Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti

La consideración de la literatura española en el tramo que va de 1920 a 1939 plantea más de un problema de periodización. La rutina acostumbra a distinguir una «generación del 98» que, en conflicto o solidariamente con el «modernismo», descubre la literatura como acción intelectual y como compromiso estético. Al final de su vigencia, llega el despliegue reformista y el nacionalismo crítico de una «generación de 1914» para la que no pocos prefieren el término, no se sabe si tomado del italiano o del catalán, de «novecentismo»; a esto sucede la fiesta lúdica de 1927 y, por último, la congoja epigonal de la denominada «generación de 1936». Una arbitraria dialéctica de afirmaciones y de negaciones vertebraría ese vertiginoso carrusel historiográfico, por más que el buen sentido aconseje observar mejor los elementos de unidad que los ingredientes de aparente dispersión. ¿No valdría más, por usar de los términos de Fernand Braudel, el hablar de una suerte de *moyenne durée* de historia intelectual que se inicia a fin de siglo y que quizá no concluye siquiera al borde de la guerra civil? ¿No tiene algo de cierto, como proponía el historiador Jaume Vicens Vives, el postular una «generación acumulativa del 98» para recoger en alguna forma lo que de dispar y de unitario tiene la acción estética e ideológica del primer medio siglo?

No deja de resultar llamativo que cada uno de los períodos considerados haya visto y haya dialogado a su manera con el momento inicial: la crisis de fin de siglo. Por supuesto, que sus propios protagonistas tuvieron activa conciencia de sí mismos y de su significado: lo vieron como una querella de viejos contra jóvenes y como un nuevo modo de vivir la literatura, ya fuera en la condición de disidentes bohemios, de agitadores intelectuales o de ambas cosas a la vez, a la par que sabían que una serie de descubrimientos éticos y estéticos —la intimidad reflexiva, la emotividad impresionista, la sensibilidad sinestésica, la sencillez expresiva— se les debían. Pero,

de hecho, recibieron su nombre de «generación del 98» de sus herederos y todo aquello —nombre y sentido— se gestó en torno al homenaje a Azorín —la Fiesta de Aranjuez en honor del escritor— convocado en noviembre de 1913 por Juan Ramón Jiménez y por Ortega. Era el homenajeado quien había hallado el nombre feliz pero eran los anfitriones los que con su aceptación signaron un pacto de continuidad. Ortega vio cómo a Azorín se debía la invención de España como paisaje emocional y de la literatura española como ámbito de indagación de la sensibilidad patria. Antonio Machado advirtió, a su vez, cómo Unamuno había troquelado una religión laica que era el nacionalismo liberal. Y Pérez de Ayala descubrió lo que Valle-Inclán tenía de ejemplar visión estética del mismo problema, a la vez que el joven Azaña estigmatizaba en Ganivet y el propio Ortega en Pío Baroja los elementos deletéreos de la nueva nacionalidad crítica: la arbitrariedad, el intuitivismo, el misoneísmo miope. Se ha dicho muy a mendo que en la llamada «generación del 27» se produce un repudio de las desazones noventayochescas y se piensa en José Bergamín escribiendo —en el número 3 de *La Gaceta Literaria* y el mismo año emblemático de 1927— que «dijo noventayocho y al decirlo, su voz doblaba a muerto, lánguidamente, como una campana». Pero se olvida entonces lo que significa el reconocimiento de Unamuno como poeta por parte de Gerardo Diego, el que Salinas inicie su obra crítica con un artículo sobre Feijoo que hereda todos los modos de Azorín o lo que Lorca debe al drama de Valle-Inclán. ¿Y qué decir de la generación de 1936, tantas veces reflejada en el espejo de sus abuelos y la primera que erige a su antecesora un serie esfuerzo de interpretación apasionada? Los estudios de Ferrater Mora, Sánchez Barbudo o Serrano Poncela sobre Unamuno y Machado; los de García Bacca sobre Machado; el libro de Laín Entralgo sobre la idea misma de generación... son, al margen de hitos bibliográficos, jalones de una autointerpretación por virtud de un tema interpuesto.

