

José Ramón López García

**Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de
Arturo Serrano Plaja (1929-1945). Volumen I**

Director: Manuel Aznar Soler

**Departament de Filologia Espanyola.
Facultat de Filosofia i Lletres.
Universitat Autònoma de Barcelona
2005
Tesis doctoral**

También hay que destacar la figura del poeta comunista argentino Raúl González Tuñón, con numerosos lazos con las actividades artísticas de Antonio Berni, Enrique Lázaro o Lino Eneas Spilimbergo en Argentina y que en España entró en contacto con el mismo círculo de artistas revolucionarios en el que participa Serrano Plaja, a quien volvería a tratar ya en su exilio sudamericano durante la década de los cuarenta. Neruda de nuevo actúa como enlace privilegiado mediante la actividad desplegada desde su Casa de las Flores⁷²⁴. Una excelente muestra de esta hermandad tan activa previa al estallido de la guerra civil es el poemario de González Tuñón *La rosa blindada*⁷²⁵. Publicado en 1936, a pesar de lo que hace pensar su subtítulo, “Homenaje a la Insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios”, es, tal y como matiza Juan Manuel Bonet, bastante más que una obra adscrita al realismo social [Bonet, 2001, 139-146]. En efecto, *La rosa blindada* muestra esa compleja y sugerente búsqueda de soluciones en la que ya vimos implicados a otros poetas como Plá y Bletrán, Gil-Albert, Sánchez Vázquez, Serrano Plaja, Hernández o Alberti. En un esclarecedor prólogo, González Tuñón menciona su catálogo de preferencias como “poeta revolucionario”: Alberti, Aragon, Blok, Brecht, Ehrenburg, Gide, Michael Gold, Benjamin Goriely, Pasternak, Maikovski, Essenin y, fiel a su formación estética, la herencia de la vanguardia artística practicada durante los años veinte mediante su vinculación al grupo de Martín Fierro, lo que le hace no olvidar la mención a sus relaciones con el surrealismo. Surrealismo patente en la imaginería de un buen número de composiciones sin que ello excluya la práctica de algunos poemas —casi todos integrados en el bloque de poemas asturianos “Homenaje a la Revolución de Asturias”—, fieles a las premisas del realismo socialista. El libro es por otro lado, como dice Bonet, un catálogo de amistades que con las dedicatorias de sus poemas reconstruye buena parte de este círculo que se ha ido mencionando: Alberto Sánchez, Luis Lacasa, Enrique Azcoaga, Federico García Lorca, Maruja Mallo, Pablo Neruda, Delia del Carril, el compositor

colaboración de Serrano Plaja para un tercer número de la revista *Silbo* que no llegó a ver la luz. Ramón Pérez Álvarez ha recordado que casi tenían ya cerrado este número que contaba con poemas de Aleixandre, Hernández, Neruda, Aparicio, Muñoz Rojas, Serrano Plaja y Giner de los Ríos, además de la colaboración de Clemencia Miró y de la promesa del envío de otro poema de Jorge Guillén. El número no se editó como consecuencia de la guerra. Ramón Pérez Álvarez, “Una revista ‘pobre’, editada por humildes poetas: *Silbo*, de Orihuela (1936)”, *Batarro*, Málaga (septiembre de 1992), pp. 65-71.

⁷²⁴ Elvio Romero ha recogido las palabras de Raúl González Tuñón que precisan el tipo de discusiones de estos momentos en relación a este núcleo de poetas al que vino a sumarse Miguel Hernández: “Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente —cuenta Tuñón— cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias”, Elvio Romero, *Miguel Hernández, destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 75.

⁷²⁵ *La rosa blindada*, Buenos Aires, Federación Gráfica Bonaerense, 1936. Existe una cuarta edición de 1993, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

chileno Acario Cotapos, León Felipe, Eduardo Ugarte, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, José María Navas, César M. Arconada, Miguel Prieto y Arturo Serrano Plaja.

Otro dato que nos lleva de la anécdota a la hermandad estética es que al parecer fue Serrano Plaja quien presentó a Maruja Mallo al recién llegado a Madrid Miguel Hernández. Precisamente Maruja Mallo, en mayo de 1936 y en la referida Exposición Logicofobista que se celebró en Barcelona y en las salas del ADLAN de Madrid en las que expuso Alberto, presentó su pintura *La sorpresa del trigo*. La inspiración del cuadro fue una manifestación obrera del primero de mayo de 1936 encabezada por mujeres que desfilaban con espigas de trigo gritando “¡Queremos pan!”. Coincidencia con Serrano Plaja en el origen de la inspiración —”Estos son los oficios” y la idea del futuro *El hombre y el trabajo* nacen de la inspiración de otro primero de mayo, el de 1935—, pero también con la poética que subyace tras ella, pues como la pintora gallega explicaría poco más tarde, dicha obra es “el prólogo de mi labor sobre los trabajadores de mar y tierra, compenetración de elementos materiales. El trigo, vegetal universal, símbolo de la lucha, mito terrenal. Manifestación de creencia que surge de la severidad y gracia de las dos Castillas, de mi fe materialista en el triunfo de los peces, en el reinado de la espiga”⁷²⁶. En efecto, desde 1937 a 1939, Maruja Mallo estará ocupada en la serie centrada en los trabajadores del mar y la tierra, pescadores y segadores, a la que titulará globalmente como *La religión del trabajo*, siete grandes pinturas, cinco dedicadas al mar y dos a la tierra, entre las que destaca la espléndida *El canto de las espigas* (1939)⁷²⁷. La lista de coincidencias podría alargarse, incluso con la suma de detalles más anecdóticos⁷²⁸. Pero más que la acumulación de datos que confirmen estas relaciones son los datos de coincidencia estética los que ahora interesa resaltar.

La poética vallecana se puede sistematizar básicamente desde la práctica artística de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. En su análisis acerca de las relaciones entre arte

⁷²⁶ “Lo popular en la plástica española a través de mi obra”, conferencia pronunciada en la sede bonaerense de la Sociedad de Amigos del Arte y recogida en *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 32. Como declaraba en otra ocasión, por aquel entonces “yo me estaba iniciando en el marxismo y leía a Hegel que es la suma de 25 siglos”, *apud.* en *Maruja Mallo*, Buenos Aires/Santiago de Compostela, Museo Nacional de Bellas Artes/Consellería de Cultura Xunta de Galicia, 1994, p. 51.

⁷²⁷ Aparte de las ya indicadas afinidades “vallecanas” en series anteriores a ésta de *La religión del trabajo*, Mallo prosiguió con su búsqueda en los elementos materiales de la naturaleza durante sus primeros años de exilio. Véase el catálogo *Naturalezas vivas (1941-1944)*, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 2002.

⁷²⁸ Por ejemplo, el texto “Una noche en la Dirección General de Seguridad”, publicado por Serrano Plaja en *Ayuda*, iba acompañado de un dibujo de Alberto en cuyo pie se informa “que acaba de inaugurar una interesantísima exposición de dibujos y esculturas en la Sociedad ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas)”, *Ayuda*, Madrid, I, 7 (1 de mayo 1936), p. 4.

y política en la obra de Alberto, Valeriano Bozal considera que la novedad de sus creaciones de los años treinta, al igual que la de Joan Miró, radica en que sus representaciones situadas en el ámbito rural, popular se pueden entender como un redescubrimiento de la naturaleza si se advierte que “no hay una visión cósmica de la naturaleza, es una naturaleza trabajada, en ambos, y por tanto próxima, moldeada, cercana...”⁷²⁹. La naturaleza aprehendida desde este ejercicio supone también una consideración material articulada desde el principio rector del trabajo, pues es un tratamiento en el que:

el sujeto la trabaja y es en el trabajo, no en la contemplación estética, donde se familiariza con ella. Aquello que las formas expresan no es tanto el resultado de este trabajo como el trabajo mismo: la consistencia de materiales, formas y motivos resulta del trabajo y se hace patente en la figura. Ésta no remite a nada ajeno a ella misma, a nada trascendente: es un campo con campesinos, un pueblo, la llanura castellana; también, algo después, en los años de la Guerra Civil, la valenciana, la rusa más adelante...[2001, 119].

