

ricano, la vanguardia no constituye tanto una manera de evitar el contenido social como de manipularlo y contenerlo, segregándolo en la forma en sí, por medio de técnicas específicas de desplazamiento. Así hemos de entender estos versos de *Cántico*, de Jorge Guillén:

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen.

La aspiración a la autonomía del poema constituye una estrategia, precisamente, para contener esa dimensión ideológica. Pero en todos estos casos se trata de un texto o una obra de arte individual. El proyecto de la vanguardia es, por el contrario, romper la autonomía del *arte como institución*. La vanguardia, al cuestionar la autonomía del arte, pretende reinsertar su discurso poético en la praxis social. Peter Bürger, en un denso y penetrante ensayo sobre la vanguardia, rastrea los orígenes de la «modernidad» artística hasta el siglo XVIII, cuando el arte entra en el sistema mercantil (paso que coincide con la consolidación del Estado moderno). A partir de ese momento viene a ser la forma lo que separa el arte culto de la sociedad (y que conducirá a la distinción «sociológica» que según Ortega plantea el arte nuevo entre los que lo entienden y los que no). Conforme el artista vuelve la atención desde la experiencia común y hacia su propio oficio artístico, se privilegia cada vez más la forma misma y ésta va transformándose en contenido. El esteticismo finisecular, antecedente inmediato de la vanguardia, intensifica la separación entre el arte y la sociedad burguesa. La estética simbolista y modernista del «arte por el arte» supone, según Bürger, la afirmación de la completa institucionalización social del arte, condición que implica necesariamente su alejamiento de la praxis diaria. Su propia autonomía viene a ser tema y contenido de la obra de arte. Y esa autonomía entraña una ambigüedad, pues si por una parte el artista goza de gran libertad, es a expensas de la creciente disociación de la función comunicativa de su arte. Me explico: la literatura tiene la absoluta libertad de hablar de lo que le plazca, incluida una temática socialmente crítica, pero su institucionalización la neutraliza, la aleja de cualquier incidencia en la praxis social.

El proceso, naturalmente, es más complejo de lo que se traza en este breve resumen. Los movimientos esteticistas, incluido el modernismo hispanoamericano, se sentían profundamente antiburgueses y concebían su arte como protesta contra la vulgaridad, la alienación y la comercialización del mundo moderno. Pero es precisamente la condición autónoma de los textos lo que los separa de la praxis social y, en última instancia, reafirma las condiciones sociales contra las que protestan, pues la experiencia estética

no incide en la vida diaria burguesa. El arte viene a ser así, paradójicamente, compensación («gloriosa compensación», al decir de Fredric Jameson) de un sentido de totalidad que no puede dar la sociedad capitalista.

La vanguardia no inventa la institución del arte en la sociedad burguesa, sino que la reconoce. Su proyecto es la destrucción de la autonomía artística, la inserción de la obra de arte en la praxis de la vida. Crea así la vanguardia un concepto de obra de arte inorgánica, de carácter radicalmente distinto al planteamiento romántico de la obra orgánica. Sin la pretensión de clausura y totalidad de la obra orgánica, el texto vanguardista rompe el «círculo hermeneútico», donde todas las partes constituyentes explican la totalidad y ésta a su vez justifica aquéllas (es decir, la unificación de tema, tono y forma). La obra vanguardista, a través de una serie de nuevas técnicas —el *pastiche*, el *collage*, el automatismo, la deformación ortográfica y semántica, etc.— se proclama artefacto y ostenta los medios de su construcción. La relativa independencia de los distintos elementos de la obra vanguardista inorgánica permite la inclusión de aspectos ideológicos sin comprometer la estructura total del texto.

Se estarán preguntando ustedes que qué diablos tiene que ver esto con *Marinero en tierra*, *Perfil del aire*, *Romancero gitano*, *Presagios*, *Ámbito* o *Cántico*. Tiene que ver, y mucho: precisamente que aquella poesía tan aparentemente despreocupada lleva oculto un contenido ideológico que poco a poco se nos irá revelando. Ya lo intuía Antonio Machado en 1929:

Los jóvenes que hacen en España amena literatura [...] tal vez caminan, sin saberlo demasiado, hacia un arte para multitudes, esencialmente democrático. No ignoro que la apariencia es precisamente la contraria; porque nunca hubo en nuestras letras tanto coto vedado, ni tanto desdeño al filisteo, ni tanta afición a lo hermético. Pero esta es la gran paradoja de la democracia: que aspira siempre a lo distinguido, porque, en el fondo, no es sino una progresiva aristocratización de la masa.

II. El surrealismo: 1929-32

En España, a diferencia de otros países de Europa y América, el surrealismo nunca constituiría una escuela o movimiento formal, con proclamas y manifiestos teóricos. Me limitaré a hablar ahora, por tanto, de la presencia y función de lo que, por falta de otra palabra, hemos dado en llamar *surrealismo* en la trayectoria poética de la generación del 27.

Mis observaciones sobre la ideología de la forma surrealista parten del estudio previo de cinco libros ya canónicos del surrealismo poético español, escritos todos ellos entre 1927 y 1932. Me refiero a: *Sobre los ángeles* (1927-28, publ. 1929) y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), de Rafael Alberti; a *Un río, un amor* (1929-30, publ. 1936),

de Luis Cernuda; a *Espadas como labios* (1932), de Vicente Aleixandre; y, naturalmente, a *Poeta en Nueva York* (1929-30, publ. 1940), de Federico García Lorca. La coincidencia de fechas no es casual; indica, más bien, la vinculación de estos textos a un momento histórico muy concreto.

