

TEORIA LITERARIA DURANTE LA GUERRA CIVIL. UNA APROXIMACION

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

Intentar responder a una pregunta como «¿qué es literatura?» es, indudablemente, una tarea ardua. La pretensión de definir en qué pueda consistir el compromiso literario presenta, del mismo modo, no menores dosis de dificultad. Si ambas cuestiones se plantean, además, a unos hombres inmersos en una situación bélica en la que se debaten con las armas en la mano dos concepciones enfrentadas del modo de organizar la convivencia social (y aún podría añadirse dos interpretaciones del mundo en radical confrontación) y en la que cualquier argumento que pudiese coadyudar al triunfo de las ideas en liza era de inmediato utilizado, se comprende la plétora de teorizaciones que desde cada uno de los dos bandos contendientes en la guerra civil española se gestaron interrogándose sobre la esencia del hecho literario y sobre su viabilidad como instrumento de combate. Obviamente, pocas de ellas fueron producto de unos planteamientos desapasionados ni de un concienzudo rigor metodológico, sino que surgieron al calor de las circunstancias de la contienda y avivadas por el fuego de la polémica. Por ello, este voluminoso corpus de reflexiones en torno a la literatura y a su posible función combativa constituye una auténtica selva que no cabe más remedio que desbrozar si se pretende llevar a cabo una sistematización, por muy mínima que sea, de los planteamientos con que desde cada bando contendiente se aborda el fenómeno literario y de las argumentaciones que en torno al mismo se entretejieron. Este y no otro es el propósito que persiguen estas páginas, aunque para lograrlo sean necesarias algunas aclaraciones que pueden pecar de obvias pero que ante los planteamientos en exceso simplistas con los que a veces se aborda el estudio de la literatura de la guerra civil, considero convenientes.

Por supuesto, está de más advertir que las denominaciones *derecha* e *izquierda* van a ser utilizadas con consciencia de las dosis de simplificación que encierran ya que los colectivos mediante ellas designados no constituían bloques ideológicamente homogéneos ni sólidamente cohesionados, sino un heterogéneo aglomerado de ideologías y actitudes diversas y a menudo contradictorias. Es la presencia de un enemigo común lo que hace que tiendan a difuminarse las diferencias y que el discurso «oficial» de cada bando se perciba como una voz uniforme que apenas deja entreoir el murmullo de las disonancias; si bien tal murmullo se impone en ocasiones con la

suficiente nitidez para poner en evidencia el carácter inestable de la aparente cohesión de ambos bloques¹.

Sí, en cambio, convendrá detenerse algo más en la significación que ha de atribuirse al término *compromiso*, el cual, desde esos planteamientos simplistas a los que he hecho referencia, tiende a considerarse como algo privativo del arte y la literatura de izquierdas. Pienso con Plejanov que el término *compromiso* referido al arte ha de ser usado en un sentido lato, esto es, entendiendo como arte comprometido el arte *utilizable*². Es lógica la afirmación suscrita por el crítico soviético de que cualquier poder político que se interese por el arte prefiere siempre el utilitario puesto que lo que le importa es hacerlo servir para sus propios fines; lo que le lleva a admitir que el compromiso artístico puede producirse igualmente en los ambientes más reaccionarios y contrarios a cualquier innovación.

Pienso, no obstante, que la cuestión se aclara notablemente si, como hace Guillermo Carnero³, distinguimos dentro del compromiso artístico tres facetas muy bien diferenciadas: compromiso humano, compromiso social político. Llama, así, *poesía humana* «a la que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales»; *poesía social* a la «poesía humana colectiva», y reserva la etiqueta de *poesía política* para «la que enfoque lo social desde una ideología concreta, o para fines prácticos coyunturales». Yo añadiría aún otra matización distinguiendo dentro de esta última un apartado que podría denominarse *literatura de combate* y que sería distinguible por su inmediatez, ya que surge a raíz de los acontecimientos que son convertidos en materia literaria para ser utilizados como paradigma, y por el deseo de obtener una respuesta inmediata del receptor, lo que la convierte en un acto lingüístico perlocutivo.

De tal modo, puede afirmarse que la mayor parte de la literatura que se escribió durante la guerra civil desde cada uno de las dos zonas sería encuadrable dentro de esta categoría; y ello tanto por su objetivo evidente de conseguir una respuesta inmediata de los receptores, lo cual le imprime una vehemencia que la lleva generalmente a un esquematismo falseador (sublimación de los ideales del propio bando / degradación de los ideales del bando enemigo), como por la inmediatez de su producción y el carácter a menudo directo de su transmisión; piénsese a este respecto en el importante papel que jugó la radio en la contienda o en cómo los recitales poéticos en las trincheras y las representaciones teatrales en los frentes y en las retaguardias eran un acontecimiento usual⁴. Por supuesto que dentro de esta concepción de *literatura de combate* caben matizaciones según los diversos géneros: mientras que el discurso poético puede provocar la impresión de estar compuesto sin «elaboración», al calor de los hechos cantados y suscitar en su recepción (especialmente si es oral) la emoción de lo inmediato, la novela por su carácter de género «más elaborado» produce

¹ Por supuesto las posibilidades de disonancia son mayores en la izquierda donde la censura no llegaba con mucho al grado de intimidación que ejercía en la zona nacionalista. En ésta, las disonancias se traducen más bien en el cultivo de una poesía intimista, ajena al conflicto y, por lo tanto, marginal.

² G. PLEJANOV: *L'art et la vie social*. Edicions Sociales. París, 1949. En resumen de las teorías en torno al compromiso artístico puede consultarse J. LECHNER: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Universitaire Pers. Leiden, 1968), vol. I, pp. 9 y ss.

³ *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*. «Boletín de la Fundación Juan March», nº 128; jul-ago. 1983.

