

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

DEPARTAMENT D'HUMANITATS

**NIHILISMO Y
LITERATURA DE ENTREGUERRAS
EN ESPAÑA (1918-1936)**

por

Juan Herrero Senés

TESIS DOCTORAL

Dirigida por la

Dra. Dolors Oller Rovira

Dipòsit legal: B.35975-2006
ISBN: 84-690-0321-6

«Il n'est pas impossible qu'un jour les années d'après-guerre, dont le cycle vient de se fermer sous nos yeux avec une brutale évidence, apparaissent à quelque Valéry futur comme un de ces "moments délicieux" que le nôtre a dépeints dans sa Préface aux *Lettres Persanes*. N'était-ce pas "l'heure de la jouissance et de la consommation générale"? L'individu n'était il pas alors "le plus libre et le plus aidé"? Un monde en vacances s'abandonnait à des fantaisies à la fois extravagantes et solennelles, mariait le ciel et l'enfer, partait à la recherche de la poésie pure et du temps perdu, découvrait à neuf son corps, son âme et sa raison, et faisait partout, sans tutelle ni contrainte, l'expérience amicale de la vie. Inquiet sans doute, et se plaignant de son *mal*; mais ce mal et cette inquiétude ne lui étaient pas imposés du dehors. Chacun vivait, ou mourait, pour ses propres dieux. On avait même tout loisir de détester cette bienheureuse et douloureuse indépendance, et certains souhaitaient trouver quelque part une doctrine. Peut-être ces vœux imprudents seront-ils bientôt exaucés. On voit déjà se profiler à l'horizon quelques-uns de ces monstres qu'on appelle mensonges vitaux.»

(Jacques Dombaste 1933:438)

«El artista conoce su propósito. Mas el crítico ha de bucear en la inspiración inevitable y previa: en el despropósito»

(Antonio Marichalar 1923:18)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN.....	13
1.Punto de partida y objetivos	13
2.El referente literario	21
3.Perfil de la literatura moderna	25
4.Focalización en la literatura española	30
5.Metodología.....	34
6.Desarrollo	40
1. ANÁLISIS DEL NIHILISMO	45
1.1. El nihilismo como problema, concepto y espacio	45
1.2 Nietzsche, el iniciador del debate contemporáneo.....	49
1.3 Desarrollos contemporáneos	52
1.4 Polaridad: nihilismo histórico y metafísico.....	62
1.5 Delimitación del nihilismo: proceso de desfundamentación.....	65
1.6 Nihilismo individual y colectivo.....	71
1.7 Sentidos del nihilismo	76
1.8 Una tipología del nihilismo	82
1.9 Reacciones frente al nihilismo.....	91
1.10 La «superación» del nihilismo	94
1.11 Sobre el vínculo del arte con el nihilismo	101
1.12 La historicidad del nihilismo. Sus fases	106
2. EL CONTEXTO IDEOLÓGICO-ESTÉTICO DE ENTREGUERRAS	109
2.1 Un tiempo de tránsito	109
2.1.1. Guerra y revolución en torno a 1917.....	109
2.1.2. Importancia de la noción de “vida”.....	121
2.1.3. La sombra de Nietzsche.....	131

2.1.4. Crisis y decadencia.....	135
2.1.5. El fantasma de Spengler	144
2.1.6. La recepción de Spengler en España y el debate sobre la crisis	146
2.1.7. Ortega frente a Spengler	152
2.1.8. Problemas, contradicciones y esperanzas de la época.....	156
2.1.9. Inseguridad vital y angustia	162
2.1.10 Centralidad del enfoque antropomórfico	165
2.2. El lugar del artista	170
2.2.1. Nihilismo, arte e historia	170
2.2.2. Representatividad del escritor joven	177
2.2.3. Dominantes generales de la literatura nueva	184
a) La praxis artística como actividad distintiva.....	186
b) Pretensión de sinceridad	196
c) Perspectiva, «ámbito intermedio» y nueva realidad.....	202
d) Actualismo	210
e) Reflexividad	218
f) Eoantropismo	223
2.2.4. La difícil situación del artista. Polaridades.....	232
Vital/antivital.....	234
Inmersión/evasión.....	240
Destrucción/construcción.....	243
Arte «nuevo».....	249
Autonomía/compromiso	251
Intrascendencia/trascendencia	257
Razón/ilogismo.....	261
Ultracivilización/primitivismo	265
Minoría/masa.....	270
Humorismo/seriedad.....	278
2.2.5. Sobre la cuestión de la «jovialidad».....	281

3. RECORRIDO POR EL NIHILISMO DE ENTREGUERRAS	293
Una cuestión previa: vanguardia y revolución	293
3.1 Hacia un nuevo arte.....	300
Contexto auroral: 1918-1923	300
Años constructivos: 1924-1929.....	306
Clasicismo y romanticismo	316
3.2 Aspectos nihilistas de la nueva estética	324
Ubicación: punto cero e inmanencia	324
Representación: la vida sin sentido	326
Un retrato del personaje vanguardista	327
La “visión primordial” y el “instante de goce”	339
El sinsentido y el antimimetismo	346
Posición ante la vida	351
Nihilismo activo	356
Voluntarismo y subjetivismo	359
3.3 Del Arte Nuevo a la revolución	367
Sobre un cambio de sensibilidad.....	369
Cansancio del Arte Nuevo	384
Defenestración del vanguardismo	396
Replanteamiento de principios.....	413
3.4 Viejas y nuevas alternativas	428
La consolidación de fascismo y bolchevismo	438
El naufragio del liberalismo	448
El auge del pensamiento religioso	454
3.5 Aspectos nihilistas del panorama ideológico de los años 30.....	467
Recrudescimiento del discurso de la decadencia	467
Una retórica del nihilismo.....	473
Coda final: el estallido de la guerra civil	488

4. BENJAMÍN JARNÉS: EL NUEVO ARTE Y EL HOMBRE.....	491
Precisiones previas	493
1.Evolución vital.....	497
Prehistoria	497
Los años 1925-1929.....	499
La importancia del año 1929.....	501
La década de los treinta	505
Autopercepción de Jarnés	511
2.Claves intelectuales.....	516
Vitalismo	517
Posición del escritor.....	520
Límites	523
Origen y ambición del integralismo	526
3. Diagnóstico de una crisis del espíritu	530
Descubrimiento del “gran pulpo”	531
El siglo XX en Europa y España.....	535
Hacia la República.....	537
La crisis del espíritu.....	545
Quiebra del humanismo	548
Conflicto entre civilización y cultura	553
La alternativa: el «nuevo humanismo».....	557
Una ética posible	560
Un último episodio: La Guerra Civil.....	567
<i>Discurso a un combatiente</i>	570
4. Luces y sombras de una generación.....	575
Autoubicación de Jarnés	576
Examen de ingenios: sobre los literatos nuevos.....	578
Viraje del intelectualismo al integralismo	584
Un paso más: radiografía vital del nuevo arte.....	596

Apreciaciones últimas desde el exilio.....	608
5. Para una nueva tabla de valores.....	610
La literatura en su circunstancia.....	610
Una definición del artista.....	616
El arte como expresión	617
El arte como vivencia	619
El arte como forma de conocimiento.....	623
El arte y el hombre	626
Una clave: la gracia	631
Nota de conclusión	639
CONCLUSIONES.....	641
BIBLIOGRAFÍA.....	649
Fuentes	649
Bibliografía secundaria	697

AGRADECIMIENTOS*

Los “agradecimientos” son casi un género en sí mismo, y no de los más fáciles. La memoria es frágil, el cansancio domina y la tentación de la acumulación acecha. Tras más de seis años de trabajo, sólo espero que todos aquellos que de una manera u otra han contribuido a la elaboración de esta investigación se sientan aquí aludidos.

A la directora de la tesis, la profesora Dolors Oller, que ha seguido con interés y paciencia la evolución de este trabajo desde los esbozos hasta su consecución final, y que me ha ofrecido su sabiduría, consejo y tiempo siempre que lo he necesitado. Al profesor Domingo Ródenas, que ha compartido conmigo de forma constante y afectuosa sus conocimientos y recomendaciones. En el ámbito académico, muchos otros, a los que no nombraré por temor a olvidarme de alguno, me han proporcionado, en momentos puntuales de la investigación, ayuda y aliento.

Y a otros, comenzando por Susanna, *joy of my life*, mis padres, Antonio y Teresa, mi hermano Toni y un puñado de amigos (Javier, Enrique, Xose, María, Meri, Alexis, Patricia, Sergio, Raquel y los que me dejo), que han soportado con amorosa resignación mis horas de estudio y han irradiado cariño y estímulo.

* Esta tesis doctoral se ha beneficiado de la ayuda económica de una Beca Predoctoral de la Generalitat de Catalunya vinculada al Departament d’Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra (1999-2003).

INTRODUCCIÓN

1. PUNTO DE PARTIDA Y OBJETIVOS

El tema principal de esta investigación es el problema del nihilismo. De él se han dado múltiples definiciones que muestran sus variados perfiles: eclipse de Dios; desvalorización de los valores supremos; pesimismo y lógica de la decadencia; conciencia de la nada constitutiva de la existencia; absurdo vital y angustia; no creer en nada; rechazo de los principios de la civilización moderna; rebelión revolucionaria violenta; pérdida de la idea de cosmos; reconocimiento de la indiferencia del mundo —o de los dioses— por el destino humano; límite en que la humanidad adquiere la posibilidad de autodestruirse; práctica totalitaria; esencia del pensar occidental en tanto que razón moderna o irracionalismo. La mayoría de estas formulaciones giran en torno a la idea de un cuestionamiento del sentido y el valor de la realidad provocado por una crisis del fundamento de las creencias¹. Esta situación espiritual de desfundamentación puede afectar tanto a individuos como a colectividades y, por tanto, también puede ser predicada de un periodo histórico determinado.

El nihilismo, así descrito, podría caracterizar muchos momentos históricos². Una definición algo más acotada nos remite al proceso de disolución de la cosmovisión occidental que se produce en la fase final de la modernidad, precisamente cuando el concepto mismo de “nihilismo” adquiere densidad teórica, se extiende su uso en los debates intelectuales, especialmente en el ámbito de la filosofía, e incluso se populariza. Dentro de este amplio periodo que comienza a mediados del siglo XIX, esta investigación se concentra en las primeras décadas del siglo XX y especialmente en el segmento temporal entre las dos guerras mundiales, y que ha recibido significativos nombres: Edad de la Confusión (H.G. Wells), Edad de la Ansiedad (W.H. Auden), Edad de la Sinrazón (Franz Alexander), Edad del Anhelito (Arthur Koestler), Edad de la Crisis (Pitirim

¹ P. Berger y Th. Luckmann lo han abreviado en «crisis de sentido» en su *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido* (1997).

² El teólogo Paul Tillich, por ejemplo, identifica tres grandes momentos históricos de enfrentamiento con la nada: la antigüedad tardía, el final de la Edad Media y el siglo XX. En cada uno de ellos domina un tipo particular de ansiedad: la óptica —miedo a la aniquilación—, la moral —miedo a la condena por la culpa— y la espiritual —miedo al sinsentido de la vida—.

Sorokin), Edad del Análisis (Morton White) o Edad de la Reconstrucción (Karl Mannheim). Hermann Broch, en su novela *La muerte de Virgilio*, llama a este interregno histórico la época del «no-más» y del «todavía-no».

La mayoría de historiadores y los propios protagonistas de aquellos años asumen que los caracteres esenciales del siglo XX no comenzaron claramente a definirse sino a partir de 1914³, y que por los años de la Gran Guerra se produjo un cambio de mentalidad decisivo en las élites intelectuales y artísticas occidentales. Ya en 1927 Guillermo de Torre recomendaba situarse «en el ángulo de este gran viraje de la historia (sector 1914-1918), desde el cual puede tomarse cómodamente la medida de la vida de las gentes y de las costumbres» (1927:213)⁴. Paul Fussell argumentó la importancia del cambio en su estudio sobre la relación entre la literatura y la I Guerra Mundial, a la que Malcolm Bradbury llamó el «apocalypse that leads to way into Modernism» (1976:193), y últimamente Sandra M. Gilbert ha vuelto sobre el tema⁵. Por el otro extremo, tras el fin de la II Guerra Mundial, tras Auschwitz-Birkenau o Treblinka, tras Hiroshima, parece claro que el mundo entra en un escenario con distinta atmósfera espiritual.⁶

El objetivo fundamental del trabajo consiste en interpretar a través del prisma conceptual del nihilismo este período, precisamente llamado “de entreguerras”⁷. Se

³ Cf. las visiones de conjunto que presentan Marc Nouschi (*Historia del siglo XX: Todos los mundos, el mundo*, 1996), Eric Hobsbawm (*Historia del siglo XX, 1914-1991*, 1998), Johnathan Glover (*Humanidad e inhumanidad: Una historia moral del siglo XX*, 2001), Juan Francisco Aragonés (*Historia universal del siglo XX: de la primera guerra mundial al ataque a las torres gemelas*, 2001) o Giulano Procacci (*Historia general del siglo XX*, 2001).

⁴ En 1948 de Torre continuaba señalando a la Gran Guerra como fenómeno auroral de la nueva época, aunque hacía una precisión sobreentendida en mi análisis: «Fijar un tope final exacto a la trayectoria del espíritu es tarea más difícil y expuesta a diferentes versiones» (1948:184).

⁵ Los textos a que me refiero son Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975), Malcolm Bradbury, «The denuded Place: War and Form in *Parade's End* and USA» (1976) y Sandra M. Gilbert, «"Rats' Alley": The Great War, Modernism, and the (Anti) Pastoral Elegy» (1999).

⁶ Vid., por ejemplo, la ingente bibliografía dedicada a estudiar las consecuencias del Holocausto. Algunos títulos recientes son Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (1991), Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* (2000), Enzo Traverso, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales* (2001), Reyes Mate, ed. *La filosofía después del Holocausto* (2002) o la colectiva *Catastrophe and Meaning. The Holocaust and 20th Century* (2003).

⁷ Pese a que en esta parte de la introducción, por propósitos de ubicación de la investigación, se enfatiza una supuesta significación global de la época estudiada, en los capítulos siguientes he intentado en lo posible huir de lo que Herman Rapaport (1993) llamó «the Zeitgeist complex», esto es, la construcción de una supraestructura histórica dotada de una narratividad interna de desarrollo dentro de la cual los distintos sucesos cobran sentido bajo la lógica estructural dominante. La mayor dificultad aparece en los momentos en que se busca insertar la historia cultural del periodo de entreguerras en el contexto más

pretende indagar lo que tiene de nihilista y defender su interpretación como época de tránsito desde lo que, adoptando la terminología de Nietzsche, se denomina el nihilismo «pasivo», al nihilismo «consumado»: el tiempo del nihilismo «activo», es decir, del nihilismo como alternativa metafísica en una la lucha contra el sinsentido desde el reconocimiento de la debilidad y desorientación del hombre moderno como parte integral de este mismo sinsentido.

En esos veinte años el nihilismo pasó a ser plenamente interiorizado por las minorías intelectuales europeas, de tal modo que precisamente como “reacción” ante él, y actuando a la vez él de fermento, se produjo una multiplicación incontrolada de propuestas de sentido y de posibilidades de interpretación y lectura de la realidad⁸, aunque acabaron dominando el horizonte espiritual sistemas de sentido totales vinculados a posiciones políticas extremas. Tanto la bienvenida a un sistema provisional de ideas y valores como su elocuente rechazo por apelación a algún modo de trascendencia tendrían el origen común de la vivencia histórica de carencia de la fundamentación última que los siglos anteriores sí habían poseído. En veinte años densos y frenéticos se produciría algún tipo de mutación espiritual decisiva que culminaría en la barbarie de finales de los años treinta⁹, cuyo trágico desenlace supuso que las potencias occidentales recayeran en un nuevo conflicto bélico a escala planetaria, aún más cruento. La II Guerra Mundial, ya durante su acontecer, y paladinamente tras su acabamiento, fue nuevamente categorizada como punto de inflexión de una época y «cruce de línea» que dividía el siglo en dos. El

amplio del despliegue del nihilismo. En cualquier caso, he intentado mantener el equilibrio del que Auerbach habla al final de *Mimesis*: «Mis interpretaciones están dirigidas, sin duda alguna, por una intención determinada, pero esta intención sólo ha tomado forma paulatinamente en contacto con el texto, habiéndome dejado llevar por éste durante buenos trechos. [...] En investigaciones de esta clase uno no ha de habérselas con leyes, sino con tendencias y corrientes, que se entrecruzan y se complementan de diversos modos: muy lejos de mí ofrecer únicamente lo que pudiera adecuarse a mis propósitos, en un sentido estricto; por el contrario, me he esforzado por dar espacio suficiente a la diversidad y elasticidad de mis enunciados.» (524)

⁸ Aunque el nihilismo suele asociarse con el vacío, veremos que tiene tanto o más de multiplicación y proliferación, esto es, de anulación incesante de la falta de sentido estable a través de la producción acelerada de sentidos particulares y transitorios.