A esta concreción de la materialidad, que fácilmente se relaciona con los postulados nerudianos o el “materialismo” de un Serrano Plaja o de, incluso, un Bertolt Brecht, se suma la operación sobre la tradición “noventayonchista”, pues aquello que indica Bozal con respecto a Zuloaga o Solana es aplicable a los modelos manejados por Serrano Plaja como Unamuno o Machado. Bozal lo denomina un “esencialismo que gira en torno al debate sobre la naturaleza o esencia de España —y de Castilla, pero también de otros pueblos españoles— y que ahora, en los años veinte y treinta, empieza a cobrar un sentido nuevo” [2001, 120], en parte mediante la utilización no de motivos nacionales o políticos, sino populares, un medio para asumir la elementalidad de las formas. Pero la cuestión es algo más compleja como se vio que era también la perspectiva “rural” que aplica Serrano Plaja al trabajo del hombre.

Jaime Brihuega advertía que “se ha querido ver en esta poética una especie de ‘rebrote casticista’ propiciado por la necesidad de resolver una sempiterna crisis de identidad cultural. Algo que ahora iba a expresarse en términos nuevos, pero que se mostraba en una irresuelta carne viva desde tiempos del 98”⁷³⁰. Aunque el propio Brihuega aclara más adelante que

⁷²⁹ “Alberto Sánchez, el arte y la política”, en *Alberto 1895-1962* [2001, 113-122].

⁷³⁰ “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil”, en *Alberto 1895-1962* [2001, 60]. Para la lectura de la escuela vallecana en clave regeneracionista, véase. Carmen Pena [1989, 61-82].

es necesario matizar el carácter preciso con que la naturaleza interviene en la sensibilidad de Vallecas. A pesar de que una vez poetizada alcance un sentido ancestral, panteísta, metamórfico y mágico, no se trata, en su arranque de una NATURALEZA concebida así, con mayúsculas. No es algo preconcebido y grandioso en virtud de las fuerzas y capacidades exuberantes que cobija en su seno. Ni siquiera se enarbola por la infinitud desértica de sus horizontes o la dureza implacable del perfil de sus formas y la acritud de sus contrastes, como se transfiguraba Castilla en la palabra e imagen del 98. Ante todo, se trata de un hábitat real para los sentidos y, a partir de éstos, para la imaginación. Pero un hábitat que no viene destilado desde una supuesta edad de oro ni surge desde el corazón ni la esencia de nada aparatoso. Sencillamente esta ahí, próximo, a orillas de la ciudad, suburbio híbrido entre lo urbano que se deshilacha y lo rural que se anuncia. No es tampoco la rotunda fastuosa orografía de la sierra norte que alentó el alma metafísica de los paisajes del cambio de siglo. Lo que la poética de Vallecas eleva a maravilloso es una tierra miserable y fundamentalmente marginal, parca hasta en su capacidad de dramatismo. Lo que transforma en accidentes estremecedores son simple minucias más propias del derrubio y del estercolero que de la huella de los dioses [2001, 69].

Es casi inevitable asociar esta búsqueda con la depuración del dolor que hallamos en los poemas de *El hombre y el trabajo* mediante la presentación de unos personajes que actúan en los escenarios de esa España suburbial aludida por Brihuega y que se ven redimidos de esta condición al insertarse en el ámbito de un trabajo dignificado. Esta captación del paisaje no supone un simple revival noventayochista, como tampoco lo es la lectura machadiana que traslada Serrano Plaja a su poemario. Entre otras cosas porque en todo caso estos elementos de la tradición regeneracionista española se suman a la corriente común de las vanguardias en el momento en que éstas enlazarán estética y política de una forma especialmente lograda.

Así parece asumirlo también Eugenio Carmona, quien precisa que la comprensión vallecana del paisaje castellano debe entenderse asimismo desde la herencia de las vanguardias artísticas de los años diez y veinte. El arte puro para un Palencia o un Alberto a principios de los años treinta no se entendió sólo como “abstracción absoluta o aniconicidad: significaba materializar la visión del dato natural en su entidad de signo y en su cualidad de forma autónoma válida por sí misma en la comprensión de su plasticidad propia”⁷³¹. Carmona pretende sobre todo recordar los vínculos existentes entre la interpenetración que del arte puro poseen Palencia o Alberto a principios de los años

⁷³¹ Eugenio Carmona, “Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas”, en *Alberto 1895-1962* [2001, 131].

treinta y la poética propiamente vallecana⁷³². Estas conexiones entre arte puro y poética vallecana son perfectamente trasladables al ámbito literario, y más en el caso de Serrano Plaja quien sin ir más lejos tuvo una decisiva formación juanramoniana. Desde *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón Jiménez planteó la apertura de una etapa que él mismo definió como “metafísica” y que renovaba las bases de la poética simbolista desde conceptos como “desnudez, “depuración” e “inmediatez”. Sus poemarios pasan a ser no sólo poesía sino, además, reflexión sobre la esencia de la poesía. Jiménez plantea así el inicio de la autoconciencia de la creación como realidad en sí misma, que es lo que lleva luego a su formulación particular de la poesía pura. Eugenio Carmona ha destacado también la importancia del magisterio juanramoniano en el joven Benjamín Palencia, pues junto a esta especial formulación del purismo poético, Jiménez está introduciendo en su poesía un tema crucial en Palencia, en su obra posterior de los años treinta y en la llamada Escuela de Vallecas que seguidamente vincularemos con Serrano Plaja. Se trata del tema de “la integración entre la subjetividad o el yo del individuo creador y el medio natural” en la que, junto a la tradición del idealismo romántico, Jiménez anunciaba elementos de la fenomenología, interesado por “la naturaleza en su manifestarse inmediato, como realidad concreta, no como apariencia. Y ello aunque el poeta se recreara continuamente en una paradoja irresoluble: la percepción del dato natural es fugaz y transitoria, un instante, una iluminación; la consciencia estética de lo natural es, por el contrario, permanente y perdurable en la mente del individuo”⁷³³.

A finales de 1922 el ultraísmo ha entrado en su fase de descrédito y con él todas las primeras vanguardias que, en teoría, encarnaba. Se comienza a debatir el decaimiento del espíritu vanguardista, se preconiza el “retorno al orden” y, sobre todo, la necesidad de un “nuevo clasicismo” que fuese la solución estética de síntesis entre innovación y tradición. Y quien representa ese “nuevo clasicismo” en España es Juan Ramón Jiménez, tal y como declaran José Bergamín, Antonio Marichalar o Juan Chabás⁷³⁴. Lo mismo que en el ámbito pictórico se está vinculando con el llamado movimiento de la Nueva objetividad, verismo o realismo mágico descrito por Roh, que conecta el purismo con el cubismo. Ya vimos lo

⁷³² Una poética que considera, precisamente por esta fidelidad a las premisas del arte puro, no renunció a estos principios cuando sus “compañeros de ideología política” (alusión a la polémica con Carreño y Renau a la que más adelante se hará referencia) le “demandaban un arte de compromiso político de mayor signo crítico y de lenguaje más próximo al realismo” [Carmona, 2001, 131].

⁷³³ Eugenio Carmona, “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el “Arte Nuevo” (1919-1936)”, en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, Valencia, Bancaja, 1994, pp. 63-145, cita en p. 69.

⁷³⁴ José Bergamín, “Clasicismo”, *Horizonte*, 3 (15 diciembre 1922), s.p.; Antonio Marichalar, “Oscilaciones. Virar”, *Horizonte*, 4 (enero 1923), s.p.; Juan Chabás, “Crítica concéntrica”, *Alfar*, 36 (enero 1924), pp. 17-24.

que efectúa Serrano Plaja pocos años después, en 1932, varía “nuevo” por “romántico” en su calificación del clasicismo; es decir, daba un paso más allá en el descrédito de lo vanguardista pero vinculando el clasicismo (asociado a su vez con la poesía pura juanramoniana), al romanticismo, con lo cual dejaba la puerta abierta a la futura posibilidad de sumarse a la vanguardia política⁷³⁵. No es una fecha demasiado tardía, el debate sobre estas cuestiones estaba plenamente vigente en los primeros años treinta. Y, en coincidencia con esto, Carmona argumenta con bastante buen criterio que el cambio estético que supuso la llamada Escuela de Vallecas ha de situarse, más que en los años 1925 o 1927 como se ha querido después, hacia muy finales de 1929 y más bien entre 1930 y 1932.