⁴ Vid. S. SALAÜN: *La poesía de la guerra de España*. Castalia. Madrid, 1985; especialmente las partes III (La oralidad) y IV (Producción-Consumo).

siempre la sensación de una visión oblicua o mediatizada de la realidad que refleja. De hecho, en los años que nos ocupan la producción poética revisitó caracteres impresionantes mientras que fueron muy pocas las novelas que se escribieron⁵ y éstas más cercanas el reportaje periodístico (*contraataque*, de Ramón J. Sender) o al libro de memorias (cualquiera de los relatos en torno al «infierno rojo» publicados en la zona nacionalista) que a lo que se entiende por creación de un universo novelesco con suficiente entidad y autonomía. El caso del teatro, por su parte, merece una consideración independiente. Pese a que desde ambas zonas se reconoció insistentemente la necesidad de una urgente transformación del adocenado teatro comercial de la preguerra, tal teatro fue el que continuó representándose en los escenarios pese a las críticas y a la oposición de los sectores ideológicamente radicalizados de cada bando. Hay que destacar, por supuesto, los intentos llevados a cabo desde la izquierda de creación de un teatro revolucionario, a los que sí es plenamente aplicable la etiqueta de *literatura de combate*, puesto que sus propios creadores lo consideraron un teatro «de urgencia» en el que los presupuestos de índole estética debían ser sacrificados a la eficacia revolucionaria del mensaje, elemento considerado primordial⁶. No obstante, tales intentos no pasaron de eso, pues las circunstancias bélicas no propiciaban el análisis sosegado que requería la elaboración de la teoría que habría de servir de marco a las experiencias escénicas, a las cuales les faltó además el necesario continuismo que hubiese permitido cuajar una tradición superadora de la provisionalidad en que se movían⁷.

Es necesario, pues, admitir, que la poesía es la representación más genuina de esa literatura que he denominado *de combate*, y cuyos rasgos definitorios serían su inmediatez y su carácter perlocutivo.

Otro problema que cabe abordar es el de la calidad de tal literatura. Resulta evidente que la poesía escrita en la zona republicana posee, por lo general, una dimensión humana y un grado de sinceridad difíciles de encontrar en las producciones de la otra zona, afectadas a menudo por un retoricismo tan vacuo como estéril. Ya he apuntado en otra ocasión⁸ cómo tal falta de sinceridad se explica porque el cultivo de la literatura en el campo nacionalista estaba mediatizado por una férrea censura que no sólo se limitaba a vedar ciertos temas (que sería el caso de la España republicana)⁹, sino a imponer el tratamiento de aquellos que resultasen convenientes por razones de estrategia política; es decir, a la vez que se pretende evitar la crítica

⁵ No así después de la contienda cuando la reflexión posibilitada por la distancia temporal (y física, en el caso de los exiliados) produjo un corpus novelesco verdaderamente abrumador. Vid. M. BERTRAND DE MUÑOZ: *La novela española de la guerra civil*. Porrúa. Madrid.

⁶ Vid. especialmente R. MARRAST: *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assig d'història i documents*. Edicions 62. Barcelona, 1978. M. BILBATÚA: *Teatro de agitación política 1933-1939*. Edicusa. Madrid, 1976. J. MONLEÓN: «El Mono Azul». *Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*. Ayuso. Madrid, 1979.

⁷ Vid. J. MONLEÓN, *o. c.*, especialmente, pp. 234-235.

⁸ J. A. PÉREZ BOWIE: *En torno al lenguaje poético fascista. La metáfora de la guardia eterna*. «Letras de Deusto», vol. 15 n.º 31; en-abr. 1985.

⁹ Véase al respecto este testimonio de Juan Gil Albert procedente de una carta dirigida a Francisco Caudet e incluida por éste en *Hora de España (Antología)* (Turner. Madrid, 1975): «Nada más correcto que la actitud del Ministerio con nosotros; jamás se inmiscuyó en nada, ni directa ni torcidamente, dejándonos obrar a nuestro entender siendo así que, en realidad, no éramos más que un grupo de jóvenes en un mundo muy removido dentro del que actuaban tensiones muy acusadas de ideología y partido» (Lleva fecha de 30 de abril de 1973).

a los principios considerados «intocables», se estimula su exaltación. Nos encontramos así ante un caso de *dirigismo* que conviene no confundir con el compromiso político; el escritor se convierte, más o menos voluntariamente¹⁰ en propalador de las consignas del poder y en su más ardiente panegirista. Ello suele provocar una artificiosidad que se agrava por el deseo de suplir con los excesos del lenguaje el confusiónismo ideológico que caracterizaba al heterogéneo conglomerado del bando nacionalista; la magnificación del significante sirve así para ocultar la vaciedad del contenido.

Estas características se realzan al establecer el contraste con la producción literaria del campo republicano donde además de ser mucho menor la uniformidad de pensamiento, existió en todo momento una profunda reflexión manifestada en abundantes discusiones y escritos teóricos en torno al hecho literario y a sus posibilidades de utilización como arma de combate¹¹.

Tal tipo de escritos no son menos abundantes en la otra zona, claro que sin alcanzar, por lo general, la dimensión de profundidad y el rigor en los planteamientos que se observa en los de la izquierda. En ellos la actitud inquisitorial, vigilante de la ortodoxia, suele dominar sobre la especulación y la consigna ocupa a menudo el lugar del consejo. De un modo u otro, durante la guerra civil se origina ese voluminoso corpus de teorizaciones sobre la literatura al que hacíamos referencia al comienzo, y cuya clarificación constituía, decíamos, el objetivo de estas páginas. Dado el carácter introductorio de las mismas, ésta no puede ser en modo alguno exhaustivo, por lo que me limitaré a elegir entre la multitud de opiniones que se vertieron desde cada campo un conjunto lo suficientemente representativo y trazar así una panorámica que abarque los principales enfoques desde los que se debatía la cuestión.

* * *

Como cabía esperar, la zona de coincidencia entre ambos bloques se produce en la condena del arte puro, en los ataques a aquella literatura que en circunstancias semejantes se abstiene de tomar partido; se pone así fin a una larga polémica que se venía prolongando desde hacía casi una década, ya que los primeros manifiestos de los defensores del arte comprometido —grupos de intelectuales agrupados en torno a las revistas «Postguerra» y «Nueva España» son rigurosamente coetáneos del momento álgido de la literatura deshumanizada, que se suele fijar en 1927, año del tricentenario de la muerte de Góngora.