Pero aunque no sea nada nuevo hablar de tantos elementos de continuidad en la vida de la cultura, conviene que recordemos algunos y máxime cuando el rótulo de esta intervención nos coloca bajo una lema de Antonio Gramsci. Pocos espectáculos intelectuales son más fascinantes que el despliegue de las notas del gran pensador italiano a propósito de la literatura de su país durante los muchos años que pasó en las cárceles fascistas (y que coinciden casi con el período que tratamos): allí descubrió Gramsci que no había contenido sin forma o que no cabía juicio literario sin juicio de intenciones morales, que la literatura heredera del Risorgimento era esencialmente impopular y que el espíritu italiano de 1900 vagaba lejos de sus raíces y que cabía —era el caso de los novelistas rusos del XIX— una literatura popular de alta exigencia... ¿Qué hubiera dicho de aquella literatura española de la que habla alguna vez —a propósito del *Quijote* o por cuenta del carácter rural de nuestra sociedad— si la hubiera conocido mejor? ¿Qué hubiera pensado de esa línea de activismo nacionalista y liberal —la de Unamuno— enfrentada en parte al idealismo más internacional y más burgués de Ortega? Para Gramsci, «cultura» —y de ahí nuestro título— "significa indubbiamente una coerente, unitaria e diffusione nazionale concezione de-

lla vita e dell'uomo, una religione laica, una filosofia che sia diventata appunto cultura, cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale»[1], y, en este sentido, lo que es su glosa de la herencia de Francesco De Sanctis encuentra una ratificación de su propio pensamiento.

La realidad es que, en España, tal idea de la cultura existía, y que la «vida nacional», cada vez más integrada pese a que Machado la viera como conflicto de dos Españas, encontraba alguna respuesta en aquélla. O podía encontrarla. Porque el elemento de continuidad más evidente entre todo lo que hemos citado es la voluntad de diálogo y de encuentro con un público: público que, a menudo, es una hipótesis apasionada del escritor —lo que deja huella en esa sintaxis de la segunda persona, del «tú, lector», en Unamuno— porque se concibe la propia obra como una pedagogía moral y estética, como «cultura» en el sentido gramsciano y desanctiano. No parece casualidad que abunde tanto la novela que describe la crisis de soledad de un intelectual, a medio camino siempre entre la neblina de la introspección, la reflexión de la historia y la esperanza de solidaridad: la crisis personal, de ese modo, se incardina en la crisis del país y el escritor siente trasladada a su vivencia individual la difícil gestación del futuro colectivo. Así vive el Unamuno de *Paz en la guerra* su recuerdo de la guerra carlista o el Eugenio de Aviraneta barojiano el sentido todo del siglo XIX hispánico. O Antonio Azorín la crisis de funciones en la literatura del fin de siglo. O Andrés Hurtado la quiebra del pensamiento científico y de la convicción profesional en el seno hostil de la mesa de camilla nacional. No es casual tampoco que cundan tanto los *alter ego* segregados por los autores como una forma de exorcizar los propios fantasmas interiores: así vivió su radicalidad modernista el Tristán de Rampón Gómez de la Serna que se interroga a sí mismo en *El libro mudo;* así revivió su niñez atónita e hipersensible Gabriel Miró cuando creó a Sigüenza; así cifró su desprendimiento del modernismo estético Ramón Pérez de Ayala cuando creó a Alberto Díaz de Guzmán; así purgó su misticismo idealista Ortega y Gasset cuando lanzó a correr el mundo a su Rubín de Cendoya; así padecieron los apócrifos de Antonio Machado —y muy especialmente el pobre Abel Martín, más que Juan de Mairena— el laborioso desprendimiento del confortable monismo idealista para hallar el «tú esencial». Dimensión introspectiva y monologal que, sin embargo, es el estadio previo de un diálogo: sabemos de la existencia y la contunidad de esa literatura de autobiógrafos y de *dobles* porque sus autores la lanzaron al difícil ruedo de las letras de su tiempo. Porque convirtieron su autoconciencia en moneda de cambio con la sensibilidad de un lector posible y español que estuviera viviendo —o debiera vivir— su mismo conflicto.

Quizá por eso se piensa también la literatura como asunto de unos pocos, como complicidad en un destino. Algún día habrá que estudiar las letras de nuestro siglo como una trama de dedicatorias recíprocas llenas de significado: cotextos —siguiendo la terminología de Gérard Genette— que explicitan las líneas de fuerza que un texto puede no tener por sí solo. Así sucede cuando Ortega dedica a Ramiro de Maeztu sus *Meditaciones del Quijote*, libro inaugural de tantas cosas, «en un gesto fraterno»