⁹ Un atónito C.G. Jung escribía en marzo de 1936 estas palabras al inicio de su «Wotan»: «Con la primera guerra mundial parece haber despuntado para Europa un tiempo en el cual suceden cosas que, antes, a lo sumo hubieran podido soñarse. [...] lo que siguió a la guerra fue una verdadera danza de brujas: fantásticas revoluciones, cambios en el mapa, retrocesos de tipo político hacia modelos medievales y antiguos, estados que absorben pueblos y sobrepasan en mucho con sus pretensiones de absoluto totalitarismo todos los anteriores intentos teocráticos al respecto...» (17-18)

máximo de crueldad, el «mal radical», el imperio de la fuerza y la violencia se habrían materializado con tanta intensidad que retornaba una sensación de crisis a todos los niveles y diversos autores hablaban de la *consumación del nihilismo*.

Una vez terminada la Guerra, comenzaría la lenta reconstrucción de un mundo desesperanzado y roto, aunque también, quizá, más humilde. Los intelectuales sentirían la necesidad de dar explicación de lo ocurrido, tanto de los hechos como de sus implicaciones espirituales, desde la sensación de fracaso y de impotencia. La misma que en nos persigue también ahora¹⁰, en ese presente nuestro de aldea global donde, por cierto, el uso del término ‘nihilismo’ ha vuelto a tomar protagonismo. En el año 2000, y uniéndolo al adjetivo ‘ontológico’, George Steiner lo utiliza en una conferencia como descripción de la condición de soledad y desesperanza sin precedentes que a su parecer asola a un amplio sector de la intelectualidad europea actual. Y poco después, André Glucksmann lo toma como término definitorio del así llamado ‘nuevo orden mundial’ posterior al 11 de septiembre, y de la nueva forma de terrorismo que allí ve actuando.¹¹

Esta lectura del periodo de entreguerras se adhiere a una línea de interpretación generalizada en distintas disciplinas (historia de la literatura y de la cultura, sociología, filosofía, ciencia política) que encuentra el ambiente intelectual del periodo de entreguerras dominado por el campo semántico de vocablos como “crisis”, “decadencia”, “desolación”, “destrucción”, “incertidumbre”, “escepticismo”, “desintegración” y un largo etcétera¹². Aquí se utilizará “nihilismo” con afán comprensivo y explicativo. No son insólitas las interpretaciones del término en el mismo momento histórico: Antonio Espina afirma en 1923 que la manera en que los jóvenes observan los fenómenos de la época es «capciosa, nihilista» (1923c:108) y Antonio Marichalar incluye el «nihilismo»

¹⁰ Esta idea ha sido expresada recientemente en estos términos: «As an analytic description, nihilism designates the status of the *era* in which *we* are now living, and in which the ungroundedness of every ethico-ontological prescription becomes at once manifest and occluded.» (Justin Clemens and Chris Feik 20).

¹¹ El texto de George Steiner es «The Muses’ Farewell» (2002), y el de Glucksmann, *Dostoievski en Manhattan* (2002).

¹² Algunos títulos de conjunto sobre el período son: para el caso de las distintas manifestaciones culturales la colectánea *La cultura de entreguerras* (1998), sintomáticamente subtitulada «entre la desolación y el combate» y donde el artículo sobre literatura, a cargo de José-Carlos Mainer, se titula «Literatura para una crisis» (65-85); para una lectura en términos sobre todo políticos, Martin Kitchen, *El periodo de entreguerras en Europa* (1992). Una buena síntesis general reciente es Francesc Veiga, *El mundo de entreguerras* (1999).

entre los descriptores del «ambiente de la novela» en sus conferencias sobre ese tema¹³. Renato Poggioli, en su ya clásico *Teoría de la vanguardia*, sitúa el nihilismo como uno de los cuatro momentos del trayecto espiritual de los movimientos de renovación. Eugenio de Nora habla, en referencia sobre todo a los humoristas, de la «conciencia nihilista e irresponsabilizada de aquellos “artistas puros”» (1968:257). Luis de Llera alude a propósito de la vanguardia hispánica a «su tendencia anárquica y nihilista» (111), y Gloria Rey, recientemente, señala que en la narrativa vanguardista aparecen «la inquietud, la angustia y un escepticismo nihilista» (2001:59)¹⁴

La intelectualidad de entreguerras conocía muy bien, casi demasiado, su propio *Zeitgeist* —lo cual no significa que en la práctica previera eficazmente lo por venir¹⁵—, y produjo una miríada de discursos sobre su significación y las formas de asumirlo. Dos ejemplos elocuentes. Uno, el inicio de un famoso ensayo de Carl Gustav Jung: «El problema espiritual del hombre moderno es una de esas cuestiones que pertenecen tan íntimamente al presente en que vivimos que no podemos juzgarlas completamente». El segundo ejemplo, firmado por Arconada, presenta *in media res* una explicación de la situación de los jóvenes creadores:

A nosotros —para ello— nos faltan virtudes y nos sobran pecados. Nosotros siempre llevaremos con nosotros mismos, hasta el final —hasta desaparecer— esta cosa cortante, agria, brusca que nos han dado el mundo, la guerra, la estética. Algo de desvergüenza, de agresividad, de picardía artística. Algo de rudeza, de salvajismo. Nosotros siempre tendremos los inconvenientes de ser una generación fronteriza, movilizada. Una generación, en fin, que ha tenido que luchar, no contra otra generación, sino con otra época. No contra unas modas, sino contra unas normas. (1928e:350)

En estos discursos, el carácter de «provisionalidad» de la época reaparece una y otra vez, casi siempre en íntima relación con un desasosiego esencial, detectado y

¹³ Las conferencias no han podido ser localizadas hasta ahora, pero gracias al tesón de Domingo Ródenas sabemos de su existencia y tenemos el índice completo de su desarrollo (vid. Marichalar 2002: XLIV-XLV).

¹⁴ Estos y otros enfoques justifican suponer que el uso más común de ‘nihilismo’ a propósito de las vanguardias únicamente para referir a su virulencia, a su tono provocativo o a su gusto por el escándalo no aprovecha lo suficiente las posibilidades semánticas del concepto.

¹⁵ George Steiner ha argumentado que fueron «a very, very few» los que previeron las atrocidades del periodo de entreguerras, y nombra a De Maistre, Karl Kraus y a ciertos poetas expresionistas. (2000: 151)

descrito de muchísimas maneras, reconocido como ‘le grand malaise’, ‘the grand unrest’, o en palabras de Freud ‘el malestar en la cultura’. No es extraño, por ejemplo, que un joven Joaquim Xirau señale en 1927 como principal problema de su tiempo la falta de una «jerarquía de valores» desde la que pueda definirse el valor mismo de la cultura y así de los diversos órdenes que la integran, y concluya que para forjar una jerarquía tal, primero había que combatir lo que denomina «l’escepticisme»: la duda sobre la existencia misma del sentido.

Sea como fuere, el nihilismo acabaría aceptándose como inevitable substrato espiritual de la transformación tecnológico-industrial de la modernidad. Una modernidad entendida como un producto del conocimiento sistemático, su reproducción y aplicación a través de la emergencia de un sistema de disciplinas científicas, y a la vez como un conjunto de actitudes, sistemas de creencias y modelos de expresión cultural, y que Matei Calinescu proponía entender como una «cultura de la crisis». En definitiva, en aquellos escasos veinte años se asistió al anuncio alegre y esperanzado del advenimiento de una nueva era, a su deslumbrante desarrollo intelectual, artístico y social, y, casi inmediatamente, a su declive en una escalada de crisis que afectará a todos los ámbitos (económico, social, político y estético) de la realidad. En 1933 Unamuno hablaba, a propósito de entreguerras, de «este trágico periodo de pesadilla universal».

La interpretación de los años de entreguerras es nuclear en los debates a propósito de categorías generales —siempre polémicas— como modernidad, postmodernidad o modernismo¹⁶, pues en ese periodo se observan, en conjunción, la multiplicación de dictaduras y totalitarismos, en definitiva, de formas de cercenamiento de la libertad y empequeñecimiento de lo humano, en un tiempo nuevo bajo condiciones inéditas en el que Occidente se libera de muchas ideas anticuadas y florecen las novedades; se producen grandes avances científicos y sociales, y las distintas disciplinas intelectuales alcanzan un notable desarrollo, generalmente porque consiguen la independencia

¹⁶ La *modernización* denota los procesos de avance científico y tecnológico que modifican el mundo (en particular, el impacto creciente de la máquina). La *modernidad* refiere a la condición social y cultural de esos cambios objetivos: el carácter de la vida bajo nuevas circunstancias. Una consciencia de cambio, una adaptación, y a la vez una experiencia social e íntima. El *modernismo* (*Modernism*) sería la representación estética de esa experiencia. Y la *Modernidad* (con mayúscula) aludiría la fase de la historia occidental cuyo advenimiento acostumbra situarse en la Ilustración.

suficiente para llevar a cabo la progresión que en sí mismas contienen (es la “separación de esferas” weberiana o la “especialización” de Ortega). Trátese del arte, la investigación científica, la producción industrial o el pensamiento especulativo. Ciertamente, visto con algo de distancia, el periodo «interbélico», como lo denomina Guillermo de Torre, presenta una floración de las distintas actividades intelectuales sin parangón en el siglo, y cuya influencia aún es constatable.

La ambivalencia en la valoración del significado de la época de entreguerras es consustancial a su comprensión como parte de un proceso en sí mismo también contradictorio (y de íntima raíz nihilista, al decir de Javier Ibáñez-Noe)¹⁷ como lo es la Modernidad, y a la vez a lo que se ha denominado su carácter «transicional» o «de provisionalidad». Pues precisamente los fundamentos de cualquier valoración eran aquello periclitado. Valorar la época, juzgarla era (es) en sí mismo un acto que remite a presupuestos axiológicos e ideológicos. Parte del debate contemporáneo a propósito de la distinción entre Modernidad y Postmodernidad, y el puesto que ocupamos en la línea del tiempo histórico, tiene aquí su razón de ser. Pero se aleja de mi objetivo entrar en esa discusión. Sin dejar de lado su singularidad, es necesario remarcar para el periodo de entreguerras el estatuto de fase «transicional», «intermedia» o «intersticial», de época de tránsito y sustitución de modos y estilos de vida,¹⁸ algo que recientemente también ha defendido Fredric Jameson: «The protagonist of those aesthetic and philosophical revolutions were people who still lived in two distinct worlds simultaneously» (2003:699).

Hasta ahora he presentado el nihilismo sobre todo como situación espiritual. Como tal afecta a los modos en que especialmente los intelectuales interpretan la realidad y buscan dotarla de sentido y orden, esto es, a los diversos órdenes de creencias, ideas y normas. Pero la experiencia del nihilismo también tiene parte de suceso personal e individual. Supone para el escritor un interrogante sobre qué significa vivir, escribir y

¹⁷ Vid. «The Dialectic of Emancipation and Power and the Nihilistic Character of Modernity» (1999:149-168).

¹⁸ En el plano de las ideas y los modos de pensar, pero también en el más real, pues es en esos años que en Occidente se produce la traslación definitiva desde los espacios “premodernos”, como las zonas rurales, al espacio de las urbes, con todo lo que eso conlleva. Un fenómeno que aparece encapsulado en los cinco años de una I Guerra Mundial que comenzó con un campo de batalla al estilo victoriano y terminó en esa «tempestad de acero» a la que aludía Jünger en el título de una famosa novela.

pensar en tiempos de «desencanto»¹⁹; en definitiva, una incógnita a despejar acerca del valor de la escritura frente a la desazón, la miseria o el vacío. El nihilismo se vive a la hora de escribir, de publicar, de definir la propia posición política, de discutir con los otros escritores. Se esconde detrás del hastío vital, de la carencia de altos fines, del desengaño ante los comportamientos sociales, de la angustia por la falta —o el sobrepeso— de autoridad y orden, del impulso dogmático e irracional. El nihilismo constituye así, tanto como un suceso de época, una experiencia personal. Una ojeada a trayectorias individuales de escritores, a la forma en que su vida se mezcla indisolublemente con su escritura descubre súbitas conversiones religiosas, alta tasa de suicidios, existencias atormentadas o rearmes ideológicos radicales.

Las distintas manifestaciones espirituales de entreguerras reflejan en su pluralidad, en su confusión y profusión el nihilismo en el que se inscriben. El nihilismo, ya se ha dicho, es una situación a la vez de vacío y de proliferación de significados y valores con resultantes múltiples que incluyen posiciones extremas y opuestas. Bajo el nihilismo tanto la nada y el caos, como la máxima ordenación y jerarquía, parecen imperar en el ámbito de las ideas; en cualquier caso, toma cuerpo la vivencia de una profunda crisis espiritual. En los discursos se muestra esa falta de centro, esa ansiedad por encontrar referentes y destruirlos para empezar de nuevo, la imposibilidad de una cosmovisión unificadora y tranquilizadora. En las más variadas expresiones espirituales, y no sólo en aquellas que explícitamente hablan del nihilismo, éste se articula verbalmente y así, se patentiza —y se infiltra— en las palabras. Los textos “dicen” el nihilismo, pero también lo “hacen” con su radicalidad, con su voluntad de comenzar de cero, con su angustia referencial, con su reconocimiento de posibilidades, con su afán perspectivista y también con su extralimitación. Y es esencial para el problema del nihilismo que se lo entienda tanto en sus efectos como en sus razones, en lo que tiene de atmósfera vital, orden del discurso y «lógica de la decadencia» de la cultura.

¹⁹ Con esta palabra se pretenden aunar los significados que tiene la alemana «Entzauberung», puesta en circulación por Max Weber: la acción de romper un hechizo (“desencantamiento”), y los efectos sobre los así liberados por el proceso de modernización cultural.

2. EL REFERENTE LITERARIO

Los discursos a los que voy a atender provienen sobre todo del ámbito de la creación literaria. Por varias razones. La más general tiene que ver con la importancia histórica del «trato literario» con el nihilismo y sus variadas relaciones de amistad, pugna y retroalimentación. Los ejemplos van desde las famosas líneas del *Macbeth* «Life's but a walking shadow...» (V:5), del que parten casi todas las descripciones del nihilismo existencial, a *Padres e hijos* (1862), de Turguéniev, considerado uno de los textos fundadores del sentido actual de la palabra. Las otras razones tienen que ver con la hipótesis de que la literatura guarda en la época que nos ocupa una relación esencial con el nihilismo, porque la creación artística en general soporta esa relación. De la tríada ciencia, religión y arte, éste último habría quedado tras la crisis del fin de siglo como única actividad espiritual totalmente «legítima» (en palabras de Nietzsche). El positivismo había sido cuestionado y la religión iba perdiendo mucha de su fuerza. Por otro lado, la práctica artística habría tomado sobre sí la misión de hacer el nihilismo “viable”, esto es, de crear las condiciones espirituales idóneas para que fuera posible una experiencia auténtica del nihilismo. En su incesante afán modernizador, por lo menos desde Baudelaire, la práctica artística buscaría funcionar como mediadora o traductora de la nueva situación espiritual a experiencia vital normal. En un ensayo de 1951 dedicado a Jorge Guillén, el ilustre romanista Ernst Robert Curtius exponía una idea parecida cuando se refería a la literatura de las últimas décadas precisamente como la «literatura del nihilismo», expresión de las ideas disolventes de los diagnósticos de Nietzsche. Una literatura que, «entre la negación y la desesperanza», se dedicó a cumplir «con el mandato histórico de abolir todos los cultos». (1951:334)

Quizá esto ayudaría a explicar el auge inaudito que la práctica artística en sus distintas manifestaciones vivió durante la primera mitad de siglo, y porque nos parece la más clara manifestación de una época. Sentimos que un cuadro de Klee o Maruja Mallo, una película de Buñuel, una composición de Schönberg o una narración de Francisco Ayala nos dicen sobre aquellos años más que muchos periódicos. Wagar decía que «it is in the arts that the confusion of the century asserts itself most spectacularly» (8). El arte

constituyó la expresión del nihilismo, su efectuación a través de los distintos movimientos de ruptura estética, y a la vez uno de los modos más potentes por el que el nihilismo pasó a ser una experiencia general de los tiempos, como ya afirmaba en 1928 el crítico Lluís Montanyà al asegurar que el surrealismo era «genuïna manifestació del buit i del desesper virtual de la nostra època» (1928a:45), ya que el «desesper virtual de la post-guerra [és] —sentit més vivament com més afinades les sensibilitats—» (1928a:51). Pero, además, paradójicamente, las nuevas prácticas artísticas pretendieron erigirse como resistencia, como alternativa a la erosión nihilista. Charles Altieri afirma que «what matters about modernism is its efforts to resist the philosophical and psychological economies put in place by modernity» (140). El nuevo arte presentaba un mundo desdivinizado y a la vez, de diversos modos, buscaba redivinizarlo (de esta particular dialéctica dice Pippin 1999 que nace su «modo melancólico»). «Modernism is paradoxically both an ideology of *possibility* and *hope* —a positive response to difficult circumstances— and an ideology of *despair*» (Schwarz 1997:3). Tendríamos así que la creación artística en aquellos años habría supuesto a la vez una “domesticación” del nihilismo y un intento de frenarlo. El nihilismo se asumiría como legado innegable y condición vital inevitable, y a la vez, la creación artística se le contrapondría en su afán de autonomía y pureza, de creación de posibilidades de sentido, de redescubrimiento de lo maravilloso de lo real, de reencantamiento (mítico, sagrado o mágico) del mundo. Esta tensión fundamental estará presente como una espada de Damocles a lo largo de todo el periodo.