Las voces contra el artista que encerrado en su torre de marfil vuelve la espalda a la realidad del momento se levantan desde ambas trincheras. Desde las páginas de «Solidaridad Obrera» clama así el doctor Martí Ibáñez:

(...) tras la máscara del intelectual que aún se embriaga con el mito del arte por el arte, se encubre un hombre socialmente infecundo e incapaz de vibrar

¹⁰ El grado de voluntariedad es, por supuesto, variable ya que fueron muchos los autores que se vieron obligados a demostrar su adhesión a la causa nacionalista escribiendo para ello obras de circunstancias, las cuales constituyen excepciones en el conjunto de su producción.

¹¹ Como prueba de la profundidad que alcanzó el pensamiento de la izquierda española en torno al compromiso intelectual puede leerse la Ponencia colectiva que un grupo de escritores españoles presentó en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia en julio de 1937; en *Hora de España*, n.º VIII, agosto 1937.

ante las palpitaciones humanas del mundo que le rodea. No. El arte y la cultura no son creaciones estáticas de intelectual y el artista. Si en un tiempo pasado se les consideró como amables refugios del burgués ocioso, en la actualidad la cultura es conceptualizada como un proceso dinámico al servicio del progreso y de la Historia (*Mensaje a los intelectuales: «Solidaridad Obrera»*, 7.8.36).

En tono idéntico se alza la voz de José Bergamín en su discurso ante el Congreso de Intelectuales Antifascistas:

El intelectual aislado se cree de ese modo independiente como la tortuga, y se siente feliz en su propio reblandecimiento viscoso (...) El caparazón de la personalidad intelectual es como el de la tortuga: la máscara del miedo. Pero del miedo a la vida, no a la muerte. La cobardía no es miedo a la muerte, es miedo a la vida. Y ese intelectual, blindado a toda prueba de comunión o comunicación humana, vive, se pudre en sí mismo y de sí mismo. (*hora de España*, n.º 8; agosto 1938).

En el diario «Claridad» (3.8.36) se publica un editorial sobre la cuestión con el significativo título *Descanse en paz doña Literatura Pura*. Sin embargo, no todo son condenas taxativas del arte puro. Alguna voz como la de Cernuda se yergue reconociendo que aquél ya no tiene razón de ser en la actual coyuntura histórica, pero poniendo de manifiesto el papel de ruptura que desempeñó frente a la adocenada poesía modernista y la exigencia de rigurosidad que impuso a sus creadores:

Es curioso que se haya censurado tanto aquel común afán hacia una poesía española bien enlazada con nuestra tradición clásica, de forma precisa y lenguaje exacto; era natural reacción frente a la descomposición modernista (...) El poeta es fatalmente un revolucionario (...), un revolucionario con plena conciencia de su responsabilidad. Rigor en su trabajo y disciplina en su actitud; esto aprendieron los actuales líricos españoles de sus maestros en poesía a través de los siglos («Hora de España», n.º 6; junio 1937; junio 1937. *Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales*).

Entre el cúmulo de voces defensoras del compromiso del artista resulta raro oír en la izquierda un voz disonante, como lo es en este caso la del pintor Ramón Gaya. Claro que su razonamiento no es en modo alguno reaccionario dado que justifica su actitud distinguiendo al artista en cuanto tal, del artista en cuanto hombre: si aquél no puede permitirse adecuar su arte a ninguna causa, éste, por el contrario, sí está obligado a poner su inteligencia al servicio de los ideales que considere nobles:

Ya sé que no se debe ser apolítico —y hoy en España sería casi tan absurdo como ser neutral—, pero es que así como me parece dañino, inadmisiblemente que el artista dejase contaminar de sentido político su obra, en cambio, él, como hombre, como ciudadano, puede emplear en la política todo el esfuerzo que quiera o que le exijan, aunque esto no lo sepa yo defender totalmente, ya que tampoco se me oculta que el artista nada puede entregar ya de sí mismo, ya nada tiene después de la creación, puesto que crear no es trabajar, crear no es prestar un esfuerzo sino entregarlo. (*Cartas bajo un mismo techo; «Hora de España»*, n.º 6; junio 1937)¹².

Desde la derecha se insiste igualmente en el papel combativo que tiene que desempeñar la literatura en aquel momento histórico. *Poesía de choque* se titulaba

¹² La otra carta a la que hace referencia el título contiene la respuesta de Juan Gil-Albert.

significativamente una columna que Rafael García Serrano publicaba de modo esporádico en el diario «Arriba España» de Pamplona desde donde lanzaba denuestos, poco poéticos por cierto, contra la literatura deshumanizada. En el mismo diario se leen frases como éstas contra el prototipo de intelectual de antaño que no tiene ya hueco en la nueva sociedad:

El intelectual era el volatinero de la inteligencia ante al papanatismo de los despistados. Se determinaba por atributos externos y atributos internos. Pero era una torpe subordinación de éstos a aquéllos. Las bocas admirativas en ceros perfectos de los espectadores ante la sabiduría, eran la sólida razón para la intelección. Como en vitrina se exponían en posturas de estudio para cebo de contemplaciones, los intelectuales. Y en una atmósfera falsa, pseudo científica más importaba el gesto que la idea (Carlos Trujillo: *Nuestras ideas. Voz y sentido de la cultura*. «Arriba España», 2.1.37).

La situación es, sin embargo, más compleja que en la izquierda porque la figura del intelectual y su labor habían sido vilipendiadas continuamente desde los primeros textos del fascismo español; el término *intelectual* se encuentra así dotado de unas connotaciones negativas que llevan a relacionarlo con la cultura liberal, envenenadora de la juventud y causante de los males que asolan a la Patria. Para darse cuenta de ello basta con repasar las diatribas que desde publicaciones como «F.E» o «La Conquista del Estado» se lanzaban contra las figuras de la generación del 98 o contra el Ateneo madrileño¹³ firmadas por Juan Aparicio o Ramiro Ledesma Ramos. Ya en plena guerra es Laín Entralgo quien se pronuncia de este modo desde las páginas de «Arriba España», en una serie de artículos titulada *Itinerario de la juventud española*:

A fundaciones de tipo moderno y amable, como la Residencia de Estudiantes y el Instituto Escuela, donde los jóvenes recibían en vaso elegante suave veneno cosmopolita y liberal, no supimos oponer adecuada réplica. («Arriba España», 14,1.37).