Muchos críticos que se dedican al estudio del surrealismo poético español tienden a verlo como la última derivación estéril de la estética deshumanizada dominante inmediatamente antes y después de la primera guerra mundial. En algunos sentidos lo es. Mas, en otro sentido muy significativo, el surrealismo constituye un eje o gozne en el desarrollo de la poética española contemporánea, sobre todo en lo que afecta a la generación del 27. Mario Vargas Llosa distingue, en su estudio de *Madame Bovary*, dos tipos básicos de literatura que han surgido de la creciente especialización tecnológica iniciada con la revolución industrial: por un lado, los *best sellers* popularizantes y, por otro, una «literatura de las catacumbas». En un sentido, el surrealismo ocupa la última y asfixiante galería de esas catacumbas. No obstante, lleva simultáneamente el germen de su propia adolescencia y señala una salida.

La crítica hispanista tradicional suele entender la «fase surrealista» del 27 como la expresión de una profunda crisis personal en la vida de los poetas. Sin duda lo es; queda evidente en el lenguaje y las imágenes de su poesía de esta época. Entre 1928 y 1932 los poetas abandonan sus estilos poéticos anteriores a favor de una poesía irracional y violenta. El propio Rafael Alberti deja testimonio en *La arboleda perdida*, por ejemplo, de la crisis existencial que desembocará en *Sobre los ángeles*. La investigación biográfica ha conseguido identificar la ruptura amorosa que llevara a Lorca a los angustiados versos de *Poeta en Nueva York*. Otro tanto encuentra en la quebrada salud de Vicente Aleixandre el motivo principal de *Espadas como labios*. Luis Cernuda, en «Historial de un libro», una suerte de *strip-tease* literario, a la vez revelador y reticente, deja constancia de las circunstancias personales que producirán *Un río, un amor*.

La crítica biográfica ha hecho, sin lugar a dudas, importantes aportaciones a la comprensión de los textos bajo consideración. Pero, al mismo tiempo, entraña una serie de dificultades a su vez bastante problemáticas. En primer lugar, la biografía o autobiografía reduce al sujeto poético a la identidad con el poeta. Soslaya, además, la compleja relación entre expresión literaria y sociedad. En última instancia, la autobiografía no deja de ser también una ficción, la selección y ordenación de «hechos reales» dentro de una estructura narrativa, dejándonos en manos de un narrador nada fiable.

En segundo lugar, y de forma más significativa, cabe preguntarse hasta qué punto se puede hablar de crisis puramente personales —aunque se hayan vivido intensamente como tales— en estos años. Los diez años anterior-

res a la publicación de *Sobre los ángeles* vieron la revolución bolchevique en Rusia, el surgimiento del fascismo en Alemania e Italia, y el *crack* de la Bolsa de Wall Street y la consiguiente depresión económica mundial. Sin ir más lejos, en España la crisis de la monarquía, la dictadura de Primo de Rivera, la represión de las crecientes revueltas laborales y estudiantiles vinieron a confirmar el desgaste final de la restauración.

Esta constatación plantea a su vez otros problemas críticos fundamentales: ¿cuál es la relación entre algo tan enorme como una crisis económica y política mundial y cinco o seis libros de poesía que no tendría al publicarse más de 200 lectores? Por otro lado, ¿cuáles son los factores de mediación entre esta expresión de crisis personal y la crisis social?

Voy a proponer una lectura que reconoce la interpretación de estos textos como expresión de crisis personal y que simultáneamente trasciende lo puramente personal hacia una comprensión ideológica. Para ello me acojo al concepto de *horizontes* planteado por Fredric Jameson en *The political Unconscious*. Al inscribir los textos en los tres horizontes concéntricos de la crisis personal, la crisis poética y la crisis social, se verá cómo cada sucesivo horizonte contiene y simultáneamente trasciende al anterior. Al igual que una piedra lanzada al agua va abriendo una serie de círculos concéntricos, el disturbio inicial en medio del charco hace sentir sus efectos, por un proceso de *causalidad expresiva*, entre los nenúfares y las ranas de las orillas. Jameson plantea que la manifestación de cambio, disturbio o ruptura en un nivel encontrará expresión distinta, a veces muy distante, en los otros niveles. Por ejemplo: el paso del sistema económico feudal al capitalista entrañará también un cambio de la expresión cultural, del código legal, de las relaciones familiares y sexuales, etc., aparentemente alejados de la estructura económica.

En cuanto a la aplicación de este concepto a la poesía surrealista de la generación del 27 el primer nivel u horizonte es la innegable crisis personal, que se manifiesta textualmente en las imágenes violentas, la contradicción semántica, la sintaxis dislocada y en la ruptura de una lógica racional. Pero esta crisis traduce, en un nivel personal más limitado, una mayor crisis de lenguaje poético. Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre abandonan el lenguaje poético de sus primeros libros. Atrás han quedado el neopopularismo y las alegres canciones de *Marinero en tierra* y *Romancero gitano*; atrás, las décimas y las formas métricas equilibradas de *Perfil del aire* y *Ámbito*, todos ellos libros que recogen, aunque atemperados, los planteamientos ultraístas de metáfora y autonomía ya aludidos.

La primera vanguardia española (creacionismo, ultraísmo) predicaba una ruptura radical con el lenguaje poético tradicional, específicamente con el modernista. Pero, a pesar de sus intenciones, se percibe una continuidad