

Arco López, Valentín del, “La prensa como fuente: *España con honra*, un semanario contra la dictadura de Primo de Rivera”, *Studia Historica, Historia Contemporánea* 6-7, 1988.

Arconada, César M., *La turbina*, Madrid, Turner, 1975, p. 174.

Arderius, Joaquín, *La duquesa de Niv*, Madrid, J. Torregrosa, 1926, p. 88.

Arniches, Carlos, *La señorita de Trévelez; Los caciques*, Madrid, Castalia, 1997, p. 172.

Arranz, Clara, “Historia e infrahistoria en *La hija del capitán*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 9/10, 1988, p. 64.

- Asenjo, Carmen, y Javier Zamora Bonilla, “Caminos de ida y vuelta: Ortega en la Residencia de Estudiantes”, en *Revista de Estudios Ortegianos* 6, 2003, p. 51.
- Asensi, M., *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Asensi, M., *Historia de la teoría de la literatura II*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2003.
- Astrow, Wladimir, “Por una nueva literatura rusa”, *Revista de Occidente* 34, p. 89 y ss.
- Avilés Farré, Juan, *La fe que vino de Rusia. La revolución bolchevique y los españoles*, Madrid, UNED, 1999, p. 283.
- Azaña, Manuel, *Memorias políticas y de guerra*, I, Barcelona, Grijalbo, 1978, p. 108.
- Azaña, Manuel, *Diarios completos*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 128.
- Azaña, Manuel, *Obras completas*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, Secretaría General Técnica, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
- Azorín, *El chirrión de los políticos: fantasía moral*, Madrid, Caro Raggio, 1923, p. 218.
- Azorín, y Pedro Muñoz Seca, *El clamor: farsa en tres actos*, Madrid, Prensa Moderna, 1928.
- Azorín, *La hora de la pluma*, Valencia, Pre-Textos, 1987.
- Azorín, *Los caciques*, Madrid, Castalia, 1997.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, pp. 13-14.
- Baroja, Pío, *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja, 1918.
- Baroja, Pío, “Divagaciones de autocrítica”, *Revista de Occidente* X, abril 1924, p. 40.
- Baroja, Pío, *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- Baroja, Pío, *César o nada*, Madrid, Espasa Calpe, 1934, p. 111.
- Baroja, Pío, “Las horas solitarias”, *Obras completas* 5, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 252.
- Baroja, Pío, “Tres generaciones”, en *Obras Completas* 5, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 573.
- Baroja, Pío, *Ayer y hoy. Memorias*, Madrid, Caro Raggio, 1997, pp. 90-91.
- Baroja, Pío, *Nueve novelas y un prólogo*, Madrid, Cátedra, 2012.

- Bello Vázquez, Félix, *El pensamiento social y político de Pío Baroja*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 311.
- Ben-Ami, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera 1923-1933*, Barcelona, Planeta, 1983.
- Benavente, Jacinto, *Para el cielo y los altares*, Madrid, Rivadeneyra, 1929.
- Benavente, Jacinto, “Influencia del escritor en la vida moderna”, *Obras completas VII*, Madrid, Aguilar, 1953, pp. 28-29.
- Benda, Julien, *La traición de los intelectuales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 232.
- Brihuega, Jaime, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 35 y 48.
- Brihuega, Jaime, “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”, en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Reina Sofía, 1995.
- Bonet, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza, 1995, p. 298.
- Bonilla, Juan, “Guillermo de Torre, crítico literario”, *El Mundo*, 31 de octubre de 2000.
- Cansinos Assens, Rafael, *El movimiento V.P.*, Madrid, Hiperión, 1978, p. 39.
- Carbajosa, Mónica, y Pablo Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Cardona, R., y Anthony N. Zahareas, *Re-Visión del esperpento*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2012, p. 29.
- Caro Baroja, Pío, *Crónica barojiana*, Madrid, Caro Reggio Editor, 2000, p. 155.
- Carretero Novillo, José María (El Caballero Audaz), *El novelista que vendió su patria, o Tartarín, revolucionario (una triste historia de actualidad)*, Madrid, Renacimiento, 1924, pp. 50-51.
- Casassas Ymbert, Jordi, *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- Castellet, J. M., *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 161.
- Comín Colomer, Eduardo, *Unamuno, libelista. Sus campañas contra Alfonso XIII y la dictadura*, Madrid, Siglo Ilustrado, 1968, p. 87.
- Chabás, J., *Italia fascista*, Barcelona, Mentora, 1928.

