

de discurso poético prácticamente ininterrumpida desde el postsimbolismo hasta la primera poesía del 27. En última instancia se trata de un discurso racional, susceptible de interpretación lógica. Entendido así, el discurso de la deshumanización viene a ser una intensificación del discurso racional.

No se puede afirmar lo mismo al llegar a *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, *Un río, un amor* o *Espadas como labios*, que es una poesía que llamaría Walter Benjamin de «carácter balístico»: choca violentamente con nuestro código lingüístico normal. Supone una ruptura del discurso racional, pues esta poesía no es susceptible de traducción o paráfrasis racional. De ahí precisamente su fuerza.

Recapitulemos un momento. Hemos visto que lo que parece ser la expresión de una crisis personal lo es al mismo tiempo de una crisis poética individual. Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre, al filo de los años 30, abandonan su práctica poética anterior por el surrealismo. Pero esta crisis tampoco es puramente personal, sino compartida, generacional. Representa la crisis del lenguaje poético postsimbolista. Esta lectura desplazaría el centro de la crisis desde el horizonte de lo personal hacia el lenguaje como código interpretativo privilegiado: crisis discursiva más que personal. Es decir, reinscribimos unos textos aparentemente expresivos de crisis personal según otro código maestro oculto, que los haría alegorías del discurso poético: la escritura sobre la escritura.

Veremos, sin embargo, que este nivel se inscribe a su vez dentro de otro horizonte: el de la historia social. La dinámica de la inscripción en el horizonte social es compleja y diferente en cada uno de estos cinco libros. Dada la complejidad de los textos y la limitación de espacio, resumiré brevemente el proceso según lo percibo. En *Sobre los ángeles* el código histórico impera a través de una relación intertextual entre Alberti y Bécquer. El discurso romántico y el surrealista representan los dos polos contrarios de la subjetividad moderna: Bécquer marca su triunfo y Alberti su fracaso. Los aparentemente despreocupados poemas de *Yo era un tonto...* encierran una melancolía, melancolía que alcanza una dimensión ideológica a través del concepto de la obsolescencia. Según Benjamin «el surrealismo abre las energías revolucionarias que aparecen en lo “anticuado”, en las primeras construcciones en hierro, en las primeras fábricas, las primeras fotos, los objetos que han empezado a extinguirse, pianos de cola, vestidos de hace cinco años, restaurantes de moda cuando ya ha empezado a bajar la boga».

Un río, un amor, de Cernuda, y *Espadas como labios*, de Aleixandre, comparten una problemática de la sexualidad. El cuerpo humano, como *locus* de la crisis personal, se inscribe a su vez como metáfora del *corpus* literario, y éste en el horizonte ideológico como figura del cuerpo político o de la corporación social.

Poeta en Nueva York es el único de estos libros que tiene una temática que se podría llamar de protesta social: la denuncia de la Iglesia en «Grito hacia Roma», los poemas de Wall Street y los de los negros. Sin embargo, la ideología existe en otro nivel más profundo: en una relación intertextual entre el discurso lorquiano y el de Walt Whitman, a través de la figura del cuerpo desmembrado. El poeta granadino y el norteamericano se contemplan desde las orillas opuestas de la tecnología moderna, inscribiéndose el discurso de *Poeta en Nueva York* dentro de la crisis más radical que ha atravesado el capitalismo moderno.

El lenguaje del surrealismo, que es donde hemos de situar el discurso de estos cinco textos canónicos de la poesía española del siglo XX, es revolucionario de una forma que supera a la lingüística, a la estilística y a la temática. La historia del surrealismo ha sido una historia de subversión. La irrupción del inconsciente en medio del discurso poético, al cuestionar su base cartesiana, subvierte ese mismo discurso. Pero el lenguaje literario es simplemente la expresión en un horizonte cultural de un discurso más amplio de poder. Al hacer de la irracionalidad el centro del discurso, se subvierte el discurso hegemónico. El surrealismo cuestiona radicalmente «el poder de las palabras sobre las cosas», cimiento de la ideología burguesa. Al hacerlo, cuestiona también a los que manejan ese poder.

Para resumir: Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre, en un momento de intensa crisis personal, acuden a lo que hemos dado en llamar surrealismo. Pero al inscribir sus textos surrealistas en los distintos niveles u horizontes concéntricos de la evolución poética individual, de la historia literaria y de la historia social, se nos revelan en su oculta dimensión ideológica. Vemos que lo que parece ser la expresión de una crisis existencial individual no se puede entender en términos puramente personales, sino que ha de inscribirse en el contexto de una crisis estética mucho más amplia. Y por último, que esta segunda crisis es la articulación poética de una ruptura crítica del discurso hegemónico de clase y abarca todas las formas de expresión cultural contemporánea. De esta forma, como documentos de la lucha de los poetas por encontrar un lenguaje poético adecuado, estos textos se pueden leer también como *ars poetica*. Al mismo tiempo, representan la búsqueda inconsciente de un orden social más perfecto.