[1] Quaderni del carcere. Letteratura e vita nazionale, *Editori Riuniti, Roma, 1975, p. 20.*

que el tiempo y las discrepancias mandaron borrar de posteriores ediciones pero que entonces significaba la complicidad en el combate por una epistemología idealista y reformadora. Así, cuando Juan Ramón estampa al comienzo de *Piedra y cielo* un envío a Ortega «voluble en lo permanente», que da un significado nuevo a la experiencia de la «poesía pura». O cuando Azorín ratifica el que hemos llamado «pacto» de su homenaje en 1913 dedicando *Al margen de los clásicos* a Juan Ramón, *Los valores literarios* a Ortega y *Un pueblecito: Riofrío de Avila* a Antonio Machado. Dijo alguna vez García Lorca que «escribo para que me quieran» pero, más allá del patetismo de la expresión, las graciosas dedicatorias que convocan las *Canciones* de 1927 o el *Romancero gitano* de 1928 son un álbum de cuantos en España se afanaban entonces en un arte nuevo, en un distinto y más grato modo de concebir la aventura estética.

Y más allá de la dedicatoria significante, aunque estrechamente emparentada con ellas, está la evocación solidaria o crítica del colega, convertida en un género a caballo entre la retratística intuitiva y la autocomplacencia del grupo pero siempre teniendo al fondo esa idea solidaria y global de una literatura nacional que recaba esfuerzo colectivo. Ese es el sentido de los apuntes poéticos de Antonio Machado —los «Elogios» en *Campos de Castilla* y los retratos en forma de soneto en *Nuevas canciones*—, la intención de las sagaces y bienhumoradas «caricaturas líricas» de Juan Ramón Jiménez en *Españoles de tres mundos* y la efusividad templada por la memoria personal de *Los encuentros* de Vicente Aleixandre. A esa índole de trabajos —reconocimiento de la figura ajena pero sometido al crisol subjetivo del recuerdo y al azar de la intuición— corresponden dos obras de Rafael Alberti que son parejas y en cierto modo complementarias: las prosas de *Imagen primera de...* y los elegíacos versos de *Retornos de lo vivo lejano,* por no citar muchas partes de *La arboleda perdida.* No podía faltar la voz de Alberti en este concierto español de testimonios personales escritos con motivo de la amistad (o la discrepancia) en el oficio.

La complicidad colectiva que dicta estos escritos se entiende todavía mejor cuando se la ve conformar un tema fundamental: la constitución de una idea nacional tolerante, habitable, concebida más como una emoción compartida que como una convocatoria en torno a las grandes hazañas del pasado. El nacionalismo español del siglo XX ha querido ser —y ese es un timbre de gloria— un sentimiento de paisaje, una sensación traída de un texto o pintada en un cuadro, el recuerdo de una copla sentimental, mucho más que una batalla memorable o las glorias de una dinastía. Hablar de esto es hacerlo, por ejemplo, del concepto de *intrahistoria* que bautizó Unamuno y que intuyó, más que en las páginas conocidas de *En torno al casticismo,* cuando vio nacer el concepto de civilidad y convivencia en el minúsculo Bilbao liberal, asediado por los campesinos carlistas, y acertó a pintarlo en *Paz en la guerra:* la verdadera España es un descubrimiento reservado al corazón y no a la erudición baldía; es la reconciliación que se gana y no la victoria que se impone. Por su lado, Azorín hizo también mucho por convertir la literatura nacional en una referencia paisajística y al paisaje en literatura. Podrán remitirse sus evocaciones a un quietismo pernicioso —lo señaló

Ortega y lo repitió, con buenas razones, Carlos Blanco Aguinaga más recientemente— y al deseo de ratificar los orígenes rurales y arcaizantes de una idea de España estática y patriarcal, pero eso será sólo parte de la verdad: el quietismo acartonado es el de Ricardo León y no tiene nada que ver con esta progenie de españoles inquisitivos. Pocos países habrán escrito —hasta ayer mismo— tanta literatura sobre la exploración física y antropológica de sí mismos, convirtiendo el narcisismo originario de tal actitud en voluntario apartamiento de otra especie peor de narcisismos. Por volver a nuestro Rafael Alberti, ¿qué es *Marinero en tierra* sino la mágica vinculación de una infancia y un paisaje, reconocibles como identidad del desterrado en Madrid? ¿Y qué es *A la pintura* sino un homenaje a la patria de elección que es el Museo del Prado, rincón habitable de lo mejor de la historia? ¿Y qué es *Ora marítima* sino la conversión del país nativo en mitología cernida así por la distancia cronológica y la herida de la distancia en el espacio?

Los años 1920-1939 presenciaron pasos decisivos para proporcionar a estas emociones un cauce institucional. Son los años en los que la literatura y el arte españoles encuentran modos de difusión y elementos de apoyo de trascendencia decisiva: lo mismo puede ser un semanario como *España* que afirma su ejecutoria política entre 1915 y 1924, que un periódico como *El Sol*, nacido en 1917 y buque insignia de la vasta empresa de comunicación intelectual que concibió Nicolás María Urgoiti con la asesoría de Ortega; lo mismo fue un escaparate de lo más sugestivo de las culturas europeas como la *Revista de Occidente*, que ve la luz en 1923, que un combativo quincenario como *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero que, entre 1927 y 1932, libró brillantes escaramuzas por la creación de un público nuevo que integrara en su credo estético las formas artísticas de la vanguardia. Pero las revistas son, muy a menudo, un síntoma de causas más profundas. La hermandad intelectual que posibilita sus redacciones y que asegura sus públicos se encuentra, por ejemplo, en la renovación de la vida universitaria que también tiene hitos destacados: la fundación de la Junta para Ampliación de Estudios, primero; la constitución, después, de la inolvidable Residencia de Estudiantes en 1910, la misma fecha en que la Junta organiza el Centro de Estudios Históricos... No es una casualidad que el año de 1927 sea, amén del epónimo de la generación de Rafael Alberti, aquel en el que se pone la primera piedra de la Ciudad Universitaria de Madrid, sueño de multitudes juveniles y aireadas arquitecturas que se inmoló a la barbarie entre 1936 y 1939, como si fuera un símbolo de lo que España perdería bajo la bota del franquismo. Las posibilidades que aquella juventud tenía para acceder al mundo de una cultura más exigente habían experimentado hacia 1920 una colosal mutación: cualquier librería de provincias podía ofrecer al estudiante inquieto un impecable libro editado por Renacimiento y luego por Biblioteca Nueva o por C.I.A.P.; la colección Universal, de C.A.L.P.E., que nacía en 1919, ofrecería las pulcras ediciones de la *Segunda antología poética* de Juan Ramón o las *Notas* de Ortega donde cabía aprender las correspondientes lecciones de rigor lírico y de precisión conceptual; quien difícilmente accedía a los teatros de la capital, tenía

el mágico recurso del cine pero, si no, podía leer a Valle-Inclán, a Lorca o a Jacinto Grau en los tomitos semanales de *La Farsa*... la cultura de quiosco que trajo tantas obras de actualidad política y traducciones extranjeras, al lado de novelas sociales o estudios de divulgación sexológica, dio particular carácter a la cultura popular del período republicano. Y llegó precisamente cuando entraban en decadencia irremediable aquellos otros productos de librería popular —las colecciones de novelas cortas inauguradas en 1907 por *El Cuento Semanal*— que les habían precedido en el favor público... y en la desconfianza y el aborrecimiento por parte de las juventudes más exigentes y vanguardistas de los años veinte.

Y es que la vida española posterior a 1918 —por citar el momento final de la primera guerra europea— ya no es lo que había sido en el sesteante período de la Restauración y la Regencia, aquellos años que Galdós tildó de «años bobos» y que Ortega descalificó con elocuencia en su discurso «Vieja y nueva política» de 1914. Producíase entonces, y en forma acelerada, un cambio similar al que Europa había vivido en los dos decenios anteriores a la contienda. Cuando el gran historiador británico Eric J. Hobsbawn quiere describir en su último libro, *The Age of the Empire*, el reflejo vital de la época no vacila en recurrir a su propia experiencia familiar en la víspera misma del atentado de Sarajevo: por entonces, una muchacha vienesa de familia acomodada, que ha tenido acceso a estudios superiores, realiza un viaje de estudios por Oriente Medio donde su familia tiene algún interés económico; y allí conoce a un joven funcionario inglés de correos quien, a su vez, es hijo de unos emigrantes polacos establecidos en Inglaterra desde mediados de siglo. Estos fueron el padre y la madre del autor, y su periplo personal un testimonio de las relaciones, los horizontes profesionales y las experiencias personales que posibilitaba la integración económica del mundo bajo el signo del capitalismo imperialista (que un ruso, Lenin, llamaba así pocos años después de que la España del Desastre o la Rusia de Port Arthur perdieran la carrera del expansionismo colonialista). La pacata política exterior de Cánovas y la derrota de 1898 habían colocado definitivamente a España en la periferia de los grandes imperios y un español que tuviera entre veinte y treinta años a la fecha de 1920 no podía tener, por ejemplo, la terrible vivencia de la guerra europea y las desazones subsiguientes a la desmovilización en un mundo muy distinto. La «postguerra» española fue una postguerra moral y las únicas trincheras que se vivieron fueron las edificadas con el papel de los periódicos beligerantes o con los enconos de *aliadófilos* y *germanófilos*. Conocería, en todo caso, alguna sensación parecida si la *cuota* no le había librado de la guerra colonial en Marruecos que dejó su huella memorable en las páginas acres del Sénder de *Imán*, en los fervores regeneracionistas del Giménez Caballero de *Notas marruecas de un soldado* o en el bronco sadismo protofascista del Luys Santa Marina de *Tras el águila del César*.

El escritor español prototípico nacido hacia 1900 era, sin embargo, algo distinto de sus colegas europeos. Todavía resultaba muy probable que procediera de un medio rural acomodado que, en todo caso, había experimentado recientes y decisivas trans-

formaciones: García Lorca, por ejemplo, había nacido el año fatídico de 1898 en una vega granadina a la que había enriquecido el cultivo de la remolacha azucarera y su destino de vástago adinerado fue paralelo al de la ostentosa vía urbana que los granadinos llamaron «Gran Vía del Azúcar»; Rafael Alberti, como antes Juan Ramón Jiménez, procedía de una ascendente burguesía agraria enriquecida con el comercio de vinos y en los recuerdos de uno y otro —en *La arboleda perdida* y *De un momento a otro;* en *Platero y yo* y *Por el cristal amarillo*— dejó su huella indeleble la seguridad del confort burgués; Emilio Prados fue hijo de un acaudalado comerciante de muebles malagueño y Aleixandre hijo de un ingeniero, como lo habían sido los Baroja, mientras que Fernando Villalón o José María Hinojosa procedían de una típica *souche* de terratenientes. La mujer que unió su destino a Alberti, María Teresa León, sería una burguesita castellana, hija de militar, y Concha Méndez, la que se unió a Manuel Altolaguirre, una *sportswoman* que ganaba concursos de natación y que se recordaba en sus versos como bañista en la aristocrática playa del Sardinero... El patético caso de Miguel Hernández llama la atención por darse precisamente en un marco humano de prodigalidad vital y recursos suficientes. No era leyenda el hambre y la desazón del pobre provinciano que, en 1935, escribía infructuosamente a su amigo García Lorca:

> Te escribo en una situación penosísima: parado, ni pastor siquiera, con novia que no se conforma viéndome así, madre, padre, hermanas, que tampoco, por nuestra pobreza. Y yo menos. Y no encuentro trabajo y cada bocado que como es vigilado con el rabillo del ojo por todos, que me quieren como a regañadientes. No sé, pero si sigo así un mes más, me iré Dios sabe a dónde en busca de un ganado y de un mendrugo. Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena *El torero más valiente?* Bueno, hombre, será que no vale la pena; hice esa tragedia por aliviar la mía (...) No me queda más dinero para sellos. Escribí a Neruda que me escribió, y espero carta suya[2].

Entre otros estrenos felices —Lorca iba a ver el de *Doña Rosita la soltera*—, manifiestos y libros impresos en el taller de Altolaguirre, florecer de revistas y entusiasmo de reseñas, alguien sufría por su hambre y su vergüenza, como otros —se puede pensar en Prados o Cernuda— refugiaban su orgullosa y secreta diferencia en el seno acogedor de la revolución proletaria. Eran experiencias de juventud más difíciles y completas a las que se unía y sustentaba una educación más exigente: no en vano la Residencia de Estudiantes de los madrileños Altos del Hipódromo es una referencia obligada. A cambio, no serían muchos los que tuvieran la experiencia de vivir fuera de España, o fuera cuando menos de su ambiente habitual: Lorca vivió con pasión lo catalán y se permitió escribir en gallego; Juan Larrea, como antes el chileno Huidobro, habitó una lengua extraña y supo de lo que Georg Steiner llamó *extraterritorialidad* al escribir una parte de su obra en francés... Pero antes del exilio general de 1939 —cuando Cernuda quiso vivir como inglés y Alberti casi como italiano—, la experiencia vital de los extranjeros era muy limitada. Por supuesto que ninguno tiene la de países exóticos y, en ese sentido, la literatura española seguirá siendo muda; tampoco abundan los transterramientos definitivos aunque los viajes sean algo más

[2] Epistolario, *ed. A. Sánchez Vidal, Alianza Ed., Madrid, 1986, p. 68.*

que la escapada bohemia. La estancia de Ortega en Alemania para 1905 o los viajes de Manuel Azaña a Francia, como después los años escolares pasados en Europa con los fondos nunca muy abundantes de la Junta para Ampliación de Estudios, se convierten ya en experiencias formativas, en útiles y enriquecedores cotejos de una España provinciana y un mundo más abierto. Entre los escritores de 1927 los más tocados por el aire exterior son, sin duda, los dos decanos, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Y resulta significativo ver cómo el joven Salinas de 1915 escribe a su novia Meg en septiembre de 1915, tras haber hablado con su colega Américo Castro y ver la posibilidad de seguir en París como lector de español, hacerse a la par doctor en letras y después intentar obtener una cátedra de universidad en España y no una modesta plaza en Instituto de Enseñanza Media:

> Vida, yo me doy cuenta de todo lo que representa París para nosotros. Ventajas materiales, primero, sí, pero ventajas espirituales sobre todo. Margarita, tú sabes mejor que yo lo que los dos debemos a nuestro amor; pués bien, creo que nada nos pondrá mejor en condiciones de darle una vida alta y pura, que esta residencia en París (...) Una de las cosas que más me contrariaban era tener que traerte a un rincón de provincias donde sólo llegasen ecos de sonidos, y no sonidos puros (...) Ya te hablaré con despacio de eso: tú no sabes lo que son las provincias españolas, cómo absorben, cómo no permiten ninguna independencia, cómo todo lo que no es distinto a su vida se tacha enseguida de raro o de loco y se aísla. Y luego la ausencia total de vida de espíritu. ¿No ves tú a las ciudades como hogares espirituales? Pues bien, ningún hogar más frío y desamparado que el de la provincia española, aun el de Madrid[3].

Esta porción de candorosas ingenuidades resulta, sin embargo, muy reveladora: el Ortega que se entusiasma con Nuremberg también hubiera ratificado que una ciudad es un «hogar espiritual» y seguramente no hubiera compartido lo que Unamuno veía y gustaba de la provinciana y bellísima Salamanca que había convertido en su referencia obligada: metáfora y altavoz de sí mismo pero no hogar de disciplinada cultura... El encanto de la provincia que habían gustado los modernistas —tan entusiastas de las *ciudades muertas*— claudicaba ante exigencias nuevas y, de ese modo, la explosión de la vanguardia fue una cadena conspirativa de revistas de provincia y de entusiasmos minoritarios que abarcan toda la geografía española: *Verso y Prosa* en una Murcia que acaba de estrenar universidad; *Litoral* en una Málaga que empieza a desperezarse del sueño señoritil donde literariamente gobernaban Ricardo León y Salvador González Anaya; *Meseta* en la recoleta Valladolid que no conocía más inquietud intelectual que la de las huestes de Santiago Alba; *Mediodía* en Sevilla para demostrar que algo más había que la comedia de los Quintero o las narraciones del canónigo Muñoz y Pabón... En 1931 Ortega hablaría de la necesidad de la «redención de las provincias» que habían sido el bastión reaccionario de la Restauración (y, en parte, de la moralina envejecida de la Dictadura primorriverista): en las fechas siguientes, la radiodifusión, el automóvil, el cinematógrafo y aquella cultura de quiosco a la que aludía más arriba borrarían muchas distancias y supondrían un paso gigantesco en la integración moral y política del país, en la conquista de una «vida nacional» irrigada por idéntico fluido histórico.

[3] Cartas de amor a Margarita, 1912-1915, *ed. S. Salinas de Marichal, Alianza Ed., Madrid, 1984, p. 254.*

Pero a esas alturas la gran lección de los escritores de fin de siglo seguía vigente: la literatura era una forma de conocimiento del problema de España. En torno a 1910 qué cosa era España y cuál era el modo de presentarla se había discutido en torno a lo que se llamó «el caso Zuloaga» y, como ya se ha indicado, en 1913 y con motivo de la Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín se convino en que meditar estéticamente sobre tal cosa era obligación primordial del escritor hispano. No otra cosa sería, en fin, lo que enunciaba el preciso prólogo «Al lector...» que abre *Meditaciones del Quijote* y lo que Alberto Díaz de Guzmán, *alter ego* de Pérez de Ayala, descubría al final de su itinerario vital en *Troteras y danzaderas*, obra también de 1913, y lo que significaba el intermedio franciscano y andaluz de *Platero y yo*, 1914, en la ejecutoria de Juan Ramón Jiménez: invitaciones a una epistemología emocional, reconocimiento y reconciliación con las cosas menudas y cotidianas. El arte se concibe como un modo de pedagogía nacional y como una apelación a un sentido común transido por la gracia, que se propone enseñar al ciudadano a vivir con armonía y belleza, con convicción moral y solidaridad. Y no deja de ser significativo recordar cómo el mismo tema español más tradicional se estiliza y se hace un bello producto estético en estos años: que son, sin ir más lejos, los del ciclo de Manuel de Falla que va desde *El amor brujo* de 1914 a las dos versiones (1915 y 1917) de la obra que se acabó llamando *El sombrero de tres picos.*

Con esto queda dicho algo y hasta mucho de por qué la vanguardia española tuvo tan alto contenido de este «proyecto de pedagogía nacional» y, en ese sentido, acabó resultando más nacionalista que internacionalista, más normativa que insurreccional, contrariamente a lo que indicaban las pautas francesas o germánicas del movimiento. Los episodios de una vanguardia juguetona y, como quiso Ortega, «deshumanizada» no son muchos entre nosotros y aunque haya «carnuzas» y «putrefactos», en el léxico que inventó la Residencia de Estudiantes, se piensa más en aunar voluntades y trayectorias que en restarlas. En todo caso, y como se ha apuntado, lo que se condena al arrumbamiento es el pasto espiritual de una clase media anticuada que gusta de la *sicalipsis* de los relatos de Alvaro Retana y «El caballero audaz» o las traducciones de Carolina Invernizzio y Guido da Verona, las *astracanadas* más reaccionarias de Pedro Muñoz Seca o las monsergas pretenciosamente atrevidas de Jacinto Benavente o Manuel Linares Rivas. Quizás el *Manifest groc* o «manifiesto antiartístico catalán», firmado en 1928 por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluis Montanyà, sea el más iconoclasta y polémico de todos los españoles de su tiempo y, en rigor, apenas es un divertido panfleto futurista —y muy poco surrealista— donde se abomina del arte *noucentista* catalán («denunciamos la influencia sentimental de los lugares comunes raciales de Guimerà, denunciamos la sensiblería enfermiza del Orfeó Català...») y se apela al cine, al boxeo, al rugby, al jazz, al autódromo y al *music-hall* como testimonios de una época en la que «Grecia se continúa en el acabado numérico de un motor de avión, en el tejido antiartístico de anónima factura inglesa destinado al golf, en el desnudo del *musi-hall* norteamericano» y en «una multitud anónima antiartística

que colabora con su esfuerzo cotidiano en la afirmación de una nueva época, viviendo de acuerdo con su tiempo»[4].

Claro está que existe un filme como *Le chien andalou* y una pintura surrealista tan fiel a sus modelos como la de Óscar Domínguez, pero quizá lo más específico del vanguardismo español es el esfuerzo por injertar la tradición artística nacional y lo moderno. Por eso tiene honores de fasto mayor en 1927 la celebración del centenario de Luis de Góngora y a ella concurren los estudios filológicos de Dámaso Alonso y las bromas de Gerardo Diego, las emulaciones de Rafael Alberti en *Cal y canto* y las notas para arpa y voz de Manuel de Falla en el *Soneto a Córdoba*. Y más adelante todavía se celebrará un significativo centenario de Lope de Vega en 1935 —consignado a mayor gloria del populismo «comprometido»— y otro del romanticismo al año siguiente —dedicado a los fanos de una nueva emotividad—. Muchas veces se ha comentado que Rafael Alberti dedicó los duros de su Premio Nacional de Literatura de 1924 a comprar helados y, sobre todo, a adquirir las obras de Gil Vicente y el cancionero de Francisco Asenjo Barbieri, veneros importantísimos de aquellas cancioncillas cuyo ritmo interior estaba ya en *Marinero en tierra* y culminó en *La amante* y *El alba del alhelí* hasta el *Cuaderno de Rute*. No era el único en apreciar la gracia inmarcesible de un pasado que la sencillez del presente volvía moderno. También en 1924 el musicólogo Eduardo Torner, figura capital de la generación de 1927, escribía a Adolfo Salazar, el mejor historiador y crítico de la música en su tiempo:

> Nuestro público está incapacitado, yo lo creo así, para comprender y sentir la música moderna por desconocimiento de la tradición musical, cuanto más lejana en el tiempo más cercana del nuevo arte. Narváez y Debussy, Mozart y Halffter —música, bella música, y nada más ¡y nada menos!— Beethoven, Wagner, Strauss —pseudofilosofía sonora, mala filosofía y poco música. Ya ve Vd. lo que ocurre con nuestro público. Cuando creemos que realmente avanzó y refinó su sensibilidad, de repente ¡zas! se revuelca, borracho de placer, en una obra zarzuelera donde el chumchum del bombo es la parte principal de la instrumentación[5].

Al margen de lo que el melómano tilde de injusticia, ese fue el talante de toda una época. El año de 1925 fue el que trajo a Alberti su Premio Nacional pero también el que vio otorgar el de Música a la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, tan significativamente aludido en las líneas de Torner. Quizá tampoco sea muy justo hablar del chumchum cuando todavía resonaban los ecos de *Doña Francisquita* de Amadeo Vives que había sido un éxito en 1923, pero, en todo caso, aquellos fastasmas contra los que combatía la vanguardia vuelven a conjurarse en estas líneas: son los que han secuestrado la sensibilidad del público que por eso prefiere Pedro Mata a Gómez de la Serna, el pintor Sotomayor a Ramón Gaya, la ramplonería del maestro Padilla a la gracia de Salvador Bacarisse. Porque la insólita batalla de la vanguardia española es, precisamente, una batalla por ganarse el público y por interesar al Estado en el arte nuevo: en ese orden de cosas, un escrito como el Manifiesto de Artistas Ibéricos también

[4] *Jaime Brihuega*, Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931, *Cátedra, Madrid, 1979, p. 160.*

[5] La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939 *(catálogo de la Exposición). Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 164.*

en 1925 o un esfuerzo como el de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) en 1932 son proclamaciones curiosísimas de esa voluntad. No era muy cierto en España que el arte de vanguardia quisiera vivir a espaldas de públicos ignaro, como apuntaba Ortega; más cierta era la dedicatoria y la utopía de Juan Ramón Jiménez que hablaba de «la inmensa minoría» como destinataria del esfuerzo artístico. Minoría por su calidad ética pero inmensa por su condición numérica posible.

El caso de Federico García Lorca es, una vez más, muy revelador. Lorca vio en su teatro una línea de renovación a la que rindió parias en *El público* o *Así que pasen cinco años* pero, a la vez, se sintió obligado a insistir en los dramas andaluces de tono más «realista» por un imperativo moral de dirigirse a su país y exorcizar, junto a sus demonios más íntimos, algunos fantasmas colectivos. Era ya un autor de éxito cuando en entrevista con Alardo Prats, mantenida en diciembre de 1934, declaraba los motivos de aquella insistencia:

> Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral (...) El teatro tiene que ganar, porque la ha perdido, autoridad. Los autores han dejado que el público se le suba a las barbas a fuerza de hacerle cosquillas (...) Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba, del paraíso. En cuanto los de arriba lleguen al patio de butacas, todo estará resuelto. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven! Yo he presenciado en Alicante cómo todo un pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la obra cumbre del teatro católico español, *La vida es sueño*[6].

En esa entrevista hablaba, claro, el creador del teatro ambulante de La Barraca y el hermano espiritual de aquel Antonio Machado que soñaba con una Escuela Superior de Sabiduría Popular: las mismas ideas que allí expresa parecen un eco del iluminado artículo de Miguel de Unamuno «La regeneración del teatro español» que publicó en 1896 en las páginas de *La España Moderna*. El populismo es también una hermosa dimensión de nuestra literatura que el transcurrir del tiempo no apagaría del todo. Pueblo posible, invocado siempre que se habla de público; propietario último de la lengua común y destinatario último de cuanto con ella se hace. Su evocación emocionada late en uno de los más hermosos poemas de Rafael Alberti, «Retornos del pueblo español», al hilo de tres coplas que se contraponen a la voz del poeta y que éste glosa. Es el pueblo el que volverá, como los segadores de la jota aragonesa, «con la luz entre las manos». El que,

En verdad, tú no tienes
que retornar a mí porque siempre has estado
y estás en la corriente continua de mi sangre (...) ¡Qué claro me pareces así, como te veo
de ese modo a mi lado y como tu combatida
sombra se hace de luz, y es tu mar, son los círculos
de tus ilimitadas ondas los que me llevan
fundido y confundido con tu ser, con tu antigua

[6] Treinta entrevistas a Federico García Lorca, *ed. A. Soria Olmedo, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 177-178.*

leyenda, con tus verdes y misteriosos mitos,
tu verídica historia pasada y presente![7]

¿Recordaba Alberti que esa metáfora marina era la misma que había imaginado Unamuno al describir la *intrahistoria* como el tranquilo interior del océano, bajo las olas interminables de su superficie *histórica* y azarosa? El peor discípulo de Jung sabe que la imagen del mar, del agua, remite a la añoranza de experiencias intrauterinas soñadas: a un regreso a los orígenes. Ese fue el destino de veinte años —y más— de literatura que Alberti vivió con apasionada intensidad: el reencuentro con el pueblo.

José Carlos Mainer

[7] Poesía 1939-1963, *Aguilar, Madrid, 1988, pp. 538-539.*