Vallejo Nájera, en la revista «Domingo» (15.8.37) arremete, por su parte, contra esa intelectualidad equiparándola a los afrancesados del siglo XVIII que pusieron la Patria en manos de Napoleón¹⁴ y Vegas Latapié, por su parte, señala cómo han existido siempre auténticos intelectuales que han sabido dar la cara e imponer su verdad «por la fuerza», y cita como ejemplo las figuras de Jaime Balmes y Donoso Cortés que supieron hacer frente con su «santa intolerancia» a los timoratos pensadores liberales del siglo XIX¹⁵.

El confusionismo se produce cuando se trata de definir al nuevo intelectual que se propone como réplica a ese modelo viejo y periclitado del intelectual liberal. Los textos de la derecha echan mano a menudo a la biblia del pensamiento joseantoniano

¹³ Puede consultarse la interesante antología de textos que J. A. GÓMEZ MARÍN incluye en su trabajo *Los fascistas y el 98*; en *Aproximaciones al realismo español*. Castellote Editor. Madrid. 1975.

¹⁴ En un artículo titulado *Intelectualidad revolucionaria*. En él se incluye este curioso párrafo: «De la propagación de la ideología materialista y del radicalismo político de que están impregnadas las Cortes de Cádiz fue muy culpable la Universidad de Salamanca y su Colegio de Filosofía (...). Había en Salamanca un catedrático de Jurisprudencia, llamado don Ramón Salas, en cuya casa, de disipación y de juego, reuníanse los «filósofos» para cosas muy distintas de filosofar. Los libros jansenistas y volterianos andaban en manos de todos los estudiantes salmantinos, a pesar de estar prohibidos contribuyendo a su difusión desde 1791 una librería exclusivamente francesa, que los editores Alegría y Clemente establecieron en la ciudad del Tormes».

¹⁵ En *Romanticismo y democracia*. Cultura Española. Santander, 1938; p. 183.

de donde extraen citas para caracterizar a los nuevos profesionales de la cultura y definir las tareas que les aguardan. Partiendo de unas conocidas frases del fundador sobre el poder de transformación social que tiene la poesía («A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas, y ¡ay de aquel que no sepa levantar, frente a la poesía que destruye, la poesía que promete!»)¹⁶ se llega a establecer la ecuación poesía = acción; en consecuencia, se pone en entredicho el ejercicio de la reflexión, producto de mentes torturadas y retorcidas que sólo conduce a una crítica autodestructiva, y se le opone como paradigma la poesía entendida como acción creadora de la que ha de surgir una sociedad renovada. Las siguientes frases de una glosa que Manuel Machado hace de la figura de José Antonio son suficientemente elocuentes:

Conocía de sobra José Antonio toda la noble y benéfica influencia que en el mundo y en la misma naturaleza ejercen el número y la rima, cuál es el prestigio irresistible de la música. Y hubiera sido, de proponérselo, un admirable poeta del verso, un gran lírico.

Pero él sabía también que en su más alto concepto la palabra «Poesía» significa «hacer», «acción», «creación». Y que en este sentido Dios es el sumo Poeta, por cuanto (es) el Hacedor supremo.

Y a esta Poesía, creadora y activa de signo positivo, fue a la que José Antonio se entregó —cuerpo y alma— en una vida clara, toda belleza, desde el principio al fin... (*José Antonio, el poeta*. «ABC» Sevilla, 20.11.38).

El confusionismo que genera semejante identificación se pone de manifiesto en el texto que transcribo a continuación, original de Dámaso Santos, en el que por una parte se habla de la lírica como fuente de conocimiento.

Que de él (José Antonio) aprendimos la lírica como cosa muy seria que se ha de emprender por caminos ardientes de conocimiento verdadero. De la aberración romántica nace todo fracaso y brilla toda fugacidad.

Cuando una líneas más arriba, recurriendo a la figura de Garcilaso como prototipo del nuevo intelectual, se ha distinguido entre la lírica «pura» —la de la acción— y la lírica «de los versos»:

Unicamente Garcilaso puede, entre los españoles, aproximar una semejanza (A José Antonio): el paisaje y la novia para los versos y el brío infatigable de una espada pronta para las grandes y gloriosas batallas. (*Voz, sólo conducta, sólo ejemplo solo*. «Arriba España», 20.11.38).

Esta apelación a la figura de Garcilaso no es en modo alguno gratuita. El ideal que se propone reiteradamente es el del poeta-soldado, equiparando y poniendo al mismo nivel la acción bélica y la acción intelectual. Pero la apelación a la milicia lleva implícitos los conceptos de jerarquización y de servicio: el intelectual, el poeta en particular, no es un francotirador sino que su trabajo adquiere sentido únicamente en el seno de un conjunto de «obreros de la cultura» sometidos a una rigurosa disciplina y con unos objetivos previamente señalados. De ahí que González Ruano, aun confesando su admiración por Unamuno, no deje de prevenir del funesto ejemplo que su actitud de permanente rebeldía puede suponer para la juventud:

Nos deja Unamuno una vida caótica y simple. Una obra clara, compleja y ejemplar. Nos deja también un símbolo del que la juventud ha de apar-

¹⁶ Uno de los párrafos finales del Discurso fundacional pronunciado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933.

tarse: el símbolo ya cargante *del honos genio rebelde*. (Unamuno. «ABC» Sevilla, 17.2.37).

O que José Carlos de Luna, desde las páginas del mismo diario sevillano, truene contra la libertad de prensa por su capacidad de convocar a la subversión:

Los malos pensamientos en letra de molde fueron el móvil de infinitos crímenes, y ellos prepararon la tragedia actual, al socaire de un estúpido legalismo. Minaban los cuarteles, las fábricas, las Universidades... las porterías, para atiborradas luego del explosivo marxista, aguardar a que la vesánica soberbia de cualquier botarate pegara fuego a la mecha. (*Lo dicen los papeles*. «ABC» Sevilla, 11.7.37).