III. El compromiso: 1930-39

Dentro de pocos años, Alberti, Cernuda y Lorca abandonarán el surrealismo para dirigirse, como la inmensa mayoría de los intelectuales y artistas de su generación, más directamente en su arte a las cuestiones sociales

del tiempo. Al agudizarse las contradicciones sociales y políticas del capitalismo tardío en los últimos años de la década de los 20 y primeros de la siguiente, se hace cada vez menos deseable y más difícil separar literatura y vida. Al sentir la urgencia de comprometer su arte con las inquietudes sociales del día, escritores y artistas abandonan la estética vanguardista, según la entienden. La creciente politización del entorno cultural llevará a un compromiso artístico que parte como base de una denuncia de las vanguardias. A ese mismo impulso responde el rechazo *a posteriori* del surrealismo por parte de escritores que poco antes habían militado en su campo.

En 1930, *La Gaceta Literaria* publica los resultados de su encuesta sobre la vanguardia. Son muy significativos. En su casi totalidad los encuestados dan a la vanguardia por terminada y superada. Le achacan cierta irresponsabilidad adolescente y un valor mínimo. Se atribuye su ocaso a que el arte del siglo XX ha llegado a su mayoría de edad. Así lo entiende la mayor parte de los poetas del 27, y vuelven su poesía cada vez más hacia temas sociales y hacia un lenguaje más llano y directo. Se consignan a la prehistoria las extravagantes metáforas ultraístas y de la primera producción del 27; atrás quedan las herméticas imágenes surrealistas. El «Prefacio» que pone Rafael Alberti —nuevamente en la *vanguardia* de su generación— a la antología que en 1934 le publica *Cruz y Raya* es paradigmático de este cambio:

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). [...] A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional.

Los poetas vuelven a la poesía narrativa, que cuenta historias; a la poesía popular, como expresión de la voz y voluntad del pueblo. Durante la guerra, poetas de los dos bandos escriben romances. Ha llegado el fin de la autonomía del texto poético. El arte vuelve a incidir en la vida social: se lee en manifestaciones, se recita en las trincheras y en la retaguardia, se crea un teatro de urgencia, se forma la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Ha llegado el fin de la vanguardia. Y sin embargo...

Esto sólo es cierto si aceptamos la definición de la vanguardia como revolución estética divorciada de un contexto histórico concreto. Efectivamente, sólo si entendemos por vanguardia un fenómeno formal y estilístico podemos aceptar la oposición vanguardia/compromiso. Pero por el contrario, si comprendemos que la experimentación formal es la expresión externa; superficial, de un impulso ideológico hacia la reinsertión del arte en la praxis social, veremos que los romances, las letrillas, las canciones burlescas, *El burro explosivo*, etc., también son manifestaciones vanguardistas, manifestaciones que recuerdan precisamente el origen militar del término

vanguardia. Es una suerte de punta de lanza, comprometida con la vida y contra el enemigo.

He procurado mostrar, en lo que ya es un exceso de cucharadas (y la bahía todavía sigue allí), que la poética de la generación del 27, en su polifacética y variada producción, se engloba dentro de la vanguardia europea. Que tan vanguardista es el compromiso como la poesía pura y el surrealismo. Si mi insistencia en la ideología de la vanguardia parece paradójica —el carácter ideológico de textos no ideológicos, la historicidad de poemas ahistóricos, etc.— ¿no sugiere acaso las contradicciones de una etapa crítica de la historia del capitalismo avanzado? La vanguardia, que abarca desde la deshumanización hasta la poesía comprometida, es un concepto fértil, capaz de generar una expresión literaria rica, polivalente y hasta contradictoria.

Para terminar, me gustaría apropiarme de una imagen de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, de Walter Benjamin. Creo que podemos situar a la generación del 27 bajo las alas del «Ángel de la Historia». Benjamin recuerda una pintura de Klee, el *Angelus Novus*, que representa un ángel que parece que mira algo que está a punto de dejar atrás. Tiene los ojos fijos, la boca abierta, las alas desplegadas. Dice Benjamin: «Así se imagina uno al Ángel de la Historia: tiene la cara vuelta al pasado. [...] Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe que amontona escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos, y volver a hacer entero lo que se ha hecho añicos. Pero sopla una tormenta del Paraíso; se ha enredado en las alas del ángel con tal violencia que ya no las puede cerrar. Este viento lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, que está a sus espaldas, mientras el montón de escombros delante de él crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que llamamos el progreso».

Anthony L. Geist