Esta experiencia de cambio ligó el reconocimiento estético de la naturaleza con su manifestación agraria, dando lugar a lo que en ocasiones se ha denominado como surrealismo telúrico. De este modo se rompe, aunque se parta de ello, con una repetición de planteamientos determinados sólo por las ideas del arte puro de las primeras vanguardias, pues se está realizando una relectura de la tradición que tiene en cuenta factores antes desdeñados. Así, apunta Carmona que la obra de Alberto y Palencia reorientó “la visión de Castilla que existía desde la Generación del 98, albergó una nueva comprensión del arte popular y revisó la herencia artística, revalorizando autores tan distintos como El Greco, Zurbarán y Juan de Herrera” [1994, 113]. La humanización del arte encuentra por este camino una de sus vías de penetración y por eso, como explica el mismo Carmona en otro lugar: “en ellos, la esencialidad física de los elementos naturales y de su presencia como paisaje no excluía sino que implicaba de lleno —orgánicamente— la presencia humana y el propio trabajo campesino”; las indagaciones sobre la prehistoria peninsular impulsaron aún más esta pretensión, con lo que lo realizado por Alberto y Palencia “trascendió el re-conocimiento estético de la naturaleza hacia una verdadera epifanía del origen”⁷³⁶.

Palencia es un buen ejemplo de cómo purismo y surrealismo pueden coincidir, incluso de manera no premeditada, para alcanzar nuevas síntesis estéticas, lo mismo en

⁷³⁵ También vale la pena destacar el juicio que Juan Ramón Jiménez, criticando la obra de Palencia, da del cubismo como algo válido integrado en la idea de poesía pura: “El cubismo —el puro, el de buena intención— mismo no es sino un complemento del impresionismo, algo que él esijó para llegar, unidos, al actual concepto de clásico, no clasicista, del arte” [*apud* Carmona, 1994, 75]

⁷³⁶ Eugenio Carmona, “Los años del “arte nuevo”. La generación del 27 y las artes plásticas”, en AA.VV., *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, edición de Cristóbal Cuevas García, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, p. 106.

cierta medida podríamos decir, con todos los matices que en su caso supone la etiqueta surrealismo, de Arturo Serrano Plaja, como ya se comprobó en el análisis de su adopción de las influencias de Pablo Neruda. El reconocimiento estético de la naturaleza rural de Palencia se concreta en *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*, publicado en 1932 por la editorial Plutarco (que incorporaba además veinticuatro reproducciones de sus obras), al igual que en el caso de Alberto se realizaba mediante su manifiesto “Palabras de un escultor” de 1933 al que seguidamente se aludirá.

Algo de todo ello podemos establecer en el caso de Serrano Plaja, una idéntica fidelidad, más allá de coronas hechas trizas, con los principios simbolistas que vinieron a ser retraducidos en el ámbito de la joven —vanguardista, pura o nueva— literatura de los años veinte. Como poeta de apenas veinticuatro años, Serrano Plaja se encuentra en la misma tesitura de hacer frente a una renovación del lenguaje poético que, al igual que el lenguaje plástico, intenta la adecuación de los principios del arte nuevo con la exigencia, histórica y estética, del contenido ideológico y referencial. En este sentido se han de leer los a menudo rebuscados análisis de sus textos teóricos de los años 1932 a 1934. Las pretensiones de su búsqueda no por ello dejan de quedar muy claras en diversas ocasiones. En una de ellas se manifiesta la después frecuente habilidad, ya en el exilio, del uso de la pintura para dar con una salida formulada a sus reflexiones. Nos referimos a su comentario del año 1933 a la pintura de Souto, donde precisa qué idea de lo “nuevo”, la categoría básica que define a la vanguardia, defiende. Se trata de una novedad donde la búsqueda de formas autónomas se hace compatible con el desplazamiento del centro de gravedad hacia el contenido humano: “al mismo tiempo que crea formas, conserva un valor de humanidad, de preocupación vital, que es el verdadero sentido de lo nuevo”⁷³⁷.

Esta asimilación de procedimientos no hace sino indicar el factor que caracteriza a algunos de los más interesantes intentos de síntesis o continuidad. El mismo que también define un caso semejante en tantos aspectos al de Serrano Plaja como es el de Miguel Hernández. Serge Salaün propone una lectura de la poesía de Hernández como una tendencia “hacia una poética total”, y entiende esta totalidad en un sentido muy cercano a esta encrucijada de tendencias —la pluralidad de las vanguardias estéticas y de las vanguardias políticas en los territorios poéticos y artísticos— a las que se ha hecho referencia. En la obra de Hernández se aúnan todos los ingredientes que en las tres primeras décadas del siglo XX han pretendido restituir al discurso poético su prioridad

⁷³⁷ Arturo Serrano Plaja, “Exposición Souto”, *Hoja Literaria*, Madrid (marzo 1933), p. 9.

comunicativa, un proceso al que ya se han dedicado anteriormente unas cuantas páginas: “la reaparición del ‘mensaje’, es decir, la prioridad de la finalidad extraliteraria (decir algo de algo, volver a la preocupación referencial) forma parte de la naturaleza del lenguaje. La poesía, como todo acto verbal, es un ejercicio serio: a su manera, la poesía llamada ‘pura’ corresponde a una concepción integrista de la seriedad del lenguaje, hasta extremos insostenibles que la Historia se encarga de desmentir. Que la literatura ‘comprometida’ sea hija legítima de la ‘pura’ no es ninguna paradoja” [1993, 109]. Por ello, la opinión de Carmona debe equilibrarse con la influencia determinante que en la poética vallecana tendrá el avance de las propuestas de retorno a lo material y de las vanguardias políticas. Alberto, Mallo, Palencia, Serrano Plaja, Hernández están mostrando, no lo olvidemos, su fascinación por este “valor de humanidad” cifrándolo en la simbiosis entre los campesinos y la naturaleza. Simbiosis que, no casualmente, se desprende de la misma lección que reivindica en “Por una poesía sin pureza” Neruda para el “torturado poeta lírico”, aquella que es aprendida a través de los objetos de los que “se desprende el contacto del hombre con la tierra”. El paso que existe de este contacto hombre-tierra al contenido ideológico con que lo formulará Serrano Plaja supone el punto de llegada de este proceso estético.

Pero precisamente desde la perspectiva estética, los términos de este recorrido y el camino elegido para llegar a la propuesta humanista y revolucionaria que supone, por ejemplo, Neruda, también abrían las puertas a un trasvase no traumático, por decirlo así, en la práctica revolucionaria y social de las conquistas formales y temáticas logradas por el surrealismo. La obra de Serrano Plaja, el cambio percibido de *Sombra indecisa* a *Destierro infinito* y *El hombre y el trabajo*, puede ser entendida como la reformulación del materialismo nerudiano con un sentido ideológico explícito del que éste, en aquellos años, carece, al igual que antes Neruda reestructura en la excepcional propuesta de las dos primeras *Residencias* una poética surrealista que, de este modo, es heredada por sus imitadores. Pudiera decirse, invirtiendo los términos que Salaün usa para describir la evolución de Hernández, que en Serrano Plaja en 1933-1934 su emancipación religiosa, política y social es anterior a su emancipación formal e instrumental (lo que vimos que entre otras cosas llevó a la aparente contradicción de la publicación de un libro como *Sombra indecisa*, cuyos presupuestos básicos estaban siendo negados ya antes de llegar a las librerías). Por contra, en 1935 su emancipación formal e instrumental halla una equilibrada sincronización con su madurez política y social que se evidencia en textos teóricos y en la organicidad que, a pesar de todo, cohesionan *El hombre y el trabajo* y que incluso se anticipaba en algunos momentos de magnífica realización de *Destierro infinito*.