- Chaves Nogales, Manuel, *A sangre y fuego: héroes, bestias y mártires de España*, Madrid, Espasa, 2011, pp. 157-159.
- Chaves Nogales, Manuel, *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2012, p. 246.
- Cirici, Alexandre, *La estética del fascismo*, Barcelona, Gili, 1977, p. 11.
- Corpus Barga, *Viajes por Italia*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- Dennis, Nigel, “La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín Ramón* 12, primavera, 2006, p. 45.
- Dennis, Nigel, “Politics”, en Bonaddio, Federico (ed.), *A companion to Federico García Lorca*, New York, Tamesis, Woodbridge, 2007, p. 175.
- Díaz Fernández, José, *El Nuevo Romanticismo*, Madrid, José Esteban editor, 1985, p. 57.
- Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1989, p. 169.
- Díaz Fernández, José, *El blocao*, Madrid, Viamonte, 1998, p. 32.
- Díaz Fernández, José, *Prosas*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006.
- Díaz-Plaja, Fernando, *La historia de España en sus documentos, El siglo XX. Dictadura... República (1923-1936)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1964, pp. 9-10.
- Domingo Dueñas, José, *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1992.
- Elorza, Antonio, *Luis Bagaría. El humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 235-285.
- Elorza, Antonio, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 174.
- Esplá Rizo, Carlos, *Unamuno, Blasco Ibáñez y Sánchez Guerra en París: crónicas de París y otros escritos periodísticos: 1916-1930*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2002.
- Fernández Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Pamplona, Urgoiti, 2007.
- Fernández Flores, Wenceslao, “Impresiones de un hombre de buena fe”, *ABC*, 27 de septiembre de 1923, p. 14.

Fokkema, D. W., y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*, Madrid, Cátedra, 1997.

Franco, Francisco, *Marruecos. Diario de una bandera*, Sevilla, La novela del sábado, 1939, p. 37.

Friera, Florencio, “Un episodio más político que literario: Pérez de Ayala, académico electo de la Española”, *Archivum* XXXIII, Universidad de Oviedo, 1983.

Fuentes, Víctor, “De la novela expresionista a la revolución proletaria: En torno a la narrativa de Joaquín Arderús”, *Papeles de Son Armadans* CLXXIX, febrero de 1971, p. 214.

Gallego Morell, A. (ed.), *Fernández Almagro, Melchor y Antonio Gallego Burín. Literatura y política, Epistolario (1918-1940)*, Granada, Diputación Provincial, 1986.

Gallud Jardiel, Enrique, “Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro”, *Anagnórisis* 3, junio de 2011.

García, Carlos, y María Paz Sanz Álvarez (eds.), *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero-Guillermo de Torre (1925-1968)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 2012, p. 168.

García Lorca, Federico, *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 2007.

García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 286.

García Martí, Victoriano, *El Ateneo de Madrid 1835-1935*, Madrid, Dossat, 1948, p. 107.

García Morejón, Julio, *Unamuno y el Cancionero*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 144.

García Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza, 1988.

Geist, Anthony L., “El 27 y la Vanguardia: una aproximación ideológica”, en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias españolas*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 439.

Gibson, I., *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011.

Gil Casado, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 133-134.

Giménez Caballero, E., *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.

Giménez Caballero, E., *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979.

- Giménez Caballero, E., *Notas marruecas de un soldado*, Barcelona, Planeta, 1983.
- Gómez de la Serna, Ramón, “María Yarsilovna (Falsa novela rusa)”, *Revista de Occidente* 2, agosto 1923, p. 183.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Austral, 1979, p. 158.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia*, Madrid, Marenostrum, 2008.
- Gopegui, Belén, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- Gorki, M. *La madre*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 63-64.
- Gracia, Jordi, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Hernández, P., *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988, p. 31.
- Hormigón, Juan Antonio, *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Barcelona, Comunicación, 1971, p. 230.
- Hormigón, Juan Antonio, *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006-2007.
- Huerta Calvo, Javier, “Un dramaturgo posmoderno: las caras ocultas de Benavente”, en Paco, Mariano de, y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005, pp. 186 y ss.
- Iglesia, Celedonio de la, *La censura por dentro*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1930.
- Jarillot, Cristina, *Manifiesto y Vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el surrealismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010.
- Jarnés, B., “Una falsa falsilla”, *Revista de Occidente* 62, agosto de 1928, p. 245.
- Jiménez, Juan Ramón, *La colina de los chopos*, Madrid, Taurus, 1966, p. 64.

