

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 Invernizzi 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 Lluís 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 Orfeo 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 instrumentación⁵.

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 ignaros, 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.

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

José Carlos Mainer