Por eso puede Agustín Sánchez Vidal, en su ensayo “Carnuzos, cloacas y campanarios”, ampliar el ámbito interpretativo del surrealismo en España a dos focos emblemáticos, el de la Residencia de Estudiantes y el de la primitiva Escuela de Vallecas y la poética de la impureza, recordando que este segundo foco es mucho más difuso y su integración en las valoraciones generales de la experiencia surrealista no siempre ha sido efectuada:

Su surrealismo es más esquivo, matizado como está por elementos autóctonos de orden telúrico, populista, e incluso neocasticista. Es menos irracional y más comprometido en el plano político, y una taxonomía solvente habría de rendir cuentas de fenómenos tan heterogéneos como *Tierra sin pan/Las Hurdes* de Buñuel o la revista *Caballo verde para la poesía* y su noción de “poesía impura” (con Neruda y Miguel Hernández en nómina). Ni siquiera debería descuidar las conexiones con atavismo como El Rastro ramoniano o la “España Negra”, reformulada en la obra pictórica y literaria de Gutiérrez Solana, con su privilegiada vivencia de la cultura cotidiana en verbenas, ferias y carnavales, o la recuperación del culto a *imágenes y santos* de retablos y procesiones a través de autómatas, maniqués y barracas de figuras de cera⁷³⁸.

Esta perspectiva, ciertamente más amplia y por ello más compleja en su interpretación y manifestaciones, permite situar la dinámica de la vanguardia surrealista española en un territorio donde la adopción del surrealismo francés no es incompatible con la búsqueda de una tradición autóctona, sin que ello lleve a postular, como hace Paul Illie, la existencia de algo así como un surrealismo ibérico aislado que haga de Quevedo y la tradición barroca un antecedente del surrealismo⁷³⁹. De este modo, Sánchez Vidal integra la utilización surrealista de Dalí y Buñuel de los carnuzos y putrefactos como parte de una búsqueda y crítica común hacia la sociedad burguesa que derivará hacia una militancia y compromiso político a medida que avanza la década de los treinta. Una politización que estéticamente se manifiesta también en la reivindicación de la cotidianidad o la impureza nerudiana A

⁷³⁸ “Carnuzos, cloacas y campanarios”, incluido en el catálogo de la exposición *El surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 71- 89. Sobre esta vinculación de la tendencia vallecana con la vanguardia surrealista, también puede verse Juan Manuel Bonet, “En el Madrid vanguardista”, en *Dalí joven (1918-1939)*, pp. 123-124.

⁷³⁹ Sánchez Vidal menciona otros juicios críticos que apuntan en la misma dirección: la utilización de algunos de estos recursos desde *Un chien andalou*, *La edad de oro* o *Viridiana*; o la presencia en García Lorca, Miguel Hernández y también en Alberto Sánchez, Maruja Mallo o Antonio Rodríguez Luna. Este último es ejemplo, para Valeriano Bozal, de síntesis entre vanguardia artística y compromiso social en la línea de la “Ponencia colectiva”. En su obra, mediante una serie de dibujos encontramos unas “figuras afantochadas de obispos, guardias civiles, terratenientes, carlistas y fascistas [que] no existirían sin la actualización de toda una tradición barroca hecha al calor de la “España negra” de Regoyos, Solana o los esperpentos valleinclanescos, y tamizada por el lenguaje de las vanguardias que evolucionaron desde la búsqueda formal hasta su inserción crítica en aquellas horas de España” [2001, 82].

continuación se precisará el tipo de ecos que estas manifestaciones tienen en Serrano Plaja hasta el final de la guerra civil y se comprobará que los elementos tomados no abundan en su caso en una actualización del barroco como el ejecutado desde la vanguardia surrealista. Sin embargo, no ha de perderse de vista este tipo de lecciones que está recibiendo como alumno privilegiado y, en ocasiones, protagonista directo, pues durante otros momentos de su producción, ya en el exilio, se acude a esta parte concreta del amplio legado de la modernidad de la vanguardia, depósito del que extraer recursos que regeneren un discurso poético en crisis. Será entonces cuando Quevedo, el Greco, Valle-Inclán, Goya, Picasso... pasen a integrar la lista de elementos de la tradición tomados como medio de renovación [López García, 2000]. Ahora, sin embargo, lo que más peso tiene es la manifestación del ruralismo desplegada por la vanguardia surrealista.

En otro de sus trabajos, Carmona desarrolla el tema de este reconocimiento estético de la naturaleza en relación con otras trayectorias de la vanguardia internacional —Miró, Klee, Picasso, Brancusi—, con la vuelta al orden de las primeras vanguardias artísticas, el surgimiento del surrealismo y la desembocadura posterior en la vanguardia política⁷⁴⁰. Esta visión de la naturaleza, aunque se exprese a menudo mediante un léxico que evoca los principios idealistas del romanticismo, remite a una comprensión de la naturaleza bien distinta⁷⁴¹. Comprensión en la que la presencia humana se percibe como un proceso natural más y donde dicho proceso tiene una vía privilegiada de expresión en el trabajo ejercido por el hombre en el campo. Así, como las huellas que en la orografía dejan animales o fenómenos naturales y luego son adaptadas a los objetos y pinturas de Palencia o Alberto, también el trabajo agrario se integra como una manifestación más de esta actividad. El

⁷⁴⁰ Eugenio Carmona, “Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el “reconocimiento estético” de la naturaleza agraria. 1930-1933”, en *El surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 117-154. En su ya mencionado “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el “Arte Nuevo” (1919-1936) [1994], Carmona realiza una excelente introducción al ambiente estético de la vanguardia europea que precede este “reconocimiento” estético de la naturaleza agraria en la llamada Escuela de Vallecas. Se hace mención al círculo artístico de la parisina *Cahiers d'Art* y su filiación surrealista, desde la que se interpretó a los modelos fundamentales de Picasso, Brancusi y Paul Klee.

⁷⁴¹ Esta comprensión del tema no anula otros sentidos que la temática agraria tuvo en la época. Con ironía Max Aub ya mencionaba a finales del año 1933 una tendencia regresiva hacia el agrarismo: “El mundo sabe a tierra de nuevo y con intensidad. Es una nueva manera de romanticismo la que así se disimula en los oscuros fines de la política europea. El hitlerismo alemán [...], el agrarismo español, victorioso estos días, tienen sus raíces en el suelo, en la tierra, en la huerta, en los prados, tanto en lo árido como en el regadío. Es una manera de derrota del maquinismo de la ciudad, de la literatura de Paul Morand. No en balde Lawrence conoce actualmente gran éxito por acá, y con él toda una literatura ensalzadora de la Naturaleza. El maquinismo y su literatura parecen haber entrado en un momento de decadencia, hasta en Rusia y en Norteamérica. [...] El campo invade ya los escaparates de las librerías”, “Nadie conoce el corazón de las mujeres”, *Luz. Diario de la República*, Madrid, II, 593 (29 de noviembre 1933), p. 3.

agricultor, como señala Carmona, “está integrado orgánicamente en la naturaleza”, crea “formas” al igual que el artista, mediante su trabajo y por ello la entidad que desea Alberto para sus esculturas es “esta suma de elementos, fenómenos y procesos naturales junto con la presencia y el trabajo humanos” [Carmona, 1995, 133].