La investigación presenta así una descripción de la “plasmación” literaria de un fenómeno histórico-metafísico, esto es, de una “situación espiritual” cuya importancia Octavio Paz describió así: «la historia de la poesía moderna, desde el romanticismo, es la historia de las respuestas que los poetas han dado a la ausencia de un código universal y eterno» (1991:46). Esto nos conduce a repensar, bajo esta luz, algunos caracteres que historiográficamente se han ido señalando como distintivos de esta misma literatura, y que la habrían conformado espiritualmente. Ambas perspectivas guardan una relación íntima. Aparecen fundidas, por ejemplo, en una afirmación de la revista argentina *Sur* en 1935, donde se nos dice que las vanguardias artístico-literarias suponen el «nihilismo por el nihilismo» (Guillot) o en la imagen que se extrae de la lista de caracteres que

encontramos en la introducción a un muy reciente volumen sobre nuevas perspectivas a propósito del modernismo (*Rethinking Modernism*, 2003)²⁰, donde se sintetizan, entre otras, las aportaciones de textos como *Twentieth-Century Culture: Modernism to Deconstruction* (1988), de Norman F. Cantor, y *The Concept of Modernism* (1990), de Astradur Eysteinnsson. Allí se nos dice que, además de la atracción por la experimentación formal y la innovación, reconocido como rasgo capital de la literatura de la primera mitad de siglo XX, encontramos, entre otros, «a preoccupation with disorder, crisis, randomness and fragmentation», «an extreme valorization of art», «a rejection of history as a chronological process», «cultural pessimism» o «moral relativism and ambivalence towards philosophical idealism» (3). La práctica totalidad de estos rasgos están en interconexión de múltiples modos con el fenómeno del nihilismo.²¹

Al atender a la literatura para ver en ella la traducción discursiva de un fenómeno vital generalizado, de un *Zeitgeist*, se reafirma la convicción de considerar la literatura un *modo de conocimiento*. A través de la literatura se conoce de un modo peculiar, no subsumible a otros conocimientos “superiores”. Las obras literarias ponen en juego cosmovisiones e interpretaciones de lo real e interaccionan de una manera peculiar con los acontecimientos de su época. Por ello es beneficioso “mirar” a través de ellas, como se “mira” a las visiones del mundo que proporcionan las disciplinas científica o filosófica. Tzachi Zamir, por ejemplo, ha argumentado recientemente a favor del uso de la literatura para discutir problemas morales atendiendo al peculiar carácter gnoseológico de las obras literarias: «instead of regarding literature’s unique contributions to moral understanding as stemming from a greater ability to focus on the particular, we should look for literature’s nonparaphrasable contributions in terms of different qualitative structuralizations of knowledge». (530).

Existen otras razones. La literatura permite mejor que cualquier otra práctica artística apropiarnos de la expresión de argumentaciones y razonamientos ideológicos. Además, la literatura en los años de entreguerras en España —ahora abordaré esta

²⁰ Otros libros recientes y generales sobre el fenómeno del modernismo son David Bradshaw, *A concise companion to Modernism* (2003) y Leonard Diepeveen, *The difficulties of Modernism* (2003).

²¹ Marianne Thormählen, autora de la introducción, llega a una conclusión parecida páginas después, al presentar el estudio del modernismo como un modo de comprensión —y de aceptación— de «the shock that such a loss of terra firma entailed.» (6)

cuestión— alcanzó un desarrollo mayor que otras artes. Finalmente, la literatura se aviene mejor que otras prácticas a la expresión colectiva. Naturalmente, eso no hace olvidar que también el resto de manifestaciones artísticas alcanzó un alto grado de desarrollo, y que en pocas épocas como el siglo XX el diálogo entre las distintas prácticas artísticas ha sido más amplio y fructífero, y así su interrelación y sus afinidades, algo que recientemente han enfatizado Daniel R. Shwarz (1997), Christoph Singler (1998), Harald Wentzlaff-Eggebert (1998) y John Crispin (2000)²² y que ya Apollinaire en 1917, en el programa del ballet *Parade*, situaba como la base del arte del futuro. Los rasgos característicos de las distintas vanguardias e ismos, así como de los tiempos en los que aparecen y sus condicionantes ideológicos, se plasmaron además de en textos, en esculturas, pinturas, composiciones musicales o películas.

Como puede suponerse por el cariz de la investigación, dentro de las distintas expresiones literarias nos van a interesar, tanto como los textos de creación, las manifestaciones metadiscursivas, esto es, los textos dedicados a presentar principios estéticos, a discutir la producción literaria o la ideología estética de los escritores y los grupos o las conexiones de la producción literaria con la época en la que se produce. En definitiva, aquellos textos donde se explicitan y discuten los presupuestos de la nueva literatura, su “ideología estética”. Por ello, como podrá comprobarse, a menudo se otorga relevancia a los textos argumentativos, de ensayo y de crítica, por encima de los textos de creación. Este primer grupo de textos pertenece tanto a la “literatura” como el segundo, especialmente en una época donde toda la producción literaria posee un altísimo grado de autoconsciencia y autorreferencialidad.

Por lo dicho hasta aquí puede colegirse que cuando aquí se habla de «literatura de entreguerras» no me refiero únicamente al corpus textual generado en aquellos años. Sino que se busca aludir de alguna manera a un ambiente literario y espiritual, lo que podría explicarse tomando la noción de “campo de producción cultural” de Bourdieu. Este campo sería un subconjunto dentro de los campos más amplios del poder y de la economía, y a la vez un campo que opera con su propia lógica y cierta autonomía relativa

²² De la interconexión profunda de las distintas artes dan fe los distintos estudios que en los últimos años han proliferado a propósito de la «intermedialidad», en general y en el periodo de entreguerras. Vid. Wernerf Wolf, *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality* (1999).

en relación con esos campos mayores. En él se incluirían los textos, pero también los creadores y el resto de productores: editores y editoriales, críticos y publicistas, etcétera. Como ha señalado recientemente Kylie Valentine en su aplicación de los conceptos de Bourdieu al Modernism, el campo de producción cultural tiene que ser pensado de un modo esencialmente dinámico, pues es un campo de constante lucha y discusión, de desafíos de normas y disciplinas, de creación de nuevos paradigmas literarios, esto es, de una nueva manera de concebir la práctica de la actividad literaria, de redefinir el rol del intelectual, su puesto frente a los problemas de su tiempo o el lugar que la producción cultural ocupa dentro del sistema social. Es por tanto un lugar donde tanto o más que producir literatura se habla y se discute sobre ella. Por ello el puro análisis textual es esencial pero insuficiente para obtener una imagen completa de la literatura de entreguerras. Hay que poner los textos y los autores en juego y relación, situarlos en el tablero histórico donde surgen y bajo los condicionantes sociales y culturales dentro de los cuales se debaten, reconociendo la naturaleza subsistémica de la literatura dentro del sistema general de la producción estética, a su vez en peculiar relación con el sistema social.

3. PERFIL DE LA LITERATURA MODERNA

Cada vez más, con el paso del tiempo y la acumulación de estudios, la literatura de entreguerras se aparece «no como un islote inmune, sino como un faro de encrucijada, batido por vivas mareas dialécticas» (G. de Torre 1948:22). Muestra de esta diversidad y pluralidad es la impresionante lista que en 1933 el mismo Guillermo de Torre, comentando *The European Caravan*, hacía de los principales sucesos literarios:

The rôle of the “precursors”, the birth of Dada, the anti-literary movement, the literature of “escape”, the new “mal du siècle”, the crisis of rationalism, the probe of the subconscious and the influence of Freud, the dissociation of personality, the influence of Pirandello and Proust, the post-war internationalist spirit exemplified in the “novecentismo” of Bontempelli and the campaign of the Italian “straccitadini”, German expressionism and its successor the “neue Sachlichkeit”, developing into the spirit of documentation and social criticism which extends to the “Nachkrieg” or swarm of war novels, the Neo-Thomist

orientation and the nostalgia of return to a Catholic régime, Europeanism, the traveling-internationalist current which commissions Geography as a new Muse, the influence of Americanism and the cinema, cubistic reflexes and the Ortega presentation of the dehumanization of art; our “ultraísmo”, the appearance of a new romanticism in the last phases of super-realism, the Joycean interior monologue, the cult of the body, the entry of sport into literature, the spirit of social proselytism breathed into letters...» (1933:285)²³

Una línea de interpretación que ya se encuentra en las primeras reflexiones históricas (por ejemplo en *The March of the Moderns* de William Gaunt, de 1949) entiende que la literatura modernista en su conjunto, y en especial la correspondiente a la entreguerra, en consonancia con el periodo en el que se desarrolla, no sólo presenta múltiples y complejas expresiones, sino que muchas de ellas, entre sí, entraban en oposición. En un mismo tiempo convivían visiones, sentimientos y opiniones contrapuestas, en lo que M. Calinescu ha llamado «un nudo de incompatibilidades» (75). Así, por ejemplo, un profundo pesimismo coexistía con una *joie de vivre* exacerbada, ideologías modernizadoras con ideologías anticapitalistas, y un arte que aspiraba a la pureza con un arte que perseguía transformar el mundo. Naturalmente, puede establecerse una secuencia histórica dentro de la cual uno de los extremos ocupa una posición predominante frente al otro, y con el paso del tiempo la situación cambia. Pero eso, que tiene cierta razón de ser historiográfica, no impide reconocer que a lo largo de todo el periodo de entreguerras ambos extremos, junto a una miríada de posiciones intermedias, tuvieron voz, y que de hecho a menudo su discurso sólo adquiere sentido global sobre el trasfondo del otro. Esta bipolaridad de la literatura de entreguerras ya fue reconocida como uno de sus rasgos genuinos por Guillermo de Torre en 1943 cuando señalaba que la producción artística se movió continuamente entre «la aventura y el orden».

La convivencia de contrarios no debería chocarnos si admitimos la proliferación de sentidos y valores como uno de sus rasgos esenciales de esa fase final de la modernidad. La proliferación se contrapone al vacío, a la ausencia de sentido (un nuevo par), y ambos constituyen los extremos de la moderna experiencia del nihilismo. Desde

²³ Si esta lista suena extrañamente parecida a la que presenta Ana Rodríguez Fischer en un momento de la introducción a su *Prosa de vanguardia* (2002:26-27), quizá es porque la citada autora decidió no pagar el tributo de autoridad o, en un despiste, se olvidó de poner unas comillas y citar su fuente.

aquí podemos interrogarnos por eso que en los últimos años viene denominándose la «Welstanschauung» (Bertens) o la «metafísica» (Levenson) del Modernismo. Esto supone que el Modernismo se distingue no sólo por un conjunto de postulados estéticos, sino que, con múltiples matices y variaciones, puede reconocerse en ella cierta posición total sobre la vida, la realidad y el puesto que el hombre y particularmente el artista ocupan. Esta metafísica no puede consistir en algo “sustancial”, un conjunto de afirmaciones compartidas por todos los escritores (cosa de dudosa existencia, en palabras de Levitt (502), sino en algo así como un «campo de juego», o lo que es lo mismo, un ámbito acotable por una serie de «reglas de juego» generales que generan polarizaciones. Esta metafísica contiene parte de lucha de opuestos, parte de *Zeitgeist* o espíritu de la época y concreción individual, en la medida en que cada artista posee su propia metafísica.

Veremos que esa metafísica estética, abierta y discontinua, ocupe el espacio que ocupe dentro del *Zeitgeist*, sean cuales sean sus componentes en cada caso individual, hundía profundamente sus raíces en constataciones nihilistas. En palabras de Antonio Marichalar: «la metafísica de nuestro tiempo invoca de continuo una *nada* que podría corresponderse a esa que Hegel llamaba la “inferioridad vacía de los romanos”» (1935b:327). La vida se definía primordialmente por carencia de sentido estable, la realidad por su labilidad y mutabilidad, el conocimiento era dubitable e inseguro, la perspectiva moral se consideraba a menudo molesta, faltaban fines últimos, los valores no estaban definidos y la trascendencia se disolvía; frente a esa situación (que le fascinaba y le horrorizaba a la vez), el artista debía encarar la creación de sentido y de algún modo poner orden. Manuel García Morente lo explicaba así:

El que una cosa tenga explicación, no quiere decir que tenga sentido. La causa nos refiere la concatenación natural, en cuyo último eslabón está la cosa causada, el efecto. Pero no nos descubre el *sentido* de la cosa; no nos manifiesta la legitimación, por decirlo así, de la cosa. [...] sabemos que la realidad material no tiene sentido (lo cual no impide que —como veremos más adelante— nos esforcemos por infundirle nosotros un sentido). (1932:142)

Este origen crítico de la metafísica modernista constituiría una de las razones de su pluralidad y su polaridad. Frente a la idea de un modernismo unívoco y definible — que gobierna por ejemplo las distintas pretensiones de realizar un «listado» de sus

características fundamentales, o que obliga a hablar de un postmodernismo dentro del modernismo, etcétera²⁴—, la imagen que ahora nos parece cada vez más idónea es la de una literatura modernista polifónica y múltiple cuya opulencia desborda pretensiones de univocidad y que ya no puede ser explicada, por ejemplo, a través de una distinción radical entre modernismo y vanguardia (Peter Bürger)²⁵ o entre clasicismo y vanguardia (Edward Mozejko). A la disolución de la contraposición frontal de estos dos vocablos ha seguido el cuestionamiento del concepto singulativo de “modernismo” como gran paraguas omniabarcante de las distintas prácticas estéticas de los años 1890-1940²⁶. Prueba de ello son dos recientes acercamientos críticos: el libro *Modernisms; a literary guide*, de Peter Nicholls (1995), donde ya desde el título se rechaza hablar de un modernismo singular, y el posterior artículo de Susan S. Friedman «Definitional Excursions: The Meanings of *Modern/Modernity/Modernism*» (2001), donde, tras mostrar cómo la historiografía modernista incurre en lecturas contrapuestas y contradictorias, se propone aceptar radicalmente este carácter contradictorio como consustancial a la modernidad tardía y su reflejo estético, sin reificarla, aceptando que los pares contrapuestos son no sólo (metodológicamente) necesarios para referir a aquello de lo que se pretende hablar, sino que cada contraposición posee su especificidad, y abre un espacio de referencialidad que debe ser indagado: «the oppositional meanings of modern/modernity/modernism point to the contradictory dialogic running through the historical and expressive formations of the phenomena to which the terms allude.» (510).²⁷

²⁴ El listado clásico es el de Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1992:267-8). Tyrus Miller defiende para los años treinta la categoría intermedia de «Late Modernism», a modo de un modernismo postmoderno, en su *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts Between the World War* (1999).

²⁵ Distinción que han reivindicado, con matizaciones, Richard Murphy (1998) y Robert Kaufman (2001:368). El propio Bürger la sigue sosteniendo en «Ende der Avantgarde?» (1995) donde recomienda reservar el término vanguardia para aquellos movimientos que atacan la autonomía del arte en pos de un proyecto social revolucionario: Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo.

²⁶ Así lo ha recordado recientemente Nelson R. Orringer (2002), en un artículo donde además se defiende con tesón la necesaria inclusión de la literatura española en los análisis planteados en términos de *Modernisms*. En la misma línea, Longhurst (2002) ha denunciado la marginalización de la literatura española en los estudios sobre el *Modernism* europeo.

²⁷ Sobre los distintos problemas que a lo largo de su historia ha encarado la historiografía sobre el modernismo, vid. Bruce Fleming, *Modernism and Its Discontents: Philosophical Problems of Twentieth-Century Literary Theory* (1996).