- Jiménez de Asúa, Luis, *Política, figuras, paisajes*, Madrid, CIAP, 1930, 2ª ed, p. 244 y ss.
- Jiménez de Asúa, Luis, *Notas de un confinado*, Madrid, Mundo Latino, 1930.
- Jiménez Fraud, Alberto, *Ocaso y restauración: Ensayo sobre la Universidad española moderna*, México, Colegio de México, 1948.
- Jiménez Fraud, Alberto, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 37-38.
- Jiménez Gómez, Hilario, *Alberti y García Lorca: la difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 39 y 182.
- Juliá, Santos, *Vida y tiempo de Manuel Azaña*, Madrid, Taurus, 2008, pp. 253-254.
- Lanz, Juan José, “Ortega y Baroja en el debate sobre la *nueva novela*”, *Revista de Occidente* 312, mayo 2007, p. 73 y ss.
- Larubia-Prado, Francisco, “Unamuno *contra Croce*”, *Romance Notes* XXXVI, 3, Spring 1996.
- León Roca, F, *Blasco Ibáñez: Política i periodisme*, Barcelona, Edicions 62, 1970, pp. 94-95.
- López-Rey, José, *Los estudiantes frente a la dictadura*, Madrid, J. Morata, 1930.
- Lozano Miralles, Rafael (ed.), *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro*, Granada, Fundación Federico García Lorca – Caja de Ahorros de Granada, 2006, p. 61.
- Lukács, G., *Problemas del realismo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 20.
- Llorente Hernández, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, London, Visor, 1995, p. 19.
- Machado, A., “Reflexiones sobre la lírica”, *Revista de Occidente* 24, junio de 1925, pp. 359-377.
- Machado, A., *La guerra. Escritos 1936-1939*, Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1983, pp. 257-259.
- Madrid, Francisco, *Los desterrados de la dictadura*, Madrid, Editorial España, 1930, p. 107.

- Maeztu, Ramiro de, *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 328-332.
- Mainer, José-Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.
- Mainer, José-Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.
- Martín Casares, Aurelia, y Manuel Martín García (eds.), Mariana Pineda. *Nuevas claves interpretativas*, Granada, Comares, 2008, pp. 4-15.
- Martín Otín, J. A., *La desesperación del té*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 247-248.
- Marx, K., *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1972.
- Marx, K., y F. Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964, p. 178.
- Matamoro, Blas (ed.), *Diccionario privado de Jacinto Benavente*, Madrid, Altalena, 1980, p. 22.
- Mellón, Joan Antón (coord.), *El fascismo clásico (1919-1945) y sus epígonos: nuevas aportaciones teóricas*, Madrid, Tecnos, 2012, p. 203.
- Moreno Villa, F., *Vida en claro: autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Morla Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 97.
- Ortega y Gasset, Eduardo, *España encadenada*, París, Juan Durá, 1925, p. 279.
- Ortega y Gasset, José, “Reforma de la inteligencia”, en *Revista de Occidente* 31, enero de 1926, pp. 122, 126.
- Ortega y Gasset, José, *Obras completas XI*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.
- Ossorio, Ángel, *Mis memorias*, Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 124-125.
- Paco, Mariano de, y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005, pp. 186 y ss.
- Papa Mamour, Diop, “Sobre la literatura de guerra: Aproximación a *Crónicas de la guerra de Marruecos (1921-1922)* y *El bloqueo* de José Díaz Fernández”, en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 4, 2008, p. 33.
- Pérez Bazo, Javier, *La Vanguardia en España*, París, Cric & Ophrys, 1998.