En verdad con ello se está planteando, por otros caminos, propuestas muy semejantes a las de un John Dewey cuando, como cita Carmona, en 1934 formula su idea acerca de la identidad de la experiencia artística en *El arte como experiencia* y defiende la tesis de que

la actividad productiva del hombre no es otra cosa que una prolongación de su actividad natural y, como ella, está organizada a través de los requerimientos del ambiente. La experiencia que está en el fondo de toda actividad humana implica creatividad y, sobre todo, intercambio vital entre el sujeto y el objeto, entre proyecto y mundo, entre conciencia y estructuras materiales dadas. El tipo de trabajo de la sociedad industrial ha alienado este intercambio vital necesario en la experiencia humana. El trabajador industrial no posee la noción global del objeto que contribuye a elaborar ni concibe la relación de ese objeto con el mundo. Pero gracias al arte, la experiencia humana no está completamente alienada. El arte puede ser la prueba de que el hombre es capaz de reestablecer, conscientemente, el impulso característico de todo ser vivo y la unidad de destino a la que aspira el vivir. [1995, 133-134]

Es decir, arte y naturaleza son entidades idénticas, una actualización, en definitiva, de la aspiración vanguardista de identificación entre arte y vida. Sólo que aquí el arte ha de usarse para devolver al hombre a la verdadera experiencia de esta vida, para redescubrir la experiencia humana original anterior a la alienación que ha supuesto el trabajo en la sociedad industrial capitalista. El trabajo es una de las formas privilegiadas de esta relación entre el ser humano y lo natural con las que el artista puede hallar una identificación, especialmente si, como en el caso de Alberto o Palencia, el ámbito seleccionado es el de la organicidad del trabajo rural, el más cercano a la concepción originaria del trabajo. Serrano Plaja poetiza en diversos momentos algo muy semejante, aunque ampliando la selección de espacios donde se manifiesta el mundo del trabajo, en varios poemas de *El hombre y el trabajo*. El impresor, el panadero, el agricultor, el marinero son vindicados, en buena parte, desde el establecimiento de la comparación de su trabajo con lo que la actividad artística supone. Pero ello no se presenta así para sobrevalorar el arte por encima de estas actividades, se verbaliza de este modo porque el arte es un excelente camino para recuperar el sentido originario, material, de estos trabajos, de desalienarlos. La selección de Serrano Plaja, por otro lado, es como vimos la de los oficios, la de los trabajadores manuales. La

selección obedece al mismo patrón, pues con ello se postula un ámbito pre-industrial donde el pacto, la correspondencia sujeto-objeto, no ha sido sometida todavía al principio de alienación de la sociedad industrial, la misma que mediante el pretexto de la división del trabajo ha separado violentamente el trabajo intelectual del manual. Algo que, como luego se verá, podrá adaptarse a las nuevas circunstancias bélicas trasladando, no sin perjuicios y contradicciones con lo que era el proyecto original, la misma dialéctica entre el ser humano y el trabajo al espacio de la guerra, ya que la victoria en esta guerra es vista como condición necesaria para el paso hacia la liberación de las condiciones que anulan al sujeto social de la sociedad industrial, burguesa y capitalista.

Todo ello, además, se ejerce desde otra premisa que también está actualizándose desde el terreno artístico defendido por la llamada Escuela de Vallecas, la de que si la experiencia estética es igual a otras experiencias naturales, se abre la posibilidad de un materialismo vitalista. La materia, como ha planteado ya sin ir más lejos Neruda en sus “Tres cantos materiales”, se convierte en objeto artístico, poético, porque trasciende su condición de simple materia en tanto que es también sujeto. Pero se trata de un proceso al que, insistimos, no se podría haber llegado sin los pasos previos de la autonomía del objeto artístico ejecutados por las primeras vanguardias, de tal manera que el objeto poético autónomo, que creaba su mundo y sus leyes, deviene ahora objeto poético en tanto que es producto, manifestación, de la relación arte-vida como elementos de la misma ecuación, como una integración orgánica⁷⁴².

El análisis de otros casos así parece confirmarlo. Aguilera Cerni cuando ha de definir la trayectoria de Alberto no puede evitar referirse a un listado de fenómenos que podrían parecer difíciles de conciliar por su heterogeneidad:

La obra de Alberto es acumulativa, plural y perteneciente de lleno a un movimiento cultural paralelo al folklorismo indigenista de Manuel de Falla y García Lorca, a la lírica de Miguel Hernández... De modo inmediato, también es evidente la presencia en él de fuertes ecos del 98, como redescubrimiento de unas raíces españolas que, en las generaciones progresistas de la anteguerra, desembocaron en una mística del “pueblo”. Su peculiaridad le condujo irremediamente hacia la búsqueda de un arte a la vez “nacional” y “revolucionario”, un arte extraído de la

⁷⁴² Añade Carmona en otra ocasión: “El *naturam sequi* de los presocráticos encontraba nueva definición. Alberto y Palencia llegaron a poseer incluso el entusiasmo que otorgaba la sintonía con el proceso de la *natura naturans*. No se trataba sólo de mirar la naturaleza sino de crear como ella misma creaba, de ser en ella. La relación entre arte y naturaleza propia del idealismo trascendental quedaba transformada en un nuevo credo que cifraba en la materia toda fuente de *aesthesis*. Alberto y Palencia querían que sus obras estuviesen confeccionadas como la naturaleza misma o que, cuando menos, sus formas se asimilaran a las formas, texturas, ritmos e incluso olores y sonidos del campo” [1997, 105].

naturaleza y encaminado hacia la vida, pero en el que naturaleza y vida no eran motivaciones abstractas, sino referencias concretas —históricas— a las que accedía de modo poético⁷⁴³.

Pero dicha disparidad se aclara en el contexto que antes se ha pretendido trazar y que el análisis de la obra de Alberto Sánchez corrobora. Jaime Brihuela, en su esclarecedor y documentado ensayo sobre el trabajo de Alberto hasta julio de 1936, apunta que poco antes de la concreción propiamente de la poética vallecana Alberto ha operado una asimilación de varios elementos propios de las primeras vanguardias artísticas. “Elementos sígnicos” parecidos a los que “conforman, con un sentido muy diferente, gran parte de la figuración lírica o las composiciones postcubistas de la escuela española de París durante los años veinte. En cualquier caso esos elementos, que en los pintores de París tenían un sentido cuasi metalingüístico y, en cierto modo, pictóricamente tautológico [...], han sido ahora reelaborados semánticamente por el artista toledano como metáforas de lo rural, lo telúrico, lo artesanal, lo prehistórico...” [2001, 46]⁷⁴⁴.

En junio de 1933 Alberto Sánchez publica en la madrileña revista *Arte* un manifiesto-poema en prosa que alcanza una notable difusión, “Palabras de un escultor”⁷⁴⁵. Fecha coincidente, dicho sea de paso, con ese otro momento crucial para Serrano Plaja, en plena crisis de los planteamientos defendidos en los primerizos artículos de *Hoja literaria* y a punto de romper en pedazos la corona juanramoniana. Iniciado con la frase “Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo”, la misma ya anuncia su exacerbado panteísmo materialista. La experiencia escultórica de Alberto surge en esta época, como explicará él muchos años más tarde en “Sobre la Escuela de Vallecas”, de la necesidad de dar con unas formas que “no tuve inconveniente en buscar en el campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por el hombre cuando labraba la tierra” [Sánchez, 1975, 46]. De esa contemplación de la naturaleza, de esa “emoción del campo abierto”, que consideraba “un arte revolucionario, que busca la vida” y que deseaba compartir con

⁷⁴³ Vicente Aguilera Cerni prólogo a Alberto Sánchez, *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres Editor (Interdisciplinar, 12), 1975, pp. 13-14.

⁷⁴⁴ Para el análisis de las aportaciones de la figuración lírica de la escuela parisina, véase Eugenio Carmona, “La figuración lírica española 1926-1932”, en *Pintura fruta. La figuración lírica española 1926-1932*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1996 y del propio Jaime Brihuela, “The Language of Avantgarde Art in Spain: A Collage on the Margin”, en Derek Harris (ed.), *The Spanish Avantgarde*, Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 1994, pp. 84-96.

⁷⁴⁵ Existe una edición facsímil de la revista de la que es responsable, al igual que de su prólogo, Juan Manuel Bonet, *Arte. Revista de la Sociedad de artistas ibéricos, Madrid, 1932-1933*, Madrid, 2003. El texto de Alberto Sánchez en *Palabras de un escultor* [1975, 63-67]; también se recoge en el catálogo *Alberto 1895-1962* [2001].

“todos los hombres de la tierra” [53], se desprendía la misma emoción lírica que traslada a su texto de 1933. Emoción en la que Alberto, entre otras cosas, exalta como fuente de inspiración escultórica a los labradores y los segadores insertos en el ciclo de la vida rural, en términos muy semejantes a los que vamos a encontrar en Hernández o Serrano Plaja:

Escrituras de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltas en mantas pardas en Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos de los que anima a los cerros con carrascos, con vida de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras sobre los montes trazados en cono, con esparto y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano. [1975, 64].