El modernismo resultante de estos enfoques no es solamente múltiple, sino que además, las distintas alternativas y prácticas que en él se producen aparecen en determinados casos fatalmente enfrentadas entre sí. Peter Bürger (1999) ha reconocido esto y ha propuesto entender la modernidad como un concepto “ampliado” pluriabarcante dentro del cual se producen tensiones entre polos. Para él la tensión fundamental por lo que concierne a la estética es la que se produce entre la aspiración a la autonomía artística y la voluntad de transformación social. Pero también podrían señalarse la relación entre la pretensión de ‘novedad’ y los vínculos con la tradición, el bandeo entre negación y afirmación de la Historia, los problemas de inserción del artista dentro de lo que Adorno y Horkheimer llamaron la ‘industria cultural’, la dialéctica entre individualismo y colectivismo o la polaridad entre racionalismo e irracionalismo. Las visiones opuestas, como señaló Malcolm Bradbury, también se presentan en las ambiguas imágenes de la novela:

De la ciudad nueva como lugar de posibilidad y lugar de esterilidad y crisis; de la nueva máquina, a la vez nuevo vórtice de energía y fuerza deshumanizadora y destructiva; de una era de multiplicidad, que ofrece tanto la libertad como un terrible vacío; de una era de exilio, que ofrece a la vez libre espacio para la creación de las artes desconocidas y también una terrible falta de hogar y una profunda autoalienación. (1989:331-332)

¿Hasta qué punto la acumulación de tensiones anula la existencia de un «sentido» unívoco de lo moderno? Sobre esto también hubo disenso ya en la propia época de entreguerras. Y es que la existencia de polarizaciones y contradicciones era algo reconocido y vivido. En «moderno y “moderno”» (1934), publicado en *Gaceta de Arte*, Alfred H. Barr negaba taxativamente la existencia de un sentido definido, y así un orden, en el espíritu artístico moderno:

Desde la guerra, el arte ha llegado a ser un asunto de variedad confusa e inmensa, de oscuridad y contradicciones, de aparición de nuevos principios y renacimiento de los viejos. [...] la verdad es que el arte moderno no se puede definir con ningún grado de finalidad, ni en tiempo ni en carácter y toda tentativa en hacerlo implica una fe ciega, conocimientos insuficientes, o una falta académica de realismo.

Las polarizaciones pueden analizarse a la vez desde una perspectiva sincrónica y también en su sucesión temporal, como afirma la ley «del péndulo» que en 1930 Sebastià

Gasch, tomándola de Kandinsky, aceptaba como posible explicación de la sucesión de dominantes estéticas y que recientemente Jean Clair reformuló al hablar a propósito de los años veinte de «oscilación» entre opciones estéticas contrapuestas (1996:25).

La variedad de lecturas del modernismo sitúa al investigador frente a campo de juego de alto voltaje ideológico donde las relaciones, interacciones y fricciones entre distintas propuestas ideológico-estéticas se suceden y acumulan (Nilo Palenzuela ha insistido sobre esto recientemente), y a la vez van recrudeciéndose casi sin solución de continuidad. No en vano Rafael Laffon concluía que la disyuntiva estética capital de la época entre neoclasicismo valeryano y surrealismo, «como programa, como sistematización productora, como promesa de larga vida, es posiblemente improrrogable.» (20)

4.FOCALIZACIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Dentro del marco interpretativo general delineado, a la focalización temporal — época de entreguerras— se une una espacial: la literatura española. El trabajo se centra así en la fase final del periodo que ahora se denomina generalmente, a partir sobre todo de los trabajos de José-Carlos Mainer, la Edad de Plata (1898-1939),²⁸ más de cuarenta años de admirable riqueza cultural y espiritual unida a una progresiva modernización social, económica y política. Pretender abordar aquí todo este periodo hubiera sido descabellado. Una vez dentro de la Edad de Plata pueden detectarse momentos diferenciados, cambios de sensibilidad. De ellos intentan dar fe los distintos acercamientos que, ineludiblemente, plantean algún tipo de periodización, ya sea acudiendo al método de las generaciones, apelando a acontecimientos históricos singulares o a modificaciones en el ambiente intelectual. Muchos de estos enfoques

²⁸ Vid. *La Edad de Plata (1898-1939)* (1983), y más recientemente *Historia, literatura, sociedad* (2002). Otros libros panorámicos son Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española* (1973) y Pedro Laín Entralgo, coord. *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)* (1993).

parecen coincidir, y así ha sido asumido historiográficamente, en que en la literatura española se produce una inflexión alrededor de los años finales de la I Guerra Mundial, el «momento climatérico» (Bernal 1991:121) de surgimiento y consolidación de la literatura llamada «de vanguardia»²⁹, «Arte Nuevo» o «joven literatura». Los autores, temas y modos serían protagonistas destacados —junto a los mayores— de una aventura que iba a quedar definitivamente interrumpida por la Guerra Civil. Por eso Guillermo de Torre decía que debía reseguirse

la historia completa, que se inicia con el periodo de subversión ultraísta (el recogido en mis *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925), continúa con la deshumanización del arte, después lo que yo he llamado la “entrada en lo social”, y termina con la guerra de 1936» (1962, cit. en Rozas 1986:31)

La historia se explicará aquí viendo hasta qué punto la «generación de entreguerras» (denominación que propone Carlos Blanco Aguinaga, desechando conocidos marbetes, en 1998:41) fue protagonista de un *Zeitgeist* nihilista y contradictorio, a la vez angustioso y alegre, vital y críptico, destructivo y constructor común en Occidente. Longhurst afirma: «The common void was in itself a unifying background within which Modernists strove to assert the validity of their art. The Spaniards were no different from their fellow Europeans.» (2002:282)

Ya en los cincuenta Juan Chabás había hablado de «una generación *perdida* entre dos guerras»³⁰. Pese a que el país había permanecido neutral en la I Guerra Mundial, alrededor de los años del conflicto la renovación de ideas y formas de pensar iniciada con la crisis de fin de siglo sufrió una modificación de múltiples concomitancias con la operada en el resto de naciones occidentales. Con ello se consolidaba para España un tiempo de sincronización espiritual con Europa bajo la égida del «vanguardismo»³¹, aunque siguieran pesando con fuerza problemas —en su mayoría materiales—

²⁹ Precursores aparte, naturalmente. Las exposiciones cubistas en Barcelona, el primer impacto futurista o la obra de Ramón Gómez de la Serna son ejemplos señeros de que existía, cuando menos, una voluntad de renovación artística en España anterior a la Gran Guerra.

³⁰ Así se titula el capítulo general que el de Denia dedica a la joven literatura en su *Literatura española contemporánea* (1951:405-422).

³¹ «Vanguardismo» o «vanguardia» no alude meramente a una estética, sino que, como sugiere Octavio Paz en *Los hijos del limo*, describe también «una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida.» (146)

específicamente hispánicos. Paradójicamente, un país que permanecía atrasado en lo social y lo económico se enfrentó de forma inaudita en escasas dos décadas no sólo a un tránsito modernizador, sino a un doble proceso de mengua de distancia espiritual: la que iba de España a Europa y la que, por así decirlo, iba del “espíritu” o las ideas a la realidad del país. Así, cuando el avance espiritual, la inclusión de nuevos modos de pensamiento, vino a confluir con la realidad sociopolítica —menos proclive a modificaciones— ambos se soldaron en una escalada de tensión. La situación de fragilidad, inestabilidad y proliferación de propuestas no hizo sino acelerarse y encrespase, con constantes alternancias y fricciones —en los distintos subsistemas político, literario, artístico— que trágicamente desembocarían, tres años antes que en el resto del continente, en un conflicto armado tras un alzamiento militar. En cierta manera, los años 1918-1936 en España condensan tal cúmulo de contradicciones europeas y autóctonas, y en tan corto espacio de tiempo, que podría hablarse, citando a Karl Kraus, de un auténtico “laboratorio del fin del mundo”³². Frases como las escritas por Pedro Salinas (vid. por ejemplo la carta a Guillén del 8 de marzo de 1937) o éstas de Moreno Villa en 1944 lo atestiguan amargamente:

Parecerá raro que hable de gente como si toda hubiera fenecido [está hablando de Altolaguirre, Cernuda...] viviendo algunos de ellos aquí en México y viéndolos de vez en cuando. Y es que lo fenecido es el tiempo aquél que ahora evoco. Todo es forzosamente pasado, caído en un abismo además, en el derrumbe histórico de España y acaso de la civilización europea. (149)

Reconozco lo que de insatisfactorio tiene un enfoque periodizador frente a una historia que, como sabemos, no da saltos. No obstante, como reconocía hace ya años Fredric Jameson, la periodización nos es aún «indispensable» (cit. en Friedman 509) y puede ser útil para un tipo de lectura planteada en términos de *Zeitgeist*, de época. Es posible hablar de literatura «de entreguerras» reconociendo como un rasgo característico la convivencia de aspectos contradictorios, en distintas y variopintas integraciones. Así lo

³² La sensación de crisis continuada puede reflejarse incluso en extremos proféticos. En un artículo de septiembre de 1931 titulado «Clase de Historia», Azorín ofrecía en forma de diálogo una ficción futurista según la cual el periodo de entreguerras era meramente un época de tránsito entre la Gran Guerra y lo que se denomina «la guerra planetaria»; en el caso específico de España, el «carácter noble e ingenuo de la Segunda República española fue la causa de que se vieran sorprendidos, primero, por una conspiración, y luego, por una guerra planetaria».

han defendido José-Carlos Mainer o Derek Harris. El primero señala que la enorme cantidad de autores, obras, factores y relaciones hacen aparecer la actividad intelectual de la época envuelta en múltiples problemas, conflictos e interrogantes, inestable entre «profundas contradicciones» (Mainer 1983a:190). Para Harris, su imagen es «one of cultural activity characterised on the whole by a complexity that stems from the coexistence of differing and even contradictory tendencies.» (1996:1) Un destacado protagonista, Jorge Guillén, en un texto tardío, afirmaba:

¿Cómo designar los años tan revueltos y tan fecundos entre las dos guerras mundiales? No hay etiqueta verosímil, sobre todo para los actores de aquellas aventuras. «Aire de época» no significa «estilo de grupo», de un grupo determinado. (1969:228)

Evitando el falseador planteamiento generacional, la investigación busca enmarcar la producción literaria en un contexto cultural más amplio y entonces interrogar a los textos desde él. Persigue leer los variados ejemplos de la producción literaria no tanto como huellas de una individualidad o de un «estilo de grupo», sino como productos de su tiempo, como respuestas a los complejos interrogantes de la época³³. Es más, como índices sobresalientes de ese mismo espíritu del tiempo, que pese a permear todo lo que se da en él, se expresa con particular resonancia en los productos culturales. Decía José Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo*: «los escritores son, naturalmente, los que reciben de manera más directa esa impresión desoladora de una época que va perdiendo la fe en sus convicciones fundamentales.» (47)

En esta tesitura, el Arte Nuevo en su compleja constitución y transformación, en su vibrante multiplicidad y difícil devenir, constituye para el investigador, incluso asumiendo la idea de que representaba un grupo marginal dentro del sistema cultural³⁴, un precioso escaparate en el que aparecen cifrados los perfiles de toda una época: Lo que ésta tenía de nueva disposición vital y también de ejemplo en el terreno literario de la casi

³³ Decía Guillermo de Torre: «Por encima de ellos [de los artistas] o en su derredor y a su través, embebiéndolos, con su conformidad o a su pesar, gravita y penetra ese factor atmosférico que yo bauticé hace años con el nombre de «aire del tiempo», cuyos gérmenes, disueltos en todo, penetran en las sensibilidades juveniles de muy distintas latitudes y las mueven a adoptar ciertos estilos, determinadas maneras» (1967:217)

³⁴ Robert Wohl (2000:603) advierte contra la propensión a suponer que el modernismo constituye el «estilo dominante» de la primera mitad de siglo en Occidente.

eterna lucha española por salir del atraso secular, como recordó hace poco Andrés Soria Olmedo³⁵. Veremos los esfuerzos de las distintas facciones intelectuales por interpretar la realidad presente y hácersela suya, en distintas propuestas para modernizar, culturizar y “sensibilizar” a la sociedad a través de la práctica artística. Y cómo esas empresas, vinculadas casi siempre a minorías de escritores, literatos y artistas, se pensaban a sí mismas, explicitaban sus presupuestos, se dotaban de autoridad, interactuaban entre ellas y se comprendían respecto a una realidad en vertiginoso cambio.

5.METODOLOGÍA

Partiendo de que la relación entre la literatura y el problema del nihilismo sirve de vector interpretativo unificador, la investigación quiere presentar la imagen más exacta del ambiente espiritual de una época con una doble perspectiva: sincrónica y diacrónica. En los capítulos generales se dejan de lado los análisis individualizados de autores u obras a favor de lecturas parceladas según distintos núcleos conceptuales: la vida, la crisis, la inseguridad o las distintas dominantes estéticas. La acumulación ordenada de textos diversos va entretejiendo un discurso polifónico que pretende acercarnos al máximo a esa «policromía ensordecedora» (Jaime Brihuega 1982b:14) de la literatura de entreguerras y mantener la sensación de dialogismo e intercambio intelectual en el que los textos mismos nacieron³⁶. Todo ello integrando los sucesos peninsulares, sin olvidar

³⁵ «The arrival of modernism in a Spain that was still in many respects premodern, involved a fairly rapid acquisition of all the sometimes confusing elements of modernism while, with some difficulty, synthesising and absorbing modernism’s nineteenth-century aesthetic, decadent and symbolist prehistory, together with the philosophical background in positivism, Nietzschean vitalism and religious modernism.» (1995:23)

³⁶ En un muy reciente ensayo sobre metodología de la historia literaria, Mainer recomienda hablar no tanto de autores como de títulos, y abordar la literatura ante todo como una sucesión de textos. También propone el aprovechamiento del concepto historiográfico de «coyuntura» que define como «conjunto de condiciones articuladas entre sí, tal como están presentes» en un momento determinado (2004:406). Los años de entreguerras se perfilan como un buen candidato para una coyuntura. Sugerencias en un sentido parecido hay en otro ensayo metodológico, de Peter Bürger (1997), donde se reclama un enfoque en que se tenga muy en cuenta los cambios en el concepto mismo de ‘literatura’.

su especificidad, en el contexto occidental³⁷. Pues, como afirmó José-Carlos Mainer, «nunca ha sido nuestro país más Europa que entre esta fecha [1918] y 1939» (1983a:180). Las referencias a las prácticas artísticas en otros países se presentan con la voluntad de mostrar las múltiples concomitancias entre éstas y el Arte Nuevo español en el marco común del Modernismo europeo³⁸. La tesis sobre las relaciones entre nihilismo y modernidad estética que se defiende en esta investigación, pese a estar centrada en el caso peninsular, puede hacerse extensible, en sus rasgos generales, a mucha de la producción extranjera.

El trabajo directo con las fuentes se considera fundamental, pues proporcionan el material imprescindible para acercarnos a la época tal y como fue vivida por sus protagonistas. Así se explica la profusión de citas y referencias de bibliografía primaria, especialmente de esos sutiles termómetros espirituales que son las revistas y otras publicaciones periódicas³⁹. Peso importante tienen los textos programáticos, las proclamas y manifiestos, así como los textos reflexivos y ensayísticos. En ellos puede observarse de forma clara la voluntad explícita de articulación de nuevas propuestas estéticas y sociales, su justificación y su afán de reconocimiento. Soy consciente de que privilegiar éstos frente a los textos de creación implica cierto riesgo, pues, como se reconoció en la propia época y ha sido repetido después (por ejemplo en Brihuega (79) a propósito de la vanguardia artística), existió en aquellos años una significativa distancia entre la ideología escrita explícita y su manifestación “en obras”, lo que impide asumir su identidad. Pero puede atenderse a los textos metaliterarios no sólo en lo que tienen de “presentación”, “avance” o “discusión” de una obra, sino en sí mismos como expresiones de un sentir de grupo y de una (a)filiación de época, esto es, como documentos que expresan y a la vez describen un ambiente espiritual. Por eso los poemas o las ficciones pueden convivir en el análisis con artículos periodísticos, manifiestos o síntesis teóricas.

³⁷ Esta integración era precisamente uno de los mayores anhelos de los protagonistas de la Edad de Plata, frente al clásico aislamiento peninsular. Por eso podía decir Corpus Barga en 1927 que «Cuatro generaciones de escritores españoles se han esforzado en descorder el embozo de la capa que nos comunicaba al mundo» (1927:5)

³⁸ El esfuerzo de integración hermenéutica de la producción española en el contexto europeo era reclamado por Domingo Ródenas a propósito de la narrativa en (1997:29).

³⁹ La importancia de las revistas, en general y en el contexto del vanguardismo español ha sido recientemente reafirmado por José María Barrera (2004), que recopila los puntos de vista de estudios fundamentales de Rafael Santos Torroella, Juan Manuel Rozas, Rafael Osuna o César Antonio Molina.