- Pina, Francisco, *Pío Baroja*, Valencia, Sempere, 1928, p. 123.
- Plata, Francisco, “En busca del ideal: el arte y el artista en *La gata de Angora*, de Jacinto Benavente”, *Hecho Teatral* 8, 2008.
- Precioso, Artemio, *Españoles en el destierro*, Madrid, Vulcano, 1930, p. 283.
- Ribagorda, Álvaro, “El perfecto residente: Unamuno y la Residencia de Estudiantes”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 56, diciembre 2004, p. 47 y ss.
- Rivas Cherif, Cipriano de, *Retrato de un desconocido: vida de Manuel Azaña (seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937)*, Barcelona, Grijalbo, 1980, p. 148.
- Rivas Cherif, Cipriano de, “Vida y obra equívocas de Jacinto Benavente”, *Hecho teatral* 12, 2012, p. 335.
- Rodríguez Martín, Carmen, “Guillermo de Torre y los avatares de un Proteo intelectual”, *Revista de Estudios Hispánicos* 2, Washington University, Saint Louis, junio 2012, p. 333.
- Ruiz Salvador, Antonio, *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*, Madrid, Rialp, 1966.
- Ruiz Salvador, Antonio, *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, p. 15.
- Sáenz de la Calzada, Margarita, *La Residencia de Estudiantes: los residentes*, Madrid, Acción Cultural Española, CSIC, Residencia de Estudiantes, 2011, p. 92.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *Testimonio y recuerdos*, Barcelona, Planeta, 1978, pp. 345-346.
- Sánchez Estevan, Ismael, *Jacinto Benavente y su teatro*, Barcelona, Ariel, 1954, p. 205.
- Sánchez-Ostiz, Miguel, *Pío Baroja a escena*, Madrid, Espasa, 2006, p. 213.
- Sánchez Rivero, Ángel, “Curzio Malaparte: *L’Italie contre l’Europe*”, *Revista de Occidente* 58, abril de 1928, p. 129.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 21.
- Santonja, Gonzalo, *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 218.
- Seco, Carlos, “Valle-Inclán y la España oficial”, *Revista de Occidente* 44-45, 1966, p. 203 y ss.

- Selva, Enrique, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la Vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- Senabre, Ricardo, “Introducción” a Unamuno, Miguel de, *Obras completas IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
- Sender, Ramón J., *El problema religioso en Méjico. Católicos y cristianos*, Madrid, Cenit, 1928.
- Sender, Ramón J., *Imán*, Barcelona, Crítica, 2006.
- Sender, Ramón J., *Proclamación de la sonrisa*, Zaragoza, Larumbe, 2008, pp. 46-47.
- Schiavo, Leda, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer El ruedo ibérico*, Madrid, Castalia, 1980, p. 56.
- Silva, U., *Arte e ideología del fascismo*, Valencia, F. Torres, 1975.
- Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988, p. 285.
- Toledano Morales, Carlos, *La instrucción pública durante la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 31.
- Torre, Guillermo de, *Hélices*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000.
- Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Pamplona, Uargoiti Editores, 2010, p. 10.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 67.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea I*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 196.
- Trapiello, Andrés, *Los nietos del Cid: la nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Trotsky, L., *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1971, p. 89.
- Tusell, Javier, *Historia de España 38.2, La España de Alfonso XIII: del plano inclinado hacia la dictadura al final de la monarquía, 1922-1931*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Tusell, X. [Javier], y Genoveva García, “Cartas inéditas de Azorín a Juan de la Cierva”, *Revista de Occidente* 98, mayo 1971, p. 213 y 214.

- Unamuno, Miguel de, *Obras Completas IX*, Madrid, Escelicer, 1971, pp. 1174-1175.
- Unamuno, Miguel de, *De Fuerteventura a París, Obras completas IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 757.
- Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 267-268.
- Urrutia Jordana, Ana, *La poetización de la política en el Unamuno exiliado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Valle-Inclán, Joaquín, y Javier Valle-Inclán (eds.), *Entrevistas, conferencias, cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 247.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *La corte de los milagros*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Austral, 2006, p. 25 y ss.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *Tirano Banderas: novela de tierra caliente*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Vilches de Frutos, María Francisca, *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*, Tesis inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1984.
- Wentzlaff, H.-Eggebert (hrsg.ed), *La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano, Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*, Frankfurt, Vervuert, 1991.
- Zuleta, Emilia de, *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 52.
- Zulueta, Luis de, [Sin título], en la sección Notas, *Revista de Occidente* 57, marzo de 1928, p. 420.
- Zambrano, María, *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 92.
- Zugazagoitia, Julián, *Una vida anónima*, Madrid, Ediciones Morata, 1927, p. 80.