“Estos son los oficios” se sitúa en la órbita nerudiana y comparte el mismo aire de familia con esta propuesta de Alberto. Al menos así lo parece cuando nos habla de “la ley de los vecinos y labores. / La salida del sol y del sudor cansado”, de “el metro de la vida y del espanto / y del silencio el goce y de las alas”; o cuando vemos esa transposición de la luz a la fuerza elemental de la naturaleza de Alberto como transposición vecina a la de las “oscuras materias”, “hachas”, “laureles” “olmos”, “nubes”, “mujeres con mantones de lana”, “palomas o estrellas de cielos inundados” y “parejas de bueyes” que “mueven mi lengua / y tiemblan en mi pulso lentamente” en Serrano Plaja⁷⁴⁶.

A finales de este año 1933 también se puede comprobar la participación de Alberto Sánchez y Serrano Plaja en asociaciones y actos comunes de marcada significación revolucionaria. Alberto participó en la I Exposición de Artistas de Arte Revolucionario celebrado en el Ateneo de Madrid en diciembre, que, como recuerda Brihuega, es la

⁷⁴⁶ E igualmente podemos ver en Alberto la sintonía con una concepción similar a la hora de evaluar la unión de hombre y trabajo. Así, Valeriano Bozal considera que las esculturas de Alberto “tratan de apresar la relación entre el sujeto y la naturaleza” planteando esta relación de una forma diferente: “La naturaleza no ya el paisaje contemplado y distante, sino un medio del individuo, las cosas que vividas son patrimonio de todos, no de unos pocos. Frente a la relación de dominación y posesión que tipifica la bipolaridad hombre naturaleza en la sociedad capitalista, Alberto pone en pie una relación en la que toda dominación, toda posesión queda excluida. Si aquella definía a la burguesía, ésta caracteriza al pueblo que tiene en la naturaleza el “capital” de su trabajo, que hace de ella valor de uso... Alberto pone en pie una relación típica de la sociedad agraria — como lo era la sociedad peninsular en aquel momento—, pero no con la nostalgia del pasado perdido, sino con la renovación de un sistema de relaciones que ha trascendido la cosificación propia del sentido utilitario e instrumental. En este sentido hablaba el escultor del “arte revolucionario que busca la vida”, Valeriano Bozal, “Cinco motivos icnográficos”, en AA.VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 79.

“primera manifestación plástica de la recién creada Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), con la que España se incorporaba al frente de agrupaciones culturales comunistas de carácter internacional que se estaba extendiendo desde el Congreso Internacional de Escritores de Jarkov” de noviembre de 1930 [1994, 50]. En el sexto número de *Octubre* se informó de la celebración de esta I Exposición de Arte Revolucionario, en el saloncillo bajo del Ateneo de Madrid, expuesta desde el uno al doce de diciembre de 1933 y organizada por la AEAR y la Sección de Artes Plásticas del Ateneo⁷⁴⁷. En *Octubre* se detallaba que se pronunciaron dos conferencias, “escuchadas por gran número de trabajadores”, una a cargo de Armando Bazán, “El niño en la escuela soviética”, y otra de Arturo Serrano Plaja, “Dos pinturas”⁷⁴⁸. De hecho, según informa en su excelente presentación de la revista Enrique Montero, la conferencia de Serrano Plaja fue la que abrió la exposición y tenía el título más preciso de “Dos artes pictóricos” [XXXII]⁷⁴⁹. En el caso de la de Serrano Plaja hemos de presuponer que, además, de abundar en la línea marcada por el comentario a la exposición de los propios redactores de *Octubre* —“En uno de los ángulos del saloncillo se leía este letrero: ‘El hecho de concurrir a esta exposición significa: estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado’”—, daría cuenta de la diversidad del arte revolucionario allí expuesto. Porque como se constata con la enumeración de la nómina de artistas, las opciones estilísticas fueron muy distintas, desde el expresionismo y realismo político más inmediato de Renau, Carreño, Yes o López Obrero, hasta prácticas cercanas a la abstracción y el surrealismo como las de Prieto, Rodríguez Luna o Alberto.

⁷⁴⁷ *Octubre*, Madrid, 6 (abril de 1934), pp. 16-17 Junto a la información se reproducían dibujos de Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Ramón Puyol, Carreño, J. Carnicero, J. Muñoz y un fotomontaje de Monleón. En ella participaron, además, Cristóbal Ruiz, Alberto, Castedo, Bartolozzi, Darío Carmona, Ravassa, José Renau, Ángel López Obrero, Fersal, Muñoz, Isaías Díaz, Yes, Galán y Pérez Mateo. En estas páginas se reproducían algunas de las obras expuestas y la nota anónima que daba cuenta de la exposición, además de destacar el trabajo de Alberto, Prieto y Rodríguez Luna, añadía que Mateo Hernández y Arteta, pese a no participar, habían manifestado sus simpatías hacia los artistas revolucionarios.

⁷⁴⁸ Sobre esta exposición en los Boletines de información de las secciones hispano americana y romana de la MORP sobre la vida cultural en España y América Latina, Fédor V. Kélin, como miembro de estas secciones, aportaba la siguiente información que, por lo que parece, contiene varios errores en cuanto a las fechas de su celebración: “Por la iniciativa de la revista *Octubre* la Sección de las Artes Plásticas del Ateneo de Madrid ha organizado una exposición de obras de los pintores revolucionarios y simpatizantes al arte revolucionario. La exposición se inauguró el 28 de octubre. Entre los dibujos y cuadros expuestos hay obras de Arteri, Alberto, Bartolas, Castedo, Galán, Carreño, Luna, López Obrero, Muñoz, Monleón, Pérez Mateo, Prieto, Punel, Selles y algunos más. En la exposición el 1 de noviembre el crítico Arturo Serrano Plaja hizo un informe sobre el tema “Dos pinturas”. La exposición que tuvo un gran éxito entre los obreros, se cerró el 11 de noviembre”. Fondo 2555 Fédor Kélin, 1/294, p. 2.

⁷⁴⁹ De la conferencia de Bazán nos podemos hacer una idea bastante aproximada, pues en el número doble anterior de octubre, IV-V (octubre-noviembre de 1933) se publicó su “El niño en la Unión Soviética” y él mismo fue el encargado de preparar una antología de diversos autores, publicada en Valencia por la UEAP, titulada *La escuela y el niño proletario (La nueva pedagogía soviética)*.

Es decir, que en cualquier caso, aunque la exposición remitiera, como no podía ser menos, a la práctica de un realismo social español, esta práctica se hacía desde el diálogo y la colaboración con artistas marcados por una formación vanguardista, superándose el riesgo de una simple exposición de realismo naturalista y marcándose ya distancias con la práctica de un realismo socialista dependiente de las tesis estéticas impuestas por el PC.

Nada más lógico en este recorrido la aparición de la figura de Miguel Hernández y de la significación que en su caso pudo alcanzar esta corriente estética. Agustín Sánchez Vidal ha explicado el paso de Miguel Hernández “entre la poesía pura y la revolucionaria” gracias al “papel cumplido por la Escuela de Vallecas”, que le permitió aglutinar las lecciones que desde distintos frentes estaba recibiendo⁷⁵⁰. Como apreciara Calvo Serraller y retoma Sánchez Vidal, dicho movimiento venía a ser “una amalgama de elementos fauves, cubistas y surrealistas’ erigidos a partir de una plataforma neocasticista, ‘un brote de sentimiento nacionalista interpretado en clave regeneracionista” [1992,130]. Sánchez Vidal ha planteado de forma convincente las relaciones entre la poética que se desprende del texto de Alberto “Palabras de un escultor” de 1933 y la producción de Hernández en la segunda versión de *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*, que sumadas a las influencias de Aleixandre y Neruda explican muchos aspectos de la poesía de Hernández y, en menor medida, podríamos decir también que de Serrano Plaja. A finales de 1934 e inicios de 1935, Hernández entra en contacto con Alberto Sánchez y Benjamín Palencia y también con otros personajes estrechamente ligados a su vez con Serrano Plaja: un primer contacto con Neruda en diciembre de 1934, su participación, junto a Enrique Azcoaga, José Antonio Maravall y Eduardo Lloset, en las Misiones Pedagógicas, su amistad con Rafael Alberti o con Maruja Mallo, con quien mantiene una relación amorosa y artística (a ella le encargó la escenografía de *Los hijos de la piedra*)...