El periodo en el que florece el Arte Nuevo ha sido tratado bajo múltiples perspectivas. Esta investigación, como ya se adelantó, se acerca a los enfoques que parten de la consideración del de entreguerras como un periodo crítico, complejo y contradictorio. Se atiende a la labor de los intelectuales en un sentido amplio, no sólo como forjadores de discurso, sino también como productores, distribuidores y evaluadores de cultura. Se reconoce la necesidad de un enfoque en muchos casos interdisciplinar y que incorpore formas novedosas de análisis, y se recalca lo fructífero de poner en relación la literatura española con la del resto de Occidente. De ahí que se busquen integrar reflexiones teóricas sobre la vanguardia y sobre el Modernism y se promocionen lecturas con una fuerte carga de análisis teórico e ideológico. Así se evitan ciertos “deslizamientos” que se han observado con el tiempo a propósito del estudio de la literatura de entreguerras, como hablar de una supuesta generación del veintisiete, respecto a ella de “otras” generaciones, el ostracismo u olvido que han sufrido los prosistas, los críticos y las figuras “menores” y la simplificación de los postulados definitorios de la literatura de vanguardia, de los debates y de las posiciones teóricas.⁴⁰

Veamos un ejemplo. No porque los autores nuevos dijeran —o dieran a entender— que sus obras se concebían o se presentaban ante todo como juegos y artificios formales hemos nosotros de creerlo a pies juntillas, o ceñirnos a una lectura bajo esas coordenadas⁴¹. Fokkema (1984:2) nos lo advierte al recordar que «the

⁴⁰ Anoto, sin afán de completud, algunos títulos esenciales de enfoques novedosos y renovadores en la línea de una historia intelectual a propósito del tema general de la vanguardia hispánica y el contexto histórico de los años 20 y 30 (omito toda referencia a artículos y a textos sobre autores o “grupos” concretos): Ya quedaron consignados varios libros de José-Carlos Mainer, a los que habría que añadir *Literatura y pequeña burguesía en España* (1972). Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República* (1989). Los dos volúmenes editados por Derek Harris, *The Spanish Avant-garde* (1995) y *Changing Times in Hispanic Culture* (1996); Javier Pérez Bazo, ed, *La vanguardia en España: arte y literatura* (1998); Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista: Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española* (1998) y las antologías, con amplias introducciones, *Proceder a sabiendas* (1997) y *Prosa del 27* (2001); Pedro Aullón de Haro, *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo* (2000); Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias artísticas en España* (1996); tres libros editados por Harald Wentzlaff-Eggebert: *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España* (1998), *Naciendo el hombre nuevo...* (1999), y *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica* (1999); Francis Lough, ed, *Hacia la novela nueva, Essays on the Spanish Avant-garde Novel* (2001); Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia* (2001); Serge Salaiin y Carlos Serrano, eds, *Temps de crise et “années folles”: les années 20 en Espagne: essai d’histoire culturelle* (2002) y Mechtild Albert, *Vanguardistas de camisa azul* (2003).

⁴¹ Un ejemplo de este tipo de reclamación de una lectura formalista o estilística por parte de los propios protagonistas la encontramos en Pérez Ferrero, quien ante la segunda edición de *El profesor inútil*

restriction to purely formal issues prevents the literary historian from resorting to explanations which have their basis outside the literary series». Sigue faltando indagar más de qué trata la literatura de entreguerras, cuáles son sus temas, qué conflictos plantean sus tramas, y romper de una vez el mito de una supuesta literatura “deshumanizada”, como reclamaba no hace mucho Javier Pérez Bazo:

Los novelistas de los años veinte, contrariamente al fundamento programático de excluir de sus producciones todo componente sentimental y trascendente, se esforzaron en reflejar una época, la vida de su época y ciertos temas literarios en absoluto inéditos en ellos. Y mucho menos sus novelas carecieron de dimensión simbólica, lo cual, en último término, certificaría su carácter humanizado. (2000:10)

Las ideas expresadas por algunos estudiosos, especialmente los que han centrado su atención en la literatura llamada «social», a propósito de la indiferencia de los escritores del arte nuevo hacia las cuestiones político-sociales, la falta de contenido de la literatura vanguardista, o en el hecho de que ésta no refleja los problemas de su época, deben ser puestas en entredicho. Un protagonista destacado de aquellos años como Francisco Ayala afirmaba ya en 1968: «lo cierto es —y esto es también lo significativo— que, en general, los escritores de vanguardia tenían una conciencia político-social bien despierta, en íntima conexión con su actitud literaria.» (101). En los textos vanguardistas, tantas veces tachados de meros juegos, de puros ejercicios de preciosismo, de “deshumanizados”, se descubren obras innovadoras y conmovedoras, en íntima relación con las inquietudes ideológicas y espirituales de los autores y los tiempos. Una atenta lectura encuentra en los textos narraciones y reflexiones sobre el hastío, la soledad, la individualidad, el miedo, la indiferencia, la carencia de referentes, la alienación social y otros muchos asuntos⁴². No parecen «temas personales e intrascendentes meros pretextos

dijo encontrar «relatos suaves y suaves novelas...; ensayos ondulantes... Los acontecimientos que se narran en las páginas se olvidan, como también el objeto de sus teorías y las mismas teorías; pero siempre queda en el oído, como un murmullo esa prosa de la que el autor ha dicho, mirando a Francia, que está escrita para ser leída a media voz.» (1934:12)

⁴² En 1978, Julian Palley presentaba en un estudio una lista de los que consideraba principales temas ‘existencialistas’, y a medida que los iba describiendo podía observarse que aparecían localizados tanto o más en obras de entreguerras y en obras nuevas que en la literatura posterior. Palley destacaba la alienación y la pérdida del yo, el problema del otro, la autenticidad (aceptar la muerte, la nada que rodea a la consciencia y la responsabilidad), el absurdo y la desesperanza (deseo de orden frente a caos), el sentido de la soledad cósmica, la desesperación y la problemática de la libertad.

para la elaboración de la prosa»⁴³, ni «relatos deshumanizados en el sentido de no estar centralizados en el hombre y en su problemática angustiosa [...] sueños anecdóticos creados por el escritor en su mundo de musarañas»⁴⁴ sino que, con su estilización⁴⁵, reflejan de todas todas la sensibilidad vital de entreguerras⁴⁶. De ello y del trasfondo nihilista hablaba en 1934 Pedro García Cabrera, al comentar la actitud de aquellos que atacaban al arte vanguardista:

Con una ciega ligereza se intenta estrangular la honda significación de este fenómeno estético, arrojando sobre el mismo el calificativo de arte formalista, en tono despectivo, sin verse tras sus complejas geografías la gran tragedia cósmica del hombre contemporáneo. [...] el arte abstracto muestra mejor que ningún otro prisma de nuestro tiempo la tragedia del hombre contemporáneo, porque la remonta a un escenario cósmico.

Incluso si los “temas”, si los “contenidos” eran realmente tan secundarios en los textos de la nueva literatura, ¿debe por eso obviarse que pueden encontrarse, al igual que constantes formales, ciertas constantes temáticas, como por ejemplo personajes solitarios, confundidos, perdidos, problemas de incomunicación, tendencias suicidas o acciones que casi siempre terminan en fracaso? Aún más: ¿Qué significaría la defensa por parte de los propios autores y de sus críticos de una literatura marcadamente “formal”, esto es, de una literatura que reclamaba ser tomada como artificio, juego intrascendente o ejercicio de estilo, porque así era gestada? Esta actitud, ¿hasta qué punto trasluce una actitud de desorientación y congoja ante las dificultades para aportar una obra constructiva *en sentidos y valores*?

⁴³ Laurent Boetsch, *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, p. 25.

⁴⁴ Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, p. 69.

⁴⁵ Sobre las relaciones entre la forma literaria y la representación de la individualidad moderna, vid. Levenson (1991), centrado en la novela. Los estilos y formas del Arte Nuevo guardan una conexión esencial con el tiempo en el que surgen, aunque en algunos casos puedan parecer opuestos. El ejemplo, según Marichalar, lo tendríamos en Joyce, cuya extrema prolijidad y lentitud «no han podido nacer sino en un momento de máxima velocidad. Su lentitud no es más que aceleración... al otro lado de la coma.» (1933a:76)

⁴⁶ Nuevamente Francisco Ayala lo afirmaba a finales de los sesenta: «¿acaso no revelan también muchísimo, de otra manera, acerca del mismo Madrid y de la misma España durante aquel período las narraciones «deshumanizadas» de Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Rosa Chacel, Max Aub y más? [...] es claro que el clima espiritual de la época, su ambiente social, se encuentra reflejado en ellos, y no otra es la razón de que hoy se los vea como «datados» (1967:144). Han vuelto sobre el tema, reafirmando el carácter representativo de las obras narrativas, José Manuel del Pino (1995:74) y Domingo Ródenas (1997:44)

Interrogantes como éstos parecen demandar que nuestra atención crítica integre, a propósito de la literatura vanguardista, la atención a la forma y al estilo, las intenciones de los autores, la circulación y recepción de su obra, los debates teóricos, los discursos estéticos y las constantes temáticas, para dar cuenta de las ideas y los problemas que afloran y retornan una y otra vez en los textos vanguardistas, así en las novelas, en las “prosas”, en los poemas y en las críticas. Una mirada que detecte disonancias, que atienda a lo no dicho o a lo que se oculta, con voluntad o no, bajo un texto, así como a lo que “lleva a cabo” (performativamente) una obra, junto a lo que dice. Frente a la sospecha de intranscendencia de la nueva literatura, esa mirada haría tuyas —sin que sirva de precedente— las palabras con las que un joven Eugenio Montes redondeaba su comentario de *Manual de Espumas* de Gerardo Diego:

Seguramente Diego quisiera que estimásemos sus versos como invenciones absolutas e intrascendentes. Le agradecería que los viésemos desnudos y plantados al modo de estatuas, o de insignificantes signos algebraicos ausentes de materia, informados por la mera forma. No es culpa nuestra si ofrecen rendijas interpretativas, ávidas de pupilas curiosas que exploren su intimidad. Versos con vocación de cristal rebosan plenitud de sentido. Dentro de ellos hallamos —tan fina que se pegaría a los dedos— arena de la realidad. (1925:126)

La precaución que Eugenio Montes formula posee dentro del enfoque al que aludo especial relevancia, pues echa luz sobre un problema central que podría formularse brevemente así: una comparación entre las obras de creación y los intencionarios, manifiestos y definiciones múltiples que la nueva literatura española produjo sobre sí misma encuentra, como ya se apuntó antes, una disonancia. Ésta no tiene que ver únicamente con la separación entre intención y resultado, en términos de éxito o de realización efectiva, sino con algo más: con la disimilitud de sentido entre los discursos y los metadiscursos. Los autores nuevos proclaman una literatura vitalista, pero por lo general en sus obras la vida se presenta como algo caótico, sin sentido, complicado y absurdo que quizá no valga la pena de ser vivido. No pocas veces como un lugar de angustia, desazón y desorientación que conduce al suicidio⁴⁷. Con ello la española se

⁴⁷ O en palabras de Víctor Fuentes: «la alegría y la exaltación vitalista, que destaca en un primer plano en los relatos vanguardistas, está siempre socavada por una veta de desilusión, de escepticismo

equipara con el resto de la literatura europea, cuyo tema central, en palabras de Ernst Fischer en su *Literatura y crisis de la civilización europea*, es «la soledad del hombre en medio de un mundo que se ha hecho extraño» (61). Pero ocurre que esta imagen de la existencia se articula en un tono alegre, desenfadado y aséptico, en muchos casos sin lamentaciones, celebrativo, cuajado de metáforas e imágenes sorprendentes. ¿Qué ocurría entonces? ¿Cómo una literatura deportiva, formalista, y vitalista atiende e integra «inquietuds i angoixes —voluptat— que són l'única expressió actual de la nostra vida tèrbola» (Montanyà 1927b:19)? ¿Cómo podría explicarse la discordancia entre lo dicho, el tono en que se dice y el referente de lo dicho? A intentar responder a esta pregunta quizá pueda ayudarnos observar el vitalismo, presentado como insignia, bajo el trasfondo del nihilismo. Por cierto, que de nuevo vuelve a descubrirse que la disonancia ya fue detectada en la propia época. Así, por ejemplo, Benjamín Jarnés, en medio de una crítica ya en el año 1927, súbitamente se sale de ella y pregunta, en un aparte: «(¿Qué misteriosas, qué hurañas savias impregnan de zumo ceniciento los brotes más jóvenes, aun con la voluntad más decidida de ser jocundos, desarraigados, olvidadizos, libres?)» (1927f)⁴⁸ Para 1931, Guillén Salaya daba una explicación:

Y no es, entiéndase bien, que el nuevo joven no sienta dolor en su alma ni perciba él toda la angustia que sufre la Humanidad; colocada como ésta se halla entre la espada y la pared, la espada del misterio del más allá y la pared de la muerte; el joven lo percibe; pero en vez de soltarse en lágrimas y hacer así más triste la vida, quiere oponer a este destino cruel la vitalidad de su corazón y la sonrisa vagamente melancólica de su inteligencia (13)

6. DESARROLLO

La investigación que sigue se presenta dividida en cuatro capítulos. En el primero se analiza teóricamente el concepto de nihilismo. Partiendo de las distintas aportaciones

nihilista: el «cántico» a la vida nunca ahoga los «clamores» de las fuerzas negativas —el tedio, la angustia, la nada, la muerte— que le minan por dentro.» (1972:160)

⁴⁸ Adorno decía sobre la música moderna e implícitamente sobre el auténtico arte moderno en su conjunto: «Ha tomado sobre sí toda la oscuridad y toda la culpa del mundo. Ha puesto toda su felicidad en reconocer la infelicidad» (cit. en Wellmer 23)

dentro del debate contemporáneo, se persigue perfilar el significado de la palabra, atendiendo a su doble vertiente de fenómeno histórico y metafísico y de acontecimiento individual y colectivo. Se presentan diversos sentidos y una posible tipología. Posteriormente se observan las distintas reacciones ante él y el asunto de su posible «superación», para finalmente señalar su vinculación con la creación artística, por una parte, y con el periodo histórico de entreguerras.

En el segundo capítulo se proporciona una descripción de algunos aspectos del contexto ideológico y estético del periodo de entreguerras en España. En primer lugar, se analiza el problema de la quiebra y disolución de valores y la situación de inseguridad vital y angustia que provoca en los intelectuales. El debate a propósito de “la decadencia de Occidente” y la crisis de la cultura, puesto de moda por Spengler, enmarca un periodo⁴⁹ dominado también por las consecuencias de la Gran Guerra, de la Revolución Rusa y de los nuevos modos de mirar a la realidad como el vitalismo, la fenomenología, el perspectivismo, el surrealismo o el predominio de interpretaciones que giran en torno a lo humano.

Luego se observa cómo dentro de este contexto se ubican los jóvenes escritores, extraordinariamente preocupados por filiar con caracteres precisos su tiempo, la novedad que representa y el lugar de la literatura. Aquí se señalan varios rasgos generales del nuevo modo literario, de alguna forma comunes en sus distintas manifestaciones: el carácter distintivo de la práctica artística, la pretensión de sinceridad, el rechazo del mimetismo y la constitución de una “nueva realidad”, la voluntad de pertenencia al propio tiempo, el alto grado de autorreflexión y el afán por definir el horizonte del «hombre nuevo». Finalmente, se presenta una interpretación de la coyuntura de la nueva literatura enfrentada a un cúmulo de posibilidades de realización estética. En un tiempo sin referentes estables, el escritor se encuentra en la difícil posición de lidiar con alternativas que parecen en muchos casos contradictorias, así entre la pureza y el compromiso, la destrucción y la construcción, el racionalismo o el irracionalismo o la seriedad y el humorismo. Al final de este capítulo se plantea directamente la cuestión

⁴⁹ Dos estudios generales recientes focalizados en entreguerras son Nacci (1996), que analiza la relación entre el pesimismo cultural y el descrédito de la democracia y el liberalismo, y Ifversen (2000), que presenta una panorámica de las diferentes contribuciones al diagnóstico de la decadencia.

que antes se presentaba sobre la «jovialidad» de un Arte Nuevo que reconoce el profundo nihilismo de la vida moderna, con lo que se da pie al tercer capítulo.

En el tercer capítulo se atiende por extenso a las interrelaciones del Arte Nuevo con las distintas perspectivas del nihilismo. Se indaga dónde puede verse éste localizado, cómo afecta a la expresión literaria y de qué modo está presente en los temas y en los enfoques. El análisis textual se combina con una mirada diacrónica que permite ver la evolución de ciertos problemas cruciales. Se va siguiendo así en primer lugar el transcurso de una época inaugurada por el ultraísmo, que da paso a un proyecto estético afirmativo de modernidad que entrará en una nueva dimensión a finales de los veinte cuando comienza a apagarse la estrella del vanguardismo ante las nuevas reclamaciones estéticas y sociales. Aquí el nihilismo se localiza sobre todo en la ubicación adánica e inmanente del Arte Nuevo, en la representación de la vida como algo sin sentido, en las relaciones entre el sinsentido y el antimimetismo y en una toma de posición estética activa por parte de los autores frente a las condiciones espirituales del presente.