Y de ahí la insistencia en las ideas de servicio y de jerarquía, «cualidad necesaria para el orden y emanada de la humana desigualdad que existe, en buena lógica, (para) que cada uno se sitúe en el puesto que le corresponda» según el marqués de Lozoya, quien vuelve sus ojos nostálgicos hacia el modelo de sociedad medieval roto por la Reforma y rematado posteriormente por el liberalismo¹⁷.

Tales ideas son desarrolladas con mayor amplitud por Fr. Justo Pérez de Urbel en un extenso trabajo publicado en la revista falangista «Jerarquía» con el título *El arte y el Imperio*; allí, a la vez que reclama que el intelectual abandone su aislamiento y su divismo y trabaje codo con codo junto al soldado y al artesano, expone, además, su ideal de literatura «comprometida»:

«Nuestra pluma será espada, bastón, salterio, mástil, antorcha, bandera...; todo lo que quiera la Patria. La serviremos con amor, fieles siempre a las consignas del ideal, respetuosos con el imperativo sagrado de las eternas verdades. Cantaremos el heroísmo, diremos las virtudes de la raza hispana, ahuyentaremos las tristezas, disiparemos los desalientos, y nuestra voz será en la victoria el himno de júbilo y en la noche columna de luz»¹⁸.

Y de paso proclama la imposibilidad del arte en el seno de una sociedad marxista y revolucionaria porque

¿Qué arte podrá florecer en ese infierno, donde ni se pueden cantar las ansias más nobles del corazón humano, ni está permitido levantar los ojos al cielo? (...) El arte auténtico necesita, surge al contacto de lo suprasensible, que le roza con sus alas (...) Ellos forjaron ese arte castrado e infecto, que corromperá y debilitará el mundo y le entregará en sus manos: el dibujo pornográfico, el drama de adulterio, la poesía sodomítica, el anuncio desvergonzado, la novela del odio y de la rebeldía, el artículo hipócrita y mentiroso. («Jerarquía», marzo 1938).

Los testimonios más fehacientes del confusionismo ideológico y de las delirantes elucubraciones en que se debaten los teóricos del fascismo español a la hora de definir el papel de la literatura, los he hallado, sin embargo, fuera del ámbito cronológico de la contienda civil. Uno de ellos es un trabajo de Juan Aparicio, del año 1933, que lleva por título *Ante el Imperio*; en él se produce la ya mencionada identificación entre poesía y acción política: la toma del poder por los caudillos fascistas es, al decir del autor, una acción poética:

¹⁷ *Servir*; en «Arriba España», 19.12.38.

¹⁸ Las frases citadas forman parte de un párrafo que el autor pone en boca de los escritores y artistas, quienes «también deben acudir al llamamiento y decir con gesto generoso...»

Los grandes caudillos de la Historia y las revoluciones nacionales vienen y llenan el vacío de la política oficial, con sustancia poética. La política es entonces literaria y popular, aunque, por fortuna, no la hagan ni deshagan los literatos, ni tampoco el pueblo. Napoleón y la guerra de la Independencia —que fue una auténtica revolución nacional—, César y Mussolini, nuestra contrarreforma —otra revolución de raigambre española—, son héroes y sucesos poéticos, literarios. («J.O.N.S.» n.º 7, 1933).

Ese gran caudillo es, entonces, el auténtico poeta porque

el poeta siente en su corazón la convulsión histórica, es un adelantado del porvenir de su país, de su fantasía; un vate, un adivino. Por él habla Dios, la anticipación de lo que los hombres quieren, y entonces se merecen. El político, la política de ese tiempo nos habla y vive un idioma universal y musical, porque conmueve a todos. Entonces lo literario es lo político y la política es sólo literaria. (Idem).

En el otro texto, éste posterior a la contienda y publicado por Rafael Sánchez Mazas en la revista «Escorial», las elucubraciones van por otro camino aunque no muy distinto, si bien el irracionalismo parece haberse serenado: la identificación entre poesía y religión es el centro de las argumentaciones del ensayista:

La poesía se reduce a llamar divinas a las cosas, a buscarles, queriendo o sin querer, su destello de divinidad, su partícula celeste, su razón inexplicable de amor, su naturaleza en el espejo encantado, en aquel espejo de la gracia que llevamos en nosotros mismos. Así, en este sentido esencial no hay más poesía que poesía religiosa. Ni tampoco hay más que universalidad religiosa. Por eso, la poesía, solamente, puede y debe hacer claras y universales las oscuras palabras de la tribu. Queriendo o sin querer, la lírica se subordina siempre a una mística, y hasta se confunde con ella cuando toca los últimos grados de su perfección (...) Así, toda voluntad sería de renovar una vida poética —mucho más si se trata de una vida poética común— está condicionada por una voluntad más o menos latente y resuelta de renovación religiosa. *Textos sobre una política de arte: I. Exhortación a los poetas.* «Escorial».

* * *

Hemos visto como, partiendo de un común rechazo de la literatura aséptica y descomprometida de la anteguerra, los planteamientos que desde cada bando se hacen en torno a cual ha de ser la nueva literatura que la sustituya se mueven en terrenos muy opuestos. Si siguiésemos acumulando testimonios se podría observar como la polémica alcanza a los más diversos aspectos y las posiciones, aun en los casos de objetivos coincidentes, se van haciendo cada vez más encontradas. Revisaré a modo de colofón y para no abrumar al lector con un exceso de citas, algunos de los puntos en torno a los que se centra la polémica.