Evidentemente, las repercusiones de la Escuela de Vallecas en Hernández definen muchas diferencias con la asimilación que podemos encontrar en Serrano Plaja, donde lo que más le va a interesar no será tanto la proyección de la materialidad natural del campo castellano como el uso de este paisaje para potenciar la materialidad del mundo del trabajo que en este ambiente rural se desarrolla. No se trata en ningún caso de una mera utilización de paisaje de fondo, sino de la integración de este paisaje en las acciones de aquéllos que lo habitan, hombres, animales y objetos que se definen desde esta interacción con el medio en

⁷⁵⁰ Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 130. Véase también su “De Cruz y Raya al Rayo vallecano”, *Ínsula*, Madrid, 544 (abril de 1992, pp. 4-5.

el que viven. Y es esa interacción la que explica el desarrollo de una poética fundamentada en el valor del trabajo, del sudor, de los objetos gastados, de las leyes de la tierra y los ciclos naturales.

José María Balcells ha estudiado la importancia del tema del trabajo en la poesía de Miguel Hernández⁷⁵¹. Un interés muy temprano que se manifestaba ya en marzo de 1930 en su poema “Al trabajo”, marcado por una concepción católica que remata la composición con un “¡El trabajo es una escala para ver más cerca a Dios!”⁷⁵². Sin embargo, el tratamiento más relevante se da ya en su producción de la guerra civil, sobre todo con dos poemas dedicados a celebrar la fiesta del trabajo del año 1937: “1º de mayo de 1937” y “Fiesta del trabajo” publicados en *Frente Sur. Periódico del Altavoz del Frente Sur* (1 de mayo de 1937). En el segundo de los textos Hernández ofrece una de las mejores muestras de la asimilación entre intelectual y pueblo mediante la identificación que posibilita el trabajo⁷⁵³. “1º de mayo de 1937” entró a formar parte de *Viento del pueblo*, un poemario donde hallamos algunas de las mejores composiciones dedicadas al tema del trabajo de la poesía española como “Las manos” o el espléndido “El sudor” [1992, 592-595]⁷⁵⁴. Tanto este poema como algunos otros donde Hernández despliega su comprensión de la poesía como un oficio más, tarea laboral con la que los poetas debían contribuir entre otras cosas trasladando el tema del trabajo, recogen los frutos de las líneas que hasta aquí se han venido exponiendo. Pocos textos como el poema “Llamo a los poetas” de *El*

⁷⁵¹ José María Balcells, “Valores del trabajo en la poesía de Miguel Hernández”, en AA.VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 403-410.

⁷⁵² Miguel Hernández, *Obra completa I. Poesía*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 168.

⁷⁵³ “Para el hombre saludable y sin vicios, el trabajo es una fiesta. Los huesos gozan girando sobre sus goznes y la carne con fuerza y la piel se dilata hermosa en los movimientos de la faena. Aquel que no trabaja no sabe lo que es el descanso puro. Aquel que rehuye el contacto de la herramienta no ve lucir sus manos en la luz. [...] Cuerpos armoniosos como árboles son los cuerpos trabajadores. No existe más hermosa fiesta de sangre y armonía que la del trabajo. En Mayo ocupa el trabajo su mediodía. Por eso los jornaleros aprovechan su fecha primera para festejarle. [...] Los aposentos donde el hombre y la mujer acostumbran amarse son casi fragorosos. El amor es también trabajo. Mayo es un taller de mujeres y hombres, raíces y animales que resuenan de un modo musical amando y trabajando. [...] Todo, unido al estruendo de la guerra, hace de este Mayo una sonora esfera, espumosa de venas, balas, flores. España aparece bajo un brillo ansioso de laboriosidad. Se presiente la voz de la cigarra. Da la viña su primer perfume y enlaza frenéticamente su brotes con unas y otras. Este Mayo hispano es como una explosión de huertos, fusiles y vientres floridos”, “Fiesta del trabajo”, reproducido en Cobb [1980, 412-413].

⁷⁵⁴ “1º de mayo de 1937” [1992, 598-600]. Son muchos los poetas que han celebrado el 1º de mayo. Por ejemplo durante la guerra civil también hallamos composiciones de Emilio Prados, “Primero de mayo de 1937”, o de Lorenzo Varela, “Primero de mayo”; véase el estudio de Balcells, “Poesía española del primero de mayo”, *Albaida*, Zaragoza, 4 (invierno de 1977), pp. 12-15 y “El 1º de mayo en la literatura española”, *Historia y Vida*, Madrid, 290 (mayo de 1992), pp. 76-83.

hombre acecha expresa este sentimiento de hermandad revolucionaria estética e ideológica:

Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Garfias,
Machado, Juan Ramón, León Felipe, Aparicio,
Oliver, Plaja, hablemos de aquello a que aspiramos:
por lo que enloquecemos lentamente.

Hablemos del trabajo, del amor sobre todo,
donde la telaraña y el alacrán habitan.
Hoy quiero abandonarme tratando con vosotros
de la buena semilla de la tierra.

[...]

Hablemos, Federico, Vicente, Pablo, Antonio,
Luis, Juan Ramón, Emilio, Manolo, Rafael,
Arturo, Pedro, Juan, Antonio, León Felipe.
Hablemos sobre el vino y la cosecha [674-675]

La nómina es muy reveladora, incluida las menciones de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Todo el proceso antes explicado se resume en estos versos donde no podía faltar el nombre de Serrano Plaja. No porque fuera el primero en plantear poéticamente la cuestión del trabajo, tema de tradición antiquísima, pero sí por ser de los pioneros en el intento de dar una formalización e interpretación moderna, marxista, de este tema.

En el caso de Serrano Plaja, la adecuación ideológica que encuentra la estética que representan fenómenos como la Escuela de Vallecas se realiza con mayor rapidez que en el caso de Hernández, quien en su segundo *Silbo vulnerado* y en la tragedia *Los hijos de la piedra* muestra las carencias de una traslación aún muy limitada y falta de una conciencia ideológica meditada, limitaciones que luego supera con el aprendizaje favorecido por sus fervorosas lecturas de Aleixandre y Neruda. En esta línea, Balcells es de la opinión que frente a la opción temática de Miguel Hernández existen otras “acaso de más calado ideológico” como la de Serrano Plaja, en cuyo libro “se escribe la poesía del dolor laboral, no la del placer de trabajar”, una “honda filosofía” que no alcanza el planteamiento hernandiano [1993, 408]. Más que esto último (la poesía de Hernández tiene unos valores enormes y únicos en el canon de la poesía española que no vale la pena ni entrar a discutir), lo relevante ahora es la comunidad de intereses que llevan a este tratamiento del tema por parte de un grupo de escritores y artistas que, en plena guerra civil, tenían tras de sí unos modelos, literarios y artísticos lo suficientemente sólidos como para, incluso en un contexto como ese, alcanzar un tratamiento de excepcional madurez del que *El hombre y el trabajo* es una de sus mayores muestras.

La coincidencia de estas líneas estéticas se manifiesta también en los debates y polémicas teóricas en que hubieron de participar algunos de estos autores, muy especialmente otra vez Alberto. El artista toledano se vio colocado ya en 1933, tras la publicación de su manifiesto en *Arte*, en lo que sería un posterior y crucial debate en torno a supuestas dicotomías como las de realismo frente a abstracción o la del compromiso social del arte y el artista frente a individualismo, muy semejantes a las que afectan al conjunto de las letras españolas y troncales en la configuración estética del Serrano Plaja comentarista de Malraux o de Gide. Alberto se vio sometido a las contradicciones generadas por sus creaciones de un marcado carácter político, deudoras en el futuro de las limitaciones del realismo socialista, al mismo tiempo que construía un lenguaje marcado por la abstracción de la escuela vallecana. Jaime Brihuega se ha referido con detalle al lugar que ocupó Alberto en el debate en torno al tema compromiso/autonomía frente a realismo/abstracción en el terreno artístico⁷⁵⁵. Fue por ello protagonista de una de las más importantes polémicas artísticas del periodo republicano que tuvo como escenario las páginas de la revista valenciana *Nueva Cultura* y a la que sólo se hará referencia sumaria por ser un episodio bien conocido y estudiado. En su número 2 de febrero de 1935, una carta abierta, obra de Josep Renau y Francisco Carreño, reprochaba a Alberto que sus obras no estuvieran de forma explícita puestas al servicio de una comprensión popular del arte efectiva a los objetivos revolucionarios. Un editorial que, como escribe Brihuega para entender en su justa medida los términos en que se realizó este cruce de opiniones, “representaba un intento de articular las posiciones comunistas en el asunto de las formulaciones del realismo como lenguaje por excelencia para el compromiso político” [2001, 52]. Y un debate, no se ha de olvidar, producido cuatro meses más tarde de la sublevación de Asturias.