Posteriormente se analiza el cambio de sensibilidad que produce la transmutación de la actitud vanguardista en revolucionaria. Los ataques al Arte Nuevo y el reconocimiento de nuevas condiciones sociales y políticas impulsan un replanteamiento del nuevo modo literario: a propósito del rol de los intelectuales, del sentido del “vanguardismo”, de la formación de una minoría directora espiritual, de “la rebelión de las masas”, o de la necesidad de pergueñar una poética posible que sea a la vez una ética. Los literatos de entreguerras deben ahora afrontar además un horizonte donde se agolpan distintas alternativas ideológicas que afectan directamente a su labor de escritores: la situación del liberalismo en fase disolutiva, el auge del pensamiento religioso y sobre todo la consolidación de propuestas ideológicas “totales” como son el fascismo y el bolchevismo. La noción que Carroll (1992:692) propone al hablar «fascismo literario» es aplicable también al otro lado del espectro político: es el fascismo de ciertos escritores y críticos literarios importantes y el fascismo que depende de la literatura como uno de sus principales soportes. Estas distintas alternativas ideológicas interesan aquí no tanto en su pragmaticidad política, sino especialmente en su constitución como discursos que

incorporan una cosmovisión completa que incluye, por tanto, propuestas sobre el lugar y el papel del intelectual y de la literatura.⁵⁰

Más allá de preferencias personales, y sin que la equiparación de las retóricas de fascismo y bolchevismo signifique en ningún caso el mismo gesto ni sobre las personas que comulgaron con ambos credos, ni sobre los hechos históricos en los que tomaron parte, ni sobre los acontecimientos en los que estuvieron presentes, ambas posturas pueden presentarse bajo la misma categoría: cosmovisiones globales redentoristas —pues aportan un sentido, unos valores, un fin último, y también un paraíso— frente a la disolución nihilista. Simon Critchley ha defendido también esta lectura de las revoluciones comunista y fascista como respuestas a la experiencia de fondo del nihilismo (11). Los aspectos nihilistas se concentran en el recrudescimiento del discurso de la decadencia y en algunos parámetros de las estrategias retóricas de las propuestas ideológicas “totales”: la justificación de la violencia, el pragmatismo, el afán totalista y excluyente... Estas prácticas discursivas llegan a poner en cuestión, en sus formulaciones extremas, la existencia misma de la literatura.

Finalmente, y poniendo en práctica el doble juego histórico e individual, en el cuarto capítulo se estudia la ideología estética del novelista Benjamín Jarnés. Jarnés ocupa una posición casi única y muy ilustrativa por su feroz individualismo que lo aparta de toda afiliación, su labor sostenida, el sesgo fundamentalmente ético-estético de su producción y su significación —como máximo novelista de vanguardia— dentro del sistema literario hispánico. Además, su evolución muestra una transformación ideológica entre filosófica y personal donde cada vez más se sitúa la práctica artística como principal modo de resistencia frente al desafío del nihilismo. A la construcción de artefactos estéticos se suma un fin mucho más ambicioso: el arte debe ayudar a amar la vida.

⁵⁰ Soy consciente de la simplificación que supone concentrar el debate político en sólo tres grandes polos, fascismo, bolchevismo y liberalismo, cuando la realidad histórica distingue muchísimos más matices, grupos, etc. También es cierto que no pocos intelectuales sintieron que el espectro sociopolítico, visto en su conjunto, no admitía otros nombres. Reitero la idea de que el objetivo prioritario es ideológico antes que histórico o político. Los polos se presentan por tanto como tipos ideales que concentran un conjunto de rasgos que permite observar diferencias y similitudes y que buscan esclarecer ciertas posiciones literarias. Un enfoque parecido utilizó Fulgencio Castañar en *El compromiso en la novela de la II República* (1992), como justificaba en (1993:70).

El capítulo dedicado a Jarnés tiene cinco partes: en la primera se observa su evolución vital y la visión que el propio Jarnés tiene de su lugar en la literatura de entreguerras. Luego, algunas claves intelectuales de su obra como son el vitalismo, su definición del rol del escritor o su propuesta de “integralismo”. La tercera parte presenta el diagnóstico que Jarnés hace de la crisis en términos de las nuevas condiciones de la civilización moderna y la quiebra del humanismo, y su propuesta alternativa de un nuevo humanismo de cariz ético-estético, que plantea una renovada tabla de valores donde la literatura y el arte en general juegan un papel fundamental. A él se dedica la última parte, tras la cuarta, dedicada a la radiografía que Jarnés hace de las luces y sombras de la literatura de su época.

Unas brevísimas consideraciones finales, donde se plantea la cuestión del “legado” de los movimientos de vanguardia y la polémica acerca de su “éxito” o “fracaso”, y el apartado dedicado a la bibliografía cierran la investigación.

1. ANÁLISIS DEL NIHILISMO

1.1. EL NIHILISMO COMO PROBLEMA, CONCEPTO Y ESPACIO

El nihilismo, como señalara hace unos años Franco Volpi (1996:7), se nos presenta desde el principio a la vez como un problema y como un concepto. Como problema posee una historia quizá tan larga como la del hombre⁵¹, aunque sus efectos se hayan sentido con especial intensidad en el siglo que acabamos de abandonar, del que se ha constituido como un aspecto característico. Ya lo apuntó en los sesenta Stanley Rosen: «The encounter with Nothingness is not a new experience; what is new is the extraordinary *significance* we attribute to it.» (67). Como concepto, el nihilismo arrastra una existencia plural y polimórfica de más de dos centurias que no se explicará aquí⁵². Mi pretensión es proporcionar un conjunto de definiciones y caracterizaciones que posteriormente nos serán útiles.

Pero, además, parece sugestivo imaginar el nihilismo como un espacio. El espacio que de un tiempo a esta parte habitamos y desde el que intentamos reflexionar. El marco de referencia, imposible de aprehender en su totalidad, del que buscamos palpar los contornos. Así, lo que fue primero problema y luego también concepto es ahora, además, constitutivo de nuestro marco general de experiencia y de pensamiento. ¿De qué manera se ha constituido como tal?

Aquello a lo que refiere la noción de nihilismo ha sido considerado, ya desde Nietzsche, uno de los sucesos definatorios del siglo XX, lo que E. Berti denomina —para luego polemizar sobre ella— la «cifra» de la modernidad (1991:23), y Navarro Cordón señala como «el acontecimiento fundamental de nuestro siglo» (en Doñate 208). El nihilismo constituye un concepto a la vez descriptivo, explicativo y sintetizador, pues «provides a unifying principle which connects many —though by no means all— of the manifestations of twentieth-century culture» (Kren 30)⁵³. Con él se busca poner en

⁵¹ Alan Pratt (1994) ha mostrado cómo el nihilismo existencial, en alguna de sus distintas formas, ha representado una parte importante de la tradición intelectual occidental desde sus inicios.

⁵² Lo han hecho de forma excelente textos como los de Franco Volpi (1996), Vladimir Biaggi (1998) y Jacobo Muñoz (2002:255-297).

⁵³ Berti se queja de que el uso del nihilismo como concepto central del siglo oculta posiciones y tradiciones que en él se han dado (sus críticas al concepto de nihilismo ya se encuentran en 1980, cuando

relación ciertos acontecimientos históricos con las convulsiones ideológicas de una época.

Una de las críticas que se han hecho al uso metodológico del concepto es por ejemplo la de Meerten B. Ter Borg, que acepta que se utilice para cuestiones metafísicas pero no para análisis socio-culturales. Su argumento es que el nihilismo «is not a good instrument for analyzing culture» (1988a:111), porque, según él, no existe una comunidad cultural sin valores comunes⁵⁴. Ter Borg no contempla la posibilidad de que la quiebra de valores universales, o, cuando menos, la desorientación ante la quiebra de los valores anteriores sea un principio unificador de experiencia. Podemos analizar y caracterizar un periodo histórico o una situación cultural señalando aquello de lo que carece o a lo que aspira, y alcanzamos un principio de explicación si conseguimos detectar similitudes y diferencias, rasgos comunes dentro de la esencial diferencia. La aplicación del concepto de “nihilismo” al análisis cultural de una época muestra una aspiración a aludir a los problemas “metafísicos” que, soterradamente, la constituyen, sin perder nunca de vista cómo estos se plasman social, política y culturalmente. Así lo entiende John Goudsblom en su *Nihilism and Culture* (1980). Para él, el nihilismo refiere a un estado mental en el que nada parece tener sentido o valor. Si este estado no se confunde con la apatía o el desencanto, es porque el término ‘nihilismo’ evoca un componente intelectual y social más específico:

Nihilism is not just the spontaneous expression of personal malaise; it includes an interpretation of this malaise —an interpretation which the individual has, at least in part, learned from others. Nihilism is, in other words, an element of culture.
(ix)

acusar a Nietzsche, Heidegger y Severino de vaguedad y simplificación excesiva). Pero, naturalmente, el concepto no pretende ser omniabarcante, especialmente por lo que se refiere al pensamiento filosófico, sino que busca atender a un suceso importante en las formas de pensar la realidad en el siglo XX —donde se han producido, por supuesto, conclusiones no nihilistas—. Berti exagera cuando equipara cualquier postura de la defensa del nihilismo como concepto definitorio con la afirmación del nihilismo como «l'única posizione difendibile nella filosofia contemporanea» (1991:25). El nihilismo puede proponerse como explicación sin defenderlo como “solución”.

⁵⁴ Vid. dos importantes críticas al planteamiento de Ter Borg en Sheldon Ungar (1988) y Alan Woolfolk (1988:105-107).

La palabra “nihilismo” ha recorrido un tortuoso camino por países, lenguas y sentidos que lo han convertido en un concepto polisémico, vago en muchos casos y abstruso en otros (Riva 979). Ernst Jünger afirmaba ya en 1950 que «el concepto de nihilismo no sólo se cuenta hoy entre los conceptos confusos y discutidos. También es empleado de modo polémico» (22) y para Enrique Ocaña es «uno de los términos más ambivalentes que nos ha legado la tradición filosófica y la literatura contemporánea» (63). Tanto es así, que cada nuevo uso crítico de él parece reclamar en primer lugar su fijación semántica (cf. Rodríguez Navarro), particularmente complicada en especial desde que, en estas últimas décadas, lo que significa —sea lo que sea— contribuye a la definición de la situación actual del hombre⁵⁵.

Previamente a aportar una definición del concepto debe decidirse si con él pretendemos señalar un estado, un problema, un acontecimiento, una perspectiva o quizá exclusivamente una palabra más del vocabulario filosófico. Como señalaba Heidegger con otras palabras: «Es cierto que se necesita una topografía del nihilismo, de su proceso y de su separación. Pero a la topografía tiene que preceder una topología» (1955:109-110). A partir de la definición de la referencia podremos comprender en qué medida nos relacionamos con aquello esencial al nihilismo, y si estamos en disposición de producir una fijación semántica. La exploración del nihilismo demanda con fuerza esta demarcación como medida de sus propias limitaciones y posibilidades, y a la vez como ejercicio de clarificación ante la ambivalencia y pluralidad de significaciones del vocablo en cuestión. La introducción al libro de Denise Souche-Dagues *Nihilismes* (1996) es un ejemplo claro: su plural expresa a la vez el rechazo de un sentido unívoco de nihilismo y la asunción de la incompletud de un análisis que deja de lado significaciones clásicas del nihilismo como el *taedium vitae*, la reivindicación revolucionaria o las experiencias cotidianas y espontáneas de negación. Y es que es prácticamente imposible dar cuenta de todos los significados que el nihilismo ha tenido a lo largo de la historia.

Martin Heidegger añadía otra dificultad a la definición, referida en este caso al ‘valor’ de lo definido, esto es, al prejuicio moral subyacente en su uso: usualmente,

⁵⁵ Cf. Carr: «the appraisal of nihilism has shifted in the last century (in at least some circles) away from something which we must escape to something which is a relatively innocuous characterization of the radically interpretive character of human life» (7).

aquello a lo que refiere el nihilismo es previamente entendido, en términos generales, como algo “negativo”, es decir, es prejuizado como “malo”. Esto ha producido a menudo confusión. En muchos casos, además, el alcanzar una definición exacta parecía obligar a que se proporcionase su solución o remedio. Este planteamiento es insuficiente, en la medida en que la definición puede perder radicalidad en pos de su adecuación a la solución propuesta. Por ello, ya desde Nietzsche (Larmore 83), la línea central de interpretación del nihilismo ha buscado fijar un sentido lo menos moral posible –o por lo menos ambiguamente moral— del concepto⁵⁶. Así, puede exhibir un valor positivo o negativo dependiendo de si refiere a un «ocaso y retroceso del espíritu» (provocado por el vacío axiológico) o un «creciente poder del espíritu» (en la voluntad de querer fundar nuevos valores) (Nietzsche *FP* 9[35] otoño 1887; 1998:35). Sirvan como muestra los capítulos de *Sobre la línea* que Jünger dedicó a establecer las distinciones entre el nihilismo por un lado y el caos, la enfermedad y el mal, por otro. Jünger muestra allí cómo la opinión común simplifica y así fracasa en delimitar el concepto al identificarlo o confundirlo con alguno de estos fenómenos, los cuales, bien es cierto, «aparecen en su compañía o como consecuencia, y por ello están entremezclados con él de buen grado.» (1950:26). En este trabajo se ha intentado evitar, en lo posible, cualquier valoración “moral” de los fenómenos registrados bajo él. Lo que no impide reconocer que la palabra alcanza su mayor potencialidad y su plenitud semántica al aludir a significados relacionados con la moral, pero no morales.

La discusión contemporánea sobre el nihilismo tiene un doble punto de partida: por un lado, el pensamiento de Nietzsche. Por otro, las reflexiones surgidas tras la II Guerra Mundial.

⁵⁶ Cf. Dieter Arendt: «¿Quiénes son nihilistas? ¿Son los que experimentan espontáneamente valores objetivos, que se disuelven en la nada, y a la nada de la tradición de estos valores le oponen ‘heroicamente’ su corteza como formas que hay que realizar de nuevo, los que con este gesto ‘heroico’ piensan superar el peligro del nihilismo llamando, al mismo tiempo, nihilistas a los innovadores y recusadores? ¿O son los que niegan los valores conocidos como inútiles y abandonan el círculo de la tradición, en cierto modo como un carrusel, para esperar, en la negación de la negación, una posición que se aproxime a una realidad no desfigurada por ninguna nada? Esta palabra [nihilismo], en resumen, se puede sostener como etiqueta de denuncia o como consigna honorable» (cit. en Rodríguez Navarro 80-81).

1.2 NIETZSCHE, EL INICIADOR DEL DEBATE CONTEMPORÁNEO

Pese a la larga tradición que el concepto de nihilismo tiene en la discusión filosófica desde su puesta en circulación a mediados del siglo XVIII en Alemania, en la polémica entre Fichte y Jacobi a propósito del idealismo y realismo⁵⁷, se considera a Nietzsche el iniciador del debate contemporáneo sobre el nihilismo (Rosen 86). Él amplió su significado desde sus ámbitos clásicos y particulares de discusión, esto es, sobre todo la ontología y la epistemología (en Alemania) y la teoría política (en Rusia), para convertirlo en concepto definidor del espacio cultural occidental según un punto de vista filosófico. Frente a los usos exhibidos por los discursos de cariz revolucionario que circulaban en Rusia (Pisarev, Dobrolioubov, Tchernichevsky) o por los exégetas del idealismo alemán (Jacobi, von Baader, Chr. H. Weisse, I.H. Fichte), e influenciado por las lecturas de Dostoievski, Turgueniev, Herzen, Bourget o Bruntière, Nietzsche se dio cuenta de la potencialidad del vocablo y comenzó a utilizarlo de forma frecuente. Si en la obra publicada la palabra ya había hecho ciertas apariciones, en sus dos últimos años fértiles (1887-1888) la reflexión en torno al nihilismo se convertiría en un vector clave de su pensamiento. Con él Nietzsche esbozaba una teoría de la decadencia y creía haber alcanzado una clave de interpretación a propósito de la situación presente y futura de occidente. A la vez, Nietzsche insertaba la palabra dentro de su campo conceptual perspectivista de definidores de la época. Como ha señalado Sloterdijk, para Nietzsche las nociones de Cristianismo, hegemonía del resentimiento, dictadura de la plebe y nihilismo coinciden.

En definitiva, Nietzsche es el autor que con mayor precisión, profusión y hondura describió los caracteres del nihilismo del siglo siguiente, catalizando en sus escritos todo el amplio y denso debate del siglo XIX⁵⁸. En palabras de Camus, «en él el nihilismo, por

⁵⁷ Para una panorámica de las distintas teorizaciones del nihilismo anteriores a Nietzsche, Danilo Cruz (1982) y sobre todo el libro de Michael Gillespie *Nihilism before Nietzsche* (1995).

⁵⁸ Cf. Löwith 110: «Nietzsche, quien convirtiera este nihilismo «europeo» en el verdadero tema de la filosofía».

primera vez, se hace consciente» (613)⁵⁹. El nihilismo pasaba a ser la palabra idónea para el fenómeno epocal de crisis de los valores y de la ausencia del sentido de la vida que con insistencia reclamaba ser pensado: «El nihilismo está ante la puerta; ¿de dónde nos viene éste, el más siniestro de todos los huéspedes?» (*FP* 2[127], otoño 1885-otoño 1886; 1998:31). Como tal fenómeno afectaba a *todos* los ámbitos de la existencia (en el fragmento citado, va numerando estos distintos ámbitos —la ciencia, la moral, el arte, la historia, la religión— y mostrando su último estadio nihilista), al plantear una cuestión de sentidos y valores, y del fundamento de éstos.