La mirada nostálgica hacia el pasado, concretamente hacia los siglos gloriosos del Imperio es, como se sabe, uno de los rasgos característicos del fascismo español que cree ver en la recuperación de ese ideal periclitado la solución a los males de la hora presente. Consecuentemente, la literatura clásica de los siglos de oro es propuesta como paradigma, con lo que ello implica de tradicionalismo pero a la vez de artificialidad al acarrear la aplicación mecánica de unas formas vacías de sus contenidos

originarios¹⁹. Son numerosas las voces que desde la derecha se alzan repudiando tanto los experimentalismo como el compromiso social de la lírica precedente y abogando por el retorno a los cánones clásicos; oigamos la del Marqués de la Cadena denostando de aquellas poetas

que «fabricaban» versos con la misma espiritualidad con que podrían empedrar calles, pero que, sin embargo, tenían siempre un olímpico desdén para todo cuanto tuviera un regusto español (...) No obstante, algunos, en su soberbia, pretendieron denominarse «poetas del pueblo» ¿De qué pueblo? ¿De Rusia? Acaso. Porque de España desde luego que no. Para ser poeta del pueblo español hay que hacer los versos con la sonora musicalidad de la métrica hispana y beber los asuntos en las tradiciones guerreras y católicas de la Patria. (*Entre rojos y entre azules*, p. 69)²⁰.

De idéntico modo se expresa Felipe Sassone en el prólogo a un libro de Marcelino G. Cifuentes, recopilación de diversas poesías bélicas:

Como verá quien leyere, la unidad del libro es la unidad de la Patria, el poeta ha sentido sus dolores, sus zozobras y sus esperanzas, y lo ha cantado todo con un espíritu tradicional y conservador en la forma, acordándose de las normas clásicas, cultivando la métrica castellana como nos lo enseñaron los maestros inolvidables, lejos de modernismos antiespañoles y anticristianos. (*Flores de mi jardín*, pp. 13-14)²¹.

Toda poesía que no se atenga al paradigma clásico va, pues, no sólo contra los ideales patrios sino también contra los ideales cristianos; pero aún se llega más lejos en este tipo de afirmaciones al proponer la imitación de esos modelos clásicos como reacción frente a la vulgaridad y la chabacanería de la poesía popular, expresión de una España que hay que redimir. Esta es la línea de argumentación que sigue un trabajo publicado en «Arriba España» comentando la muerte en el frente del torero José el Algabeño; valía la pena reproducir muchos de sus párrafos, pero por razones de espacio me limito a citar estas significativas frase finales:

esta muerte de este torero no exigía los versos elegíacos de un romance castizo, sino los endecasílabos medidos y elevados de un poeta imperial. (*Redención de lo castizo. A la muerte de José el Albabeño en acto de servicio. «Arriba España», 5.1.17*)²².

Ese rechazo de lo castizo propiciado por la exaltación de los modelos clásicos lleva a los teóricos de la derecha a extender el anatema a la literatura de la generación del 98, frente a cuya visión negra de España propone Eugenio Montes «la limpidez augusta de la Castilla histórica (...) pura, recta y vertical, como los álamos del Arlanza» que «toda una literatura barata, fácil y siniestra se ha complacido en oscurecer y empañar»²³. O al menosprecio de la poesía de García Lorca, representación, según ellos, de esa España castiza necesitada de una urgente labor redentora:

¹⁹ La recuperación de la influencia de la literatura clásica se había iniciado ya en los años inmediatos a la contienda como una tercera vía entre la poesía pura y la excesivamente politizada. La revista «Cruz y Raya» jugó un decisivo papel mediante la publicación de una serie de antologías de los principales poetas de los siglos de oro.

²⁰ El libro, recopilación de diversos artículos periodísticos, está publicado en Zaragoza, Editorial Heraldo de Aragón, en 1939.

²¹ Editado en Zamora, Jacinto González, 1940.

²² El artículo va firmado con las iniciales P.L.E. (¿Pedro Laín Entralgo?).

²³ *Castilla en pie*; en «F.E.», n.º 1; dic. 1933. Repasando la antología de Gómez Marín citada en la nota 13 pueden encontrarse abundantes muestras de esta actitud.

Los poetas ultramodernos han trastocado todos los valores morales. García Lorca —un poeta menor después de todo— detentaba el título de Pontífice, llevando su andalucismo de ballet bajo los cielos grises del Norte, como un profesional de la españolada. No olvidemos que en esta guerra de Reconquista, salvo aislados episodios, en lo doctrinal, es el Norte el que redime al Sur. (Manuel Iribarrem: *Letras*. «Jerarquía», n.º 1; 1936)²⁴.

Frente a todas estas elucubraciones en torno a la recuperación de la genuina España imperial, desde el otro lado de las trincheras Antonio Machado advierte razonablemente sobre los peligros de una mirada dirigida exclusivamente hacia el pasado:

Contra el prestigio desmesurado de lo pretérito hemos de estar en guardia y esgrimir todas las armas de nuestro escepticismo. Vivimos hacia el futuro, ante una inagotable caja de sorpresas, y el más hondo y veraz sentimiento del hombre es su inquietud ante la infinita imprevisibilidad del mañana. (*Notas de actualidad*. «Cuadernos de la Casa de Cultura». Madrid, febrero 1937).

A la vez que otras voces ponen acertadamente el dedo en la llaga al denunciar como tras el artificio verbal de los panegiristas del bando enemigo no se encuentra más que el vacío, fruto del confusionismo ideológico, cuando no la intención de continuar el falseamiento de la realidad que hasta entonces habían venido llevando a cabo las clases privilegiadas. Así lo hace Max Aub al destacar la solidez y el realismo de los objetivos por los que se combate desde el campo republicano:

Este nacionalismo nuevo nace del amor de las cosas y no de la defensa de los intereses creados, de la realidad y no del idealismo: el hombre defiende su tierra y no una idea patriótica vaga, defiende su vida a manos llenas y no una albórbola chafarrinona: el pueblo se da cuenta de que hay que defender lo que existe como se pueda y que en nombre de las más hermosas ideas y columpiado en las más extraordinarias parábolas hasta Dios le ha estado engañando. («La Vanguardia», 2.4.38).

Curiosamente, desde el otro lado se clama a menudo contra los excesos retóricos y las invocaciones al estilo «exacto y preciso» son moneda corriente en todos los textos de la derecha, especialmente en los falangistas donde la preferencia del Fundador por tales adjetivos se deja sentir: «Si la España futura ha de implicar justeza, claridad y precisión —dice Manuel Iribarren— la prosa que la abone deberá ser clara, concisa y justa»²⁵. Sólo que ese ideal tan abundantemente preconizado rara vez llega a verse cumplido en la práctica y la tónica general la constituyen los excesos formales, la embriaguez del escritor arrastrado por la eufonía de los vocablos que aturden al lector ocultándole el vacío ideológico que subyace tras los fuegos de artificio verbales²⁶.

²⁴ En el citado artículo *redención de lo castizo* se alude asimismo a «las metáforas sensuales con vaho de aduar moruno del infortunado García Lorca».

²⁵ En el artículo *Letras* del n.º 1 de «Jerarquía» ya citado.

²⁶ Baste como muestra de lo que solía ser la tónica general de ese estilo el siguiente párrafo en el que Víctor de la Serna entona la elegía del desaparecido Onésimo Redondo: «Salvas para su tránsito, las descargas de los fusileros, al grito de ¡Arriba España!, acompañaron el vuelo de su alma al puesto que tenía reservado. Azules escuadras arcangélicas la recibieron en el paraíso de los mártires soldados. Desde allí, Onésimo Redondo, joven patriarca, ordena las banderas de Castilla para la gloria militar. Baja de los cielos su consigna de vencer hasta los fríos puertos carpetanos, hechos a la sandalia del César, al ferrado pie del Emperador, al casco febril de los corceles de los caballeros» («*Signos*. *Onésimo Redondo*». «ABC», Sevilla, 12.8.37)

En la zona republicana, por el contrario, los objetivos por los que se combate están mucho mejor definidos y ello se traduce consiguientemente en una expresión más directa y concisa. En el caso concreto de la poesía, por ejemplo, frente a los *pastiches* clasicistas de la literatura de derechas, se encuentra una decidida preferencia por los metros de clara raigambre popular y entre ellos el romance se constituye en el vehículo de expresión hegemónico. Son numerosos los escritos teóricos que desde la izquierda trataron de explicar el éxito que esta forma poética alcanzó en la coyuntura bélica, pero, por lo general, todos inciden en atribuirlo a la simbiosis que a través de él se logra entre el poeta y el pueblo:

De todas partes de España llegan los romances más extraños, más variados. Sin embargo, todos ellos, los que llegan de las avanzadas, los que llegan de los terrenos de labranza y de los poetas más conocidos tienen una misma orientación. Ha renacido el sentimiento popular español obedeciendo a las mismas leyes de siempre, a pesar de lo distinto del afán (...) El pueblo y el poeta se han identificado en el romancero presente, dando lugar a la más profunda relación. Se trata no del poeta por un lado y del pueblo por otro, sino poeta y pueblo en comunión, andando el camino de albedrío par a par. Y de ahí es hoy el poeta, poeta del pueblo; y el pueblo, pueblo del poeta. (Lorenzo Varela: *El romancero de la Guerra Civil*. «El Mono Azul», n.º 5; 24.9.36).

Por supuesto que en la España nacionalista el romance fue también objeto de un profuso cultivo, pese a la exaltación de los modelos clásicos a que se ha hecho referencia más arriba²⁷. Sin embargo, como era de suponer, no es el carisma popular del género lo que lleva a los teóricos de la derecha a justificar su éxito, sino su vinculación al «espíritu imperial» que renace en la nueva España. La muestra más clara de esta actitud ante el romance la hallamos en un texto firmado por Fernando de Toledo, que lleva por título *Resurgimiento del romance*; su autor, sitúa su nacimiento en los albores de la España imperial, en el momento en que con el matrimonio de Isabel y Fernando se produce la unificación española; su momento de máximo esplendor sería durante la expansión imperial de los siglos siguientes, tras los cuales, junto con la decadencia política, sobrevendría su arrumbamiento:

Es decir, que con la decadencia de España, se hunde el romance como arquetipo de la poesía caballeresca, hija dilecta de la pujanza guerrera, y vuelve a renacer ahora cuando se vislumbran horizontes imperiales. («La Gaceta Regional», Salamanca; 11.1.38).

Para concluir quiero referirme, aunque sea brevemente, a la actitud condenatoria que desde ambos campos se mantiene frente al teatro que se había representado en los escenarios españoles con anterioridad a la contienda y que pese a las voces que se levantan contra él continuaba representándose. Era lógico que, dada la defensa insistente que tanto desde la derecha como desde la izquierda se hace de la literatura como arma de combate, se experimentase un rechazo de plano hacia unas obras no sólo carentes de la menor altura intelectual sino rayanos a menudo en un mal gusto

²⁷ ANTHONY L. GEIST apunta la idea de la existencia de un sistema jerárquico, plasmación de su concepción del mundo, dentro de las formas poéticas cultivadas por la derecha; en un extremo se encontraría el soneto y en el opuesto inferior el romance. En *Fe y trinchera. Fascist Popular Poetry during Spanish Civil War*, artículo aún inédito que ha tenido a bien facilitarme.

y en una sociedad que las hacía indignas de la nueva España con que desde ambos lados de las trincheras se soñaba.

Esta actitud condenatoria no era nueva en la izquierda (recuérdense las lúcidas críticas de un Díez Canedo a los escritos teóricos de intelectuales como Araquistáin o Sender) pero exacerbaban durante la contienda puesto que como señala Juan Chabás resulta inadmisibles que mientras se está librando una guerra por una renovación total de España, un vehículo cultural de primera magnitud como es el teatro continúe siendo espejo de ese mundo decadente que se pretende desterrar:

Era intolerable que mientras nuestros combatientes arriesgaban y tantas veces derramaban su sangre sobre los campos de estas batallas que nos han forzado a reñir, nuestros teatros, vueltos de espaldas los actores y todos los trabajadores de la escena a la fuerza de nuestro destino de gran pueblo liberador del fascismo y guardador de las tradiciones de «Fuenteovejuna», «La niña de Gómez Arias» y tantas glorias universales del teatro, estuviesen envileciendo éste hasta la vileza de los espectáculos más groseros, contrarrevolucionarios y aun fascistas alguna vez. (*Nuevo Gran Teatro del Mundo*. «El Mono Azul», 2.9.37).

El descontento de la derecha hacia ese teatro apunta también hacia su falta de altura intelectual y su mal gusto, aunque bajo esta segunda acusación se percibe no sólo el rechazo de la «astracanada» y la comedia zafia sino también el del teatro de ideología revolucionaria que subió a los escenarios durante los años precedentes a la guerra. Así lo sugieren estas frases de Wenceslao Fernández Flórez, procedentes de un artículo que lleva el significativo título de *Aquel teatro intestinal*:

¡Triste teatro aquel que daba la impresión de un «ni quiero, ni puedo», que la excluía de toda relación con el arte! Muchos tundían —unos por envidia y otros por presunción— sobre el inagotable Muñoz Seca. Pero ahora habrá que hacerle la justicia de que fue de los poquísimos que sintieron la preocupación de su tiempo, y él tuvo el valor de poner la bomba explosiva de las carcajadas bajo las demasías del marxismo. Por eso murió. Otros, innumerables, podrían dejarse cachear impunemente por todos los sectarismos: los de derecha y los de izquierda. Nunca perturbaron con una idea propia los espíritus de sus contemporáneos. («ABC», Sevilla; 3.12.38).

El encendido elogio de Eduardo Marquina con que se cierra el artículo muestra claramente cual es el teatro que propone su autor; un teatro donde se exhiba «la emoción patriótica más exaltada y más pura», que revitalice la tradición gloriosa de la escena española, lo cual sería según Manuel Machado «uno de los más claros y rectos caminos para hacer Imperio español»²⁸.

Lo que desde la derecha se propone, pues, como un nuevo teatro es simplemente la vuelta a la dramaturgia de los siglos de oro, entendida en su dimensión de instrumento propagandístico de la causa imperial. Las miras de quienes teorizan sobre el nuevo teatro se dirigen así hacia esa dramaturgia de exaltación del pasado glorioso que ya en los años previos a la contienda autores como Eduardo Marquina y José M^a Pemán habían intentado revitalizar. El texto teórico que presenta unos planteamientos más rigurosos en este sentido lo constituye sin duda el trabajo de Gonzalo Torrente

²⁸ Vid, los trabajos de Marrast, Bilbatúa y Monleón citados en la nota 6.

Ballester titulado *Razón de ser de la dramática futura* y aparecido en el nº 2 de la revista «Jerarquía» (octubre 1937): Su autor propone la vuelta a los modelos clásicos pero superando la dimensión exclusivamente nacional para, «sumegiéndose en el eterno humano», lograr figuras de auténtica universalidad; en definitiva, aboga por un teatro religioso en el sentido en que las obras escénicas deben plantear los grandes interrogantes sobre la existencia humana en la única forma en que el pueblo puede aprehenderlas: como mitos:

Sirve al Hombre (el teatro) simbolizando y dando forma plástica a sus anhelos; descubriéndole, por la vista y el oído, la realidad íntima que de otro modo nunca podrá aprehender. Porque no es de sí mismo, sino del exterior, de donde le llegará la verdad al hombre.

De ahí que la representación teatral haya de ser concebida como una ceremonia religiosa y que el objetivo del arte escénico no sea otro que convertirse en «la Liturgia del Imperio».

La producción de obras en que se materializasen tales ideales no se habría de llevar nunca a cabo y los intentos de renovación teatral se redujeron a la puesta en escena, propiciada por organismos oficiales, de algún que otro auto calderoniano, mientras que en los escenarios comerciales continuaba vigente sin cambios apreciables el repertorio de los años previos a la contienda.

El nuevo teatro que se propone desde la izquierda tiene, obviamente, unas características muy distintas; sus teóricos insisten especialmente en su capacidad educativa y en las consiguientes posibilidades de transformación (entendida principalmente como la autorrealización que el ejercicio de la libertad implica) que pueden lograrse desde la escena; de ahí la responsabilidad enorme que pesa sobre los encargados de llevar a cabo la política teatral:

¿Para que sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura inmundada, equivocando a los camaradas de buena fe. (M^a Teresa León: *Gato por liebre*. «El Mono Azul», n.º 36; 14.10.37).

La labor desarrollada para poner en práctica ese ideal fue verdaderamente intensa (al contrario de lo que sucedió en la España nacionalista), pero tuvo lugar más bien en niveles marginales por parte de grupos de intelectuales organizadores de movimientos como «Las guerrillas del teatro»²⁹ ya que en los locales comerciales el repertorio continuó siendo, salvo excepciones, muy similar al de la preguerra; como señala Marrast, las organizaciones de profesionales que incautaron las salas comerciales, «massa estretament sotmeses d'altra banda als interessos corporatius i als imperatius politics, no van a saber —o no van poder— aplicar al teatre, i als espectacles en general, l'esperit autènticament revolucionari que va animar algunes altres de les seves empreses i realitzacions»³⁰.

²⁹ Vid. los trabajos de Marrast, Bilbatúa y Monleón citados en la nota 6.

³⁰ O. c., p. 231; en las páginas de apéndice documentales incluye este significativo comentario aparecido en una publicación de la C.N.T., el boletín «Técnicos», el 5 de agosto de 1937:

Doy aquí por concluida esta aproximación que no tenía otra finalidad que señalar algunos de los caminos por los que discurre, señalando objetivos o rectificando desviaciones, el pensamiento literario de unos años en los que el quehacer del hombre de letras era concebido como elemento primordial para la consecución de la victoria. En un próximo trabajo habremos de volver sobre él con más detenimiento y amplitud.

«Al año de guerra y revolución, nuestro teatro continúa fosilizado sin que las grandes conmociones sufridas en todos los aspectos hayan ventado los escenarios ni la vieja y caduca estructura teatral. Todo sigue lo mismo. No, peor. Porque abochorna, desmoraliza y deprimer más que antes, considerar y conocer que ni un solo título nuevo de cuanto se está representando llena las necesidades educadoras de nuestro momentos». (p. 278).