El tipo de reproches efectuados a Alberto —“un artista cuya ideología era inequívocamente de izquierdas, pero que practicaba una plástica de apariencia abstraizante que, en opinión de los editorialistas, le inutilizaba para una conexión con las masas útil para catalizar el proceso revolucionario” [2001, 52]— son muy similares, salvando las distancias, a los que Rafael Alberti efectúa a *Destierro infinito* de Serrano Plaja en la reseña ya comentada. En ambos casos, el objetivo no es tanto el artista o poeta

⁷⁵⁵ Debate también comprensible en el contexto internacional de los avances del fascismo y el nacionalismo que obligaron a la izquierda europea a la propuesta de una necesaria política cultural. Véase D. Drew Egbert, “El arte y el Frente Popular hasta la Guerra Civil Española”, de su clásico *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a mayo de 1968*, Barcelona, GG, 1981, pp. 287 y ss.

seleccionado como la representatividad de los mismos, al convivir en sus respectivos discursos elementos que los hacen partícipes de una formulación realista útil a los objetivos políticos revolucionarios. Renau y Carreño valoran en Alberto su “ruralismo místico de los campos yermos de Castilla, de sus pueblos y villas desoladas” como verificación de una “unidad ideológica”, amenazada por la influencia poderosa de “las nuevas concepciones de abstracción”, que le posibilita el acceso a un discurso de mayor inmediatez política si superaba este primer estadio. Alberti, por su parte, valora el poema “Estos son los oficios” como el inicio de una posible expresión poética “útil”, al ser un verso que nace del “conocimiento exacto de las cosas, elevadas a materia poética” que podría “hacer de tu poesía un arma viva”, frente a la “Elegía a Aida Lafuente” u otras composiciones del libro que son prueba, además de una excesiva preponderancia del dolor individual frente al colectivo, de la influencia de un discurso igualmente abstracto, alejado de ese conocimiento exacto de las cosas: “demasiado ‘viento’, demasiados ‘pájaros, tumba, muerte’, cacharros y tragedias, que no pasan de ser puramente auditivos”, demasiado “versolibrismo pasado por el de los demás” [Alberti, 1973, 189-191]. No nos detenemos más en estas concomitancias de los críticos, si bien las respuestas articuladas por Alberto Sánchez y Arturo Serrano Plaja tras estos reproches, más o menos amables, son asimismo muy parecidas⁷⁵⁶. Ni uno ni otro van a renegar de su convicción en una propuesta autónoma de la práctica estética como demuestran sus posteriores creaciones, también las de la guerra civil. Así, apunta Robert S. Lubar, Renau y Carreño proponían “como respuesta al eterno campesino que vive en armonía simbiótica con el desolado paisaje castellano propuesto por Alberto, [...] la imagen contraria de insurrección revolucionaria”, pero como ya se ha explicado, la traslación telúrica que se realiza del tema no excluía su dimensión revolucionaria⁷⁵⁷. En Serrano Plaja también se da esta imagen armónica en *El hombre y el trabajo* que nace ya de la misma selección del modelo de Hesíodo, pero ésta no excluye la dimensión revolucionaria de su aproximación, como demuestra el mismo hecho de que la alteración del proyecto inicial por causa de la guerra no le impida integrar las nuevas circunstancias en el sistema de correspondencias trazado ya en 1935. La guerra y la revolución son caminos que conducen al mismo punto de llegada, la realización no de

⁷⁵⁶ Se pueden consultar los textos de esta polémica en el “Apéndice documental” de la exposición dedicada a Alberto [2001, 409-419].

⁷⁵⁷ “Política y polémica. Alberto Sánchez y la Segunda República” en *Alberto 1895-1962* [2001, 173].

un *beatus ille*, sino la sociedad justa, libre e igualitaria donde cada hombre pueda desarrollarse plenamente.

El reproche a Alberto suena mucho a la respuesta que se dará en la “*Ponencia colectiva*” cuando se aluda a que una poesía revolucionaria no es necesariamente aquella que canta explícitamente la revolución mediante un sistema de símbolos y signos codificados y aplicados mecánicamente⁷⁵⁸. Pero sobre ese texto se volverá con ocasión del análisis del periodo de la guerra civil. Por ahora, lo dicho basta para entender que las cuestiones planteadas son sustancialmente idénticas, aunque su desarrollo se efectúe en disciplinas artísticas distintas. Desde este punto de vista, la coincidencia, antes del estallido de la guerra civil, de ciertos aspectos de la Escuela de Vallecas con la búsqueda de ese lenguaje poético renovador y revolucionario que no renuncia a los valores experimentales de la vanguardia ni a la manifestación de la individualidad, nos dibuja un panorama cohesionado y totalizador de la generalidad de los discursos vanguardistas. También es anuncio de la relativa facilidad con la que Serrano Plaja asimilará la lección de Picasso cuando, ya en el exilio, se vea obligado a seguir buscando elementos que hagan permanecer a su poesía en la fidelidad a las inquisiciones de un arte comprometido con la vida, el lenguaje y la política⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ Robert S. Lubar, además de aludir a esta polémica en *Nueva Cultura*, sigue la resolución de este debate en el periodo de la guerra civil y ejemplifica con varios fragmentos de la “*Ponencia colectiva*”, los mismos interrogantes que Alberto buscará resolver mediante obras como *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, su aportación al Pabellón Español para la Exposición Internacional de París de mayo de 1937 [171-180]. Alberto y Serrano Plaja aparecen en las nóminas de escritores, intelectuales y artistas que suscriben varios textos: “La Alianza de Intelectuales Antifascistas se dirige a todos los amantes de la cultura e intelectuales”, *Mundo Obrero*, Madrid (19 de noviembre de 1936) y también en *El Mono Azul* de la misma fecha [2001, 423-424]; o el “Manifiesto de la Alianza de Intelectuales”, *El Mono Azul*, Madrid (9 de diciembre de 1937) [2001, 424 del catálogo].

⁷⁵⁹ En atención a estos episodios posteriores, y aunque ahora parezca un detalle menor, hay que recordar la influencia decisiva que en Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna y Maruja Mallo tuvo la experimentación picassiana con formas óseas, desarrollada en sus trabajos sobre el tema de la crucifixión. Su serie de metamorfosis sobre la *Crucifixión del Altar de Isenheim* de Matis Grünwald de 1932 actúan como una correa más de transmisión con la vanguardia española que conducirán pocos años después al *Guernica*. En ambos momentos Serrano Plaja estará presente. En 1936 también se celebró la importante retrospectiva picassiana organizada por la ADLAN, que se inauguró en enero en Barcelona y que después visitaría Bilbao y, en marzo, Madrid, con un éxito clamoroso en la capital española. Posteriores episodios de la biografía picassiana no harán sino reforzar esta presencia no sólo en el campo de las experimentaciones formales de la vanguardia, sino también en el de la política: su nombramiento como director del Museo del Prado por parte del Gobierno republicano en septiembre de 1936, sus viñetas del *Sueño* y *Mentira de Franco*, su aceptación del encargo para realizar una pintura para el Pabellón Español de la exposición parisina (el futuro *Guernica*). Sobre este tema merecedor de un análisis más extenso, véase una aproximación inicial en mi artículo “La vanguardia necesaria: Arturo Serrano Plaja y Pablo Picasso” [2000].



Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca
de Comunicació
i Hemeroteca General

T UAB 07105

1501003302