Por todo esto, Nietzsche está considerado el “profeta” del nihilismo al situarlo como rasgo caracterizador del siglo XX, es más, «la historia de los próximos dos siglos» (*FP* 11[411], noviembre 1887-marzo 1888; 1998:115). Su advenimiento y concurrencia suponen el «destino» de Europa. Que el nihilismo fuera considerado destino tenía su razón de ser en el hecho de que fuera visto como *necesario*: «Describo lo que viene, lo que ya no puede venir de otra manera: el advenimiento del nihilismo. Tal historia puede ser relatada hoy, porque la necesidad misma está actuando aquí.» (*ibidem*). La necesidad provenía de que el nihilismo no constituía un cambio o traspaso directo a otra forma de pensar, sino la modernidad misma en su último estadio, cuando a través de sus intérpretes se hacía consciente del origen, la fragilidad y caducidad de sus fundamentos morales y metafísicos⁶⁰:

Pues, ¿por qué es necesario en adelante el advenimiento del nihilismo? Porque nuestros mismos valores tradicionales son los que tienen en él su última consecuencia; porque el nihilismo es la lógica de nuestros grandes valores e ideales llevada al extremo [...] (*ibidem*).

Se funden y confunden aquí la interpretación conceptual con la histórica, y se postula por vez primera la imposibilidad de escapar al contagio nihilista. Nietzsche

⁵⁹ Cosa que el propio Nietzsche ya había declarado: «Quien aquí toma la palabra [lo hace] como el primer consumado nihilista de Europa, pero que ya ha vivido en sí el nihilismo hasta el final —que lo tiene detrás de sí, por debajo de sí, fuera de sí...» (*FP* 11[411], noviembre 1887-marzo 1888).

⁶⁰ Así ha descrito David Ohana la interpretación nietzscheana del nihilismo en tanto que momento necesario de la cultura occidental: «Nietzsche’s analysis is the most radical possible: nihilism sprang logically and inexorably from the European-Christian tradition. In other words, Western culture was bound to end up in nihilism.» (752)

anuncia así un futuro marcado por el nihilismo. Con él y contra él. Y advierte de que el nihilismo constituirá el tiempo de la gran confusión, donde junto a innovadores aparecerán defensores del antiguo orden, con ropajes nuevos, y los hombres buscarán en el pasado señales y pistas que les ayuden a afrontar ese tiempo de indigencia.

Además de todo esto, el filósofo alemán es el primero que explícitamente enuncia la existencia de una estrecha conexión fuerte entre el nihilismo y el arte, llegando en algunos escritos a situar ese par como indivisible en el futuro. Hasta la última década del XIX el nihilismo era un concepto de sobra conocido entre filósofos y artistas, especialmente en Rusia y Alemania. Literatos como Turgueniev, Pisarev o Dostoievski habían arrancado el concepto del ámbito estrictamente filosófico (de hecho, idealista) para, apropiándose, darle un alcance mayor. Pero hasta Nietzsche casi nadie había indagado si esta particular atracción de los artistas no ya por el concepto, sino por lo que el nihilismo significa, era casual o respondía a razones de peso. Y sobre todo: si el enlace entre arte y nihilismo no tenía a la vez algo de esencial y de contradictorio: en la medida que el nihilismo postula la falta de valor (por no tener sentido) de toda realidad, paraliza la voluntad. Toda superación, por tanto, antes de una creación de nuevos sentidos y valores, significa *primariamente* un querer encargado de sustituir (o al menos de intercambiar jerárquicamente) el clásico querer-creer por un querer-crear.

A estas razones se añade la consideración generalizada de Nietzsche como uno de los autores más influyentes del siglo XX (cf. Behler y Larmore), dentro y fuera de la filosofía⁶¹. Para Franco Volpi (aunque ciñendo su afirmación al caso alemán), el influjo más sustantivo proviene de «su diagnóstico de la decadencia y de la crisis de los valores, esto es, la teorización del nihilismo y el pronóstico a largo alcance sobre las consecuencias que éste habría de desencadenar» (1996:52). Heidegger lo reconoció así:

Nietzsche, en cuya luz y sombras todo contemporáneo con su “con él” o “contra él” piensa y crea, oyó un mandato que exige una preparación del hombre para la aceptación de un dominio de la tierra. (1955:126)

⁶¹ Behler (282-283) afirma que la historia de su recepción puede dividirse en dos etapas separadas por el final de la segunda Guerra Mundial. En la primera mitad de siglo, la influencia de Nietzsche en la vida intelectual europea fue primariamente literaria, mientras que después derivó hacia cuestiones y problemas filosóficos.

Para R. B. Pippin, Nietzsche sienta las bases no sólo de la quiebra de la modernidad, sino del modernismo que identifica con las prácticas estéticas del primer tercio del siglo XX. Las dos afirmaciones centrales que harían de Nietzsche un “paradigmatic modernist” (1991:151) serían, por una parte, que la época que inaugura marca un corte total con el pasado, de tal manera que no puede confiarse ya en los presupuestos de la época anterior; y, por otra, que Nietzsche propone una ‘justificación estética’ de la existencia. Con su reclamación a los artistas a convertirse en intérpretes superiores de Occidente en su tránsito por el desierto nihilista, Nietzsche puso los cimientos para que el modernismo fuera también el modo estético de una época activa de transición hacia un nuevo tipo de hombre. Así lo ha resumido David Ohana:

Active nihilism was the starting point of modernism because it uprooted the old or normative values and institutions by denying objectivity, promoting subjectivity and individualism, and regarding the world as a totality and a work of art. Nietzsche’s modernism recognised nihilism as a path to aesthetics: the value of the objective world being nullified, man made his private world into an aestheticism. (752)

1.3 DESARROLLOS CONTEMPORÁNEOS

El enlace entre la época de entreguerras y la posterior nos lo proporciona la figura de Jean Paul Sartre. Tras los estudios fenomenológicos publicados en la década de los treinta, *La náusea*, aparecida en 1938, plasma de manera desasosegante la vía muerta a que conduce la experiencia vital individual del nihilismo. La novela presenta por vía de la ficción las investigaciones sobre la condición humana que se ofrecen en forma filosófica en *El ser y la nada* (1943). Antoine Roquentin se reconoce en su vacuidad y en su absoluta libertad y queda paralizado por la náusea ante la esencial contingencia y lo absurdo de lo real. Su vida, una vez descubierta su falta de fundamento, se convierte en un catálogo de la inacción y en la conciencia solitaria y angustiosa de fracaso y arbitrariedad.

Para Sartre, el hombre es radical libertad en tanto que constante proyecto, esto es, conciencia de proyección hacia el futuro, pero sus esfuerzos son en muchos casos fútiles, “una pasión inútil”. La conciencia es prácticamente una nada con la que el hombre se enfrenta a la nada que lo constituye y al «en sí»: el mundo. Y el hombre se enfrenta al «infierno» que son los otros a sabiendas de que sólo en relación con ellos puede definirse. El conflicto es inevitable; amor y odio, como tipos fundamentales de relación con los demás, se encuentran abocados al fracaso. Y, en el fondo del todo, la angustia queda alojada en lo más íntimo del hombre, es más, *es* el hombre. Pero sólo por la angustia y por la conciencia el hombre *existe*, y de hecho es lo único de la realidad que existe.

El retrato angustioso y desesperado que Sartre proporciona de la existencia en sus primeras obras va a irse amortiguando a partir de *El existencialismo es un humanismo* (1946). Sartre tiene que defenderse contra la acusación de vejación del hombre, y la historia y la tarea colectiva de los hombres toman protagonismo. Reafirma la libertad absoluta del hombre y la negación de Dios y de todo valor objetivo, pero el esfuerzo de construcción de una humanidad posible deviene compromiso afirmativo —máximamente en el intelectual— en el presente, y así participación. El que huye de la responsabilidad ante su elección encogiéndose de hombros cae en la mala fe. La angustia ya no puede servir de excusa para la inacción, el quietismo o la resignación, sino que debe reconocerse como parte de la acción comprometida.

El pensamiento sartriano, en su desarrollo, en su plasmación filosófica y literaria, reúne como un crisol los distintos problemas y disyuntivas a que el pensamiento contemporáneo sobre el nihilismo va a enfrentarse: la conciencia de la nada, el compromiso, el problema de la libertad o la tarea colectiva.

Tras la II Guerra Mundial surgieron planteamientos donde, a la búsqueda de las razones del reciente conflicto planetario, se retomó con fuerza el uso del concepto de nihilismo y se ensayó su genealogía. En ese momento se consideró que ya existía un principio de distancia histórica, al entenderse —no sin polémicas— que una fase de la historia universal había concluido, y comenzó a definirse la inclusión de la etapa de entreguerras como un todo dentro de la secuencia general de despliegue del nihilismo. Las distintas propuestas, por lo general, encontraban un padrino —Nietzsche—, un

estadio culminante —1918-1939— y un punto final. Final no del nihilismo, sino al contrario, de las fuerzas que se le resistían. Victoria por tanto completa, como amargamente se lamentaba Thierry Maulnier en el mismo año 1944:

Faut-il s'étonner que le nihilisme intellectuel ait fait tant de progrès dans les âmes, alors qu'autour de nous, déchaîne par la crise du monde moderne, le nihilisme est en acte de toutes parts? Jamais encore, —et l'on ne peut même excepter de ce "jamais" les grandes invasions barbares,— les témoignages matériels de l'effort accompli par notre espèce pour créer autour d'elle, en dépit de l'oppression du destin naturel et des agents de destruction qu'elle porte en elle-même, le plus grand espace possible de bonheur, d'activité créatrice et de dignité, n'avaient été l'objet d'un assaut aussi gigantesque, d'un saccage aussi méthodique. (259)

Advino la plena consciencia de la situación inestable del hombre, de lo ilusorio de cualquier fundamento y de la existencia del mal radical. Y entonces se sintió que podía hablarse con propiedad del nihilismo como ambiente espiritual común. En 1947 Ignazio Silone afirmaba sin ambages que podía encontrarse nihilismo más o menos agudo en todos los países y que él no conocía «ningún partido, ninguna iglesia ni ninguna institución que actualmente pueda considerarse no contaminada por esta terrible plaga» (cit. en Goudblom 17). Refrendaba el diagnóstico en 1955 Heidegger: «Ninguna persona inteligente querrá aún negar hoy que el nihilismo en las formas más diversas y escondidas es "el estado normal" de la humanidad» (1955:82)⁶². Las razones eran muchas, pero casi todas venían a señalar al fenómeno de la segunda Guerra Mundial y a las prácticas totalitarias como puntos de no retorno. Leo Strauss había hablado ya en 1941 de la «significación simbólica» (373) de la guerra al presentarla como la lucha entre la civilización moderna y el nihilismo alemán, y Jünger, diez años después, tomando una metáfora de Alfred Weber (1946), describía el «punto cero» (54) al que había conducido el nihilismo: aquel donde desaparecía totalmente la noción de límite (Poole 139). Límite entre el bien y el mal, lo posible e imposible o lo pensable y la realidad. Jünger:

¿En qué se funda el malestar que, entre otras cosas, amenaza desviar el agua hacia los partidos radicales y que separa de modo tan significativo los años posteriores a 1945 de los de 1918? Hay que suponer el motivo en que nosotros hemos pasado el punto cero entretanto, no sólo ideológicamente, sino con el

⁶² Vid. Roazen (1988) para una visión psicologista de la relación entre «normalidad» y nihilismo.

soporte nuclear que subyace a la ideología. Esto lleva pues consigo una nueva dirección del espíritu y la percepción de nuevos fenómenos. (1950:44)

La Guerra Mundial se constituía así discursivamente como una brecha histórica, cada vez reconocida en mayor medida, y la intelectualidad occidental sufría una angustiosa necesidad de debatir por lo menos tres cosas: cómo había sido posible lo ocurrido, adónde había conducido a Occidente y qué debía hacerse a partir de entonces. Buena prueba de ello fueron, por ejemplo, las Rencontres Internationales de Ginebra⁶³, inauguradas en el año 1946 y donde año tras año se reunió lo más granado del pensamiento europeo. Algunos de los lemas de los primeros años arroja el siguiente panorama de interrogaciones: «El espíritu europeo», «Hombre y cultura en el siglo XX», «¿Está en peligro la cultura?», «Hacia un nuevo humanismo», «Europa y el mundo de hoy», «El hombre y el átomo», «Derechos del espíritu y exigencias sociales». Estos títulos son índice de un sentir general que había ido en aumento y que provocó que, con pocas excepciones, no hubiera pensador europeo de la segunda mitad del siglo que no tratara el tema del destino de Occidente y de la crisis, y por lo tanto reflexionara sobre el nihilismo. Ante tan vasto panorama, aquí se aludirá someramente a algunos textos fundamentales que explícitamente plantean el problema en términos de nihilismo y que proporcionan múltiples sugerencias en nuestra búsqueda de un concepto poliédrico y a la vez históricamente determinado.

Dos textos en plena guerra: Löwith y Strauss

Dos primeros textos son *Apuntes para una historia del nihilismo europeo* (1940), de Karl Löwith, y *Nihilismo alemán* (1941) de Leo Strauss, ambos jóvenes pensadores alemanes exiliados en pleno fragor de la segunda Guerra Mundial, marcados por el nazismo, desengañados y en ese momento profundamente pesimistas.⁶⁴

⁶³ Vid. Krieger (226-227) para una sucinta explicación del significado de estos encuentros.

⁶⁴ La postura de Löwith ha sido analizada monográficamente por F. Volpi (1987). Sobre Strauss, vid. Ted McAllister (1996). La relación entre ambos pensadores es estudiada por Roberto Esposito en su introducción (viii-xxvii) al intercambio epistolar que mantuvieron entre 1935 y 1946 editada en Italia bajo el título *Dialogo sulla modernità* (1991).

Löwith, joven discípulo de Heidegger, escribía su texto en Japón, donde había huido de Hitler. Allí reflexionaba sobre la debacle europea y buscaba cifrar su genealogía. Su indagación le conducía a plantear la historia europea desde la Revolución Francesa como una progresiva decadencia de la que las minorías intelectuales fueron totalmente conscientes; lo que, de hecho, aceleró su proceso. Su texto puede dividirse en tres partes. En una primera se centra en el planteamiento histórico, para terminar hablando de «la lucha actual entre Alemania e Inglaterra, que [...] es una lucha por Europa que se dirige contra ella misma» (63). En la segunda parte analiza diacrónicamente los distintos juicios negativos y muestras de cansancio de la intelectualidad europea desde Hegel hasta Heidegger. En la tercera se centra en el pensamiento de este último, para mostrarlo como ejemplo máximo de nihilismo en tanto que desprecio del contenido de la vida presente y a favor de la nada que constituye la existencia y así, como el complemento filosófico de la revolución nacionalsocialista:

Sólo hace falta salir del aislamiento todavía semi-religioso y aplicar el estar «en cada caso propio» y su deber al propio «estar alemán» y a su destino histórico, para trasladar la vigorosa marcha en vacío de las categorías existenciales [...] al movimiento general de la existencia alemana y proceder entonces a la tarea de destrucción en el terreno político. (101)

El texto concluía responsabilizando fundamentalmente a Alemania y a su espíritu «prusiano-protestante» (112) de la disolución del espíritu europeo.

Leo Strauss dictó su conferencia sobre el nihilismo alemán el 26 de febrero de 1941 en la New School for Social Research de Nueva York, dentro de un seminario sobre “Experiencias de la II Guerra Mundial”. Su texto tiene muchas concomitancias con el de Löwith. Tras el objetivo primario de describir el clima intelectual de la Alemania que condujo a la guerra se encuentra la búsqueda de las razones profundas que precipitaron el conflicto. Strauss las localiza en primer lugar en la definición del nihilismo como «rechazo de los principios de la civilización en cuanto tales» (364). Este rechazo es luego indentificado con el espíritu alemán, que, a lo largo de la historia, habría buscado imponerse al espíritu “inglés”, máxima expresión del afán moderno de progreso,

fundamentado en la confianza en la civilización⁶⁵. Strauss contrapone de forma extrema estas dos manifestaciones, la del espíritu inglés y la del alemán, y analiza su base ideológica. Mientras el inglés se fundamentaba en el pragmatismo, la moral utilitarista y el mantenimiento de la tradición, el alemán era idealista, poseía una moral de autosacrificio y autonegación y un interés en la quiebra de la tradición. En el contexto del conflicto entre ambos espíritus, el nihilismo alcanzaba para Strauss su máximo apogeo en la situación actual de Alemania, que reaccionaba *militarmente* contra la civilización.⁶⁶

Dos textos de los cincuenta: Camus y Jonas

A este par de ensayos pioneros les siguieron en 1951 *El hombre rebelde*, de Albert Camus y «Gnosticismo y nihilismo moderno» (1952) de Hans Jonas. Con algo más de distancia respecto a la guerra, nuevamente encontramos jóvenes que habían iniciado su actividad intelectual en la década de los treinta, y que se plantean ambiciosos proyectos de filiación y explicación histórica del nihilismo desde perspectivas personales. A diferencia de los enfoques de Löwith y Strauss, el pesimismo está aquí algo rebajado, diríamos sustituido por un escepticismo que, brumosamente, intenta encontrar alguna salida, para lo que se aferra a la esperanza que representa el hombre en aquello que tiene de creador, y así, de más humano.

El propio Camus, en un artículo de 1952 a propósito de su libro, señalaba:

Las tesis centrales que se pueden encontrar en la obra: la definición de un límite sacado a la luz del día por el movimiento mismo de la rebelión, la crítica del nihilismo posthegeliano y de la profecía marxista, el análisis de las contradicciones dialécticas ante el fin de la historia, la crítica de la noción de culpabilidad objetiva, etc. (397)

⁶⁵ Löwith también defendía esta contraposición entre el espíritu germánico y el europeo, y mostraba cómo desde Lutero Alemania se había sentido enemiga de Europa. Consecuentemente, al igual que Strauss, Löwith enfatizaba en la II Guerra Mundial «el sentido antieuropeo de la guerra alemana» (64). No obstante, a diferencia de Strauss, Löwith interpretaba a Inglaterra no como estandarte de Europa, sino como una «potencia extraeuropea» (63).

⁶⁶ Señalemos cómo en ambos textos puede rastrearse como base del discurso la durísima crítica a que Nietzsche sometió el espíritu germano, como espíritu precisamente contrapuesto al de «buen europeo» (es decir, antieuropeo, como afirma Löwith) y radicalmente romántico-luterano (esto es, basado en el rechazo, la quiebra y la negación). Sobre esto vid. Graham Parkes (1993a).

Camus buscaba mostrar cómo los hechos revolucionarios de los últimos dos siglos tenían detrás una misma lógica de la «rebelión metafísica». Esta rebelión era la que se producía primariamente como contramovimiento ante el absurdo, en una situación de angustia; es decir, contra el nihilismo, así definido: «si no se cree en nada, si nada tiene sentido y si no podemos afirmar ningún valor, todo es posible y nada tiene importancia» (557). Toda rebelión metafísica acaba materializándose en actos revolucionarios (o, más modestamente, definiéndose en términos revolucionarios) —asalto al poder, uso de violencia calculada, terrorismo, asesinato— que en muchas ocasiones superan en crudeza y en nihilismo a aquello a lo que se enfrentan. Es decir, toda lucha radical contra el nihilismo se embriaga de la falta general de fundamento y sentido, envenena su propio afán de combate e impone un nihilismo aún mayor (una explicación à la Nietzsche de los movimientos totalitarios de los treinta, como veremos). Con la denuncia de esta lógica paradójica en sus distintas manifestaciones —literarias, filosóficas e históricas—, Camus pretendía explicar cómo se había alcanzado «la realidad del momento, que es el crimen lógico» (555), y así, proponer como alternativa «la medida», la necesidad de la limitación consciente de la actitud rebelde que la mantuviera en tensión impidiendo su desviación. Sólo así sería posible construir un futuro.⁶⁷

El texto de Hans Jonas, otro discípulo de Heidegger, también miraba atrás a la búsqueda de respuestas⁶⁸, tomando como referente el existencialismo sobre todo germano. Su asedio era doble. Por un lado, remontaba el origen del nihilismo presente al inicio de la modernidad en el siglo XVII, cuando la nueva física diseñaba un universo donde el hombre dejaba de ocupar el centro para convertirse en un habitante más, con absoluta consciencia de su soledad y contingencia dentro del espacio físico. La naturaleza pasaba a ser indiferente al hombre y no era aceptable como fundamento a sus afirmaciones de significado y valor. Esta experiencia de un dualismo insalvable entre hombre y mundo, unido a la pérdida de la idea de cosmos (orden), estaba en el fondo de

⁶⁷ Vid. Cormier para una exposición monográfica de la posición de Camus frente al problema del nihilismo.

⁶⁸ Un análisis de la visión de Hans Jonas a propósito del nihilismo puede verse en Lawrence Vogel (1995) y en Aman Rosales (2001). En ambos se describe pormenorizadamente la crítica a Martin Heidegger, entendida como punto de partida de la reflexión ética del autor en sus obras principales posteriores al ensayo de 1952.

todo nihilismo, también del actual. Ya en otro momento de la historia se ha producido una situación muy parecida a la presente: el movimiento gnóstico de los primeros tres siglos de nuestra era⁶⁹. Jonas hacía entonces un extenso repaso de las doctrinas gnósticas y mostraba meticulosamente su paralelo con las afirmaciones medulares del pensamiento heideggeriano de *Sein und Zeit* (en su opinión la exposición más completa del nihilismo de los años veinte y treinta), demostrando así cómo la fractura radical entre hombre y mundo estaba en la raíz de ambas posturas, con la diferencia de que, si para los gnósticos la naturaleza era antagónica al hombre, para el nihilismo moderno era aún peor: la naturaleza le era “indiferente” a la razón (el antagonismo supone todavía algún tipo de enlace significativo). Esta indiferencia constituía el rasgo capital de la situación presente del hombre.⁷⁰

La respuesta de la vieja guardia: Jünger y Heidegger

Los cuatro textos aludidos hasta ahora pueden también ser leídos como retratos primerizos de una generación estigmatizada por la guerra. Los mayores parecían guardar silencio. Por poco tiempo. A principio de la década de los cincuenta, dos figuras pertenecientes a la generación anterior, protagonistas activos del tiempo de entreguerras, volvieron la vista atrás: Ernst Jünger y Martin Heidegger. Ambos llevaban décadas pensando en el futuro de Europa y en la crisis espiritual que la asolaba, con textos tan importantes como *El trabajador* (1932) del primero, y *Ser y tiempo* (1927) o *Introducción a la metafísica* (1935) del segundo; y ambos habían vivido activamente su desarrollo y cruento desenlace⁷¹. Ahora, los dos titanes germanos se esfrascaban en una

⁶⁹ Gracias a las aportaciones de H. Blumenberg, E. Voegelin y el círculo de Éranos, el gnosticismo fue tema ampliamente debatido, en sus distintas interacciones con la modernidad, en los años cincuenta. Vid. sobre esto Volpi (1996:79-82).

⁷⁰ En una de sus obras fundamentales, *The Phenomenon of Life* (1966), Jonas identificaba precisamente esta indiferencia de la naturaleza respecto al hombre como una de las dos asunciones fundamentales de todo el pensamiento moderno, y que junto a la otra —la idea de que la obligación era una invención humana, y no un descubrimiento de un bien en sí— estaban en la raíz del vacío moral que el nihilismo representaba. Vid. sobre esto Vogel (59ss) y Subirats (96), que denomina nihilismo precisamente a este principio de indiferencia hacia la vida por parte de la razón moderna.

⁷¹ Vitiello (2000) observa la necesidad de conocer el clima de crisis de los años treinta como punto de arranque de las reflexiones de Heidegger.

polémica intelectual de alto nivel a raíz de la publicación de sendos textos de homenaje, cuyo tema central era precisamente el nihilismo. El punto de partida era el presente, la situación de Occidente a esas alturas de siglo. El preguntarse por ello les conducía a tematizar el nihilismo. El primero lo hacía con *Sobre la línea* (1950), al que el segundo respondió cinco años después con *Hacia la pregunta del Ser*⁷². Sus conclusiones, sus interrogantes y sugerencias marcan los principales derroteros de las investigaciones posteriores.

El texto de Jünger gira, como su propio título indica, alrededor de la imagen de la línea. La línea divide la historia del nihilismo en dos: el momento de su máximo desarrollo y aquel punto en el que puede empezar a vislumbrarse, aunque muy borrosamente, una “salida”. Para Jünger esa línea había quedado trazada con la II Guerra Mundial, así que la tarea primordial era un «diagnóstico» del presente. Para alcanzarlo era necesario mirar atrás. Al hacerlo, Jünger proporciona un extenso análisis del nihilismo como fenómeno histórico de la primera mitad del siglo XX, en escala ascendente. Muestra sus fenómenos esenciales interconectados, su imperio en el campo intelectual y su plasmación fáctica última en la práctica totalitaria, bajo la consigna del Estado contra el individuo. Tras esta narración, Jünger tematiza el lugar presente como espacio de emplazamiento para un avance contra el nihilismo. No olvidemos que el diagnóstico se reconoce hecho sobre la línea (esto es, “encima de” ella) y no tras ella. ¿En qué situación? En la del «reino del dolor». Jünger la describe minuciosamente en la segunda parte de su ensayo; con ello se pliega, nuevamente, sobre la línea (“acerca de” ella), en tanto que límite histórico. Finalmente, en una tercera parte, plantea tentativamente posibles alternativas. De entrada, aboga por una actitud más allá del optimismo y el pesimismo, ajena también al escepticismo. La línea, afirma, debe ser cruzada —lo cual no se sabe si es posible—. Las últimas páginas del texto están dedicadas a proponer espacios posibles de escape del nihilismo, planteados como lugares posibles de expresión individual, en una «tierra salvaje» que figura el ámbito de la

⁷² Sobre Jünger y el nihilismo, vid. David Ohana (1989), Enrique Ocaña (1995) y Souche-Dagues (38-51). En estos dos últimos el punto de partida es la relación de Jünger con las teorías nietzscheanas. En relación con Heidegger, señalo únicamente, de la ingente bibliografía, dos textos en castellano: el de Felipe Martínez Marzoa (1989) y el de Vinziento Vitiello (2000).

libertad. En esa tierra puede habitar el hombre en soledad, mientras la humanidad en su conjunto cruza la línea.

El ensayo *Hacia la pregunta del Ser* posee para nosotros, que no podemos pretender aquí adentrarnos en el abismo del pensamiento heideggeriano, dos virtudes: primero, presenta vívidamente la explicitación por parte del autor del tránsito desde la filosofía a la (re)fundación de un nuevo pensar que posibilite una nueva apertura a la realidad en todas sus potencialidades (el ser tachado en forma de cruz, con «las cuatro regiones del cuadrado y su reunión en el lugar del cruce», 108), y dentro de la cual tiene su lugar la teoría de la obra de arte a la que luego me referiré. El tránsito tiene una de sus razones en el imperio del nihilismo. La segunda virtud es que condensa en gran medida las conclusiones sobre el nihilismo alcanzadas por Heidegger en sus más de diez años de pelea con el pensamiento nietzscheano, y que se reflejan en los dos volúmenes del *Nietzsche* (ed. definitiva 1961). Todo ello, además, en diálogo con Jünger, lo que significa también, con un egregio representante de la última fase de la historia, con la que Heidegger también ajusta cuentas. Veamos muy brevemente cómo.

Heidegger retoma la metáfora de la línea para achacársela a su forjador. Afirma que el texto de Jünger, pese a estar planteado «sobre» (“encima de” la línea), en realidad se situaba «sobre» (“por encima de”) ella, pues se permite hablar de su posible rebasamiento. Pero ese movimiento, dice Heidegger, demanda necesariamente un pensamiento previo «sobre» (“acerca de”) la línea. Este pensar va a demostrarse también “previo” respecto al de Jünger. Pues si el esfuerzo de éste persigue ya una “curación” del nihilismo, el de Heidegger reclama antes una definición radical de qué sea el nihilismo. Pero ésta sólo podría ser alcanzada en opinión del autor si se pone en marcha «otro» pensamiento (77) que renuncie a definir la línea misma del nihilismo, «espejismo inevitable» (85) —y así, a asignarle perfiles cronológicos—; este nuevo pensar abomina de la práctica común de la razón (la *ratio*) y de su lenguaje (por tanto, también de sus imágenes), por ser ambos productos del nihilismo mismo. El nuevo pensar que Heidegger presenta se apoya en los actos previos de la «dilucidación», la «meditación» y la «explicación». A través de ellos, Heidegger realiza una lectura de los textos de Nietzsche y del propio Jünger (*El trabajador*) para demostrar que ambos siguen atados a la lógica de racionalidad moderna, lo que les impide pensar apropiadamente el

nihilismo. Pues es precisamente esta racionalidad, tal y como ha sido entendida hasta ahora en Occidente, la forjadora del nihilismo y del mundo contemporáneo. El nihilismo se desvela así como el imperio de la *ratio* por encima de la realidad en toda su extensión (el Ser). Con esta afirmación, Heidegger oscurece la facticidad histórica para subrayar la esencia metafísica del nihilismo como el olvido del Ser en su equiparación con el ente en presencia, esto es, disponible a la voluntad de poder humana, que se imagina infinita. El nihilismo deja de ser en el pensar heideggeriano un asunto cultural o ideológico para convertirse en prioritariamente *metafísico*, es decir, en algo que tiene que ver más que con el nihilismo con la esencia del nihilismo: la pregunta sobre el Ser, la Nada, su íntima relación y la posibilidad humana de experiencia en ellos.

1.4 POLARIDAD: NIHILISMO HISTÓRICO Y METAFÍSICO

Sólo limitándonos a los seis autores aludidos, podemos ya definir una de las polaridades centrales a las que se enfrenta la discusión sobre el nihilismo. Los ensayos de Löwith, Strauss, Camus y Jünger entienden el nihilismo principalmente como problema, digámoslo así, de *historia fáctica*. Mientras que los ensayos de Jonas y Heidegger presentan el nihilismo ante todo como un problema de *historia metafísica*. Así lo señala Vitiello a propósito del último autor citado:

“Política” y “lógica”, “metafísica” e “historia” van unidas, en la visión de Heidegger. El ocaso de Europa está inscrito en su destino (*Geschick*), en su historia (*Geschichte*), porque lo está en su lógica y en su metafísica. (14)

Naturalmente, los seis ensayos reconocen ambos aspectos, y no caen en el error de considerarlos separadamente. Pero lo que importa es dónde sitúan el acento, pues eso condiciona dos importantes decisiones a propósito del nihilismo: su *temporalidad* y su *necesidad*. Escorarse hacia la historia fáctica expresa la voluntad de enfrentarse a sucesos históricos concretos y dar razón de ellos, y además, plantear algún tipo de interpretación epocal. El nihilismo se constituye así a partir de acontecimientos como las revoluciones, las guerras o los descubrimientos. De la misma manera, desde tal perspectiva histórica el

nihilismo es un fenómeno acotado en el ámbito de lo humano, es decir, de los pensamientos y acciones humanas (cf. Illanes). Por el contrario, si se adopta una perspectiva más metafísica, el nihilismo se sitúa de algún modo fuera de la historia fáctica y en cierta manera independiente de ésta, fuera del “tiempo”, para insertarse en una historia propia que tiene que ver con la idea de la nada (concepto esencialmente ahistórico a decir de Buondonno 194) o con la “esencia oculta” del nihilismo, como ocurre en Severino («el nihilismo como esencia auténtica y profundamente oculta de la civilización europea», 1982:28) o en Heidegger: «la esencia del nihilismo no es nihilista y [...] la historia de esta esencia es más vieja y sigue siendo más joven que las fases históricamente constatables de las diversas formas de nihilismo» (Heidegger 1955:81). Eso permite, por ejemplo, obviar referencias a acontecimientos puntuales y presentar planteamientos idealistas, esto es, centrados en el reino del espíritu, o excesivamente genéricos y vagos que, en palabras de Enrico Berti, «non poter fornire alcun parametro utile per la comprensione e la valutazione della filosofia occidentale» (1980:508)⁷³. Un elocuente ejemplo nos lo aclarará: para la perspectiva histórica, la referencia al nazismo es ineludible, porque éste constituye el punto álgido del nihilismo, es decir, su máxima plasmación. Por el contrario, para Heidegger, el nazismo tiene en principio poco que ver con el nihilismo (o tiene lo mismo que ver con él que una novela de Faulkner, pongamos por caso). El nihilismo es esencialmente un asunto a propósito del ser (el fundamento de todo lo real), de nuestra capacidad para referirnos a él, conocerlo o tan siquiera comprenderlo. Y no algo que tenga que ver con el sufrimiento en un campo de batalla o de concentración:

La lucha encendida por el dominio [...] no es ninguna guerra sino el *Polemós*, que a dioses y hombres, libres y esclavos permite aparecer en su correspondiente esencia, y que lleva a una des-com-posición del Ser. Comparada con ella las guerras mundiales resultan superficiales. (1955: 126).

La otra cuestión tiene que ver, como hemos dicho, con la necesidad. Como ha estudiado Valerio Verra, los discursos que plantean el nihilismo en un terreno de historia

⁷³ Stephen Brockmann ya señaló en su estudio sobre los discursos del nihilismo en la Alemania post-hitleriana que «the nihilist explanation raised discussion to an abstract metaphysical plain that avoided questions of individual —or even group— guilt or responsibility.» (149)

metafísica, a diferencia de los otros, conceden un peso importante a la noción de «destino», lo que en el fondo significa incluir una idea fuerte de *necesidad*. Decir que el nihilismo es necesario es tanto justificarlo de alguna manera como además, anular el supuesto carácter chocante o inédito de su aparición, pues ésta aparece regida por algún tipo de «lógica» no referida meramente a su desarrollo en distintas fases, sino al hecho mismo de su surgimiento. Con lo que de alguna manera se “disculpa” a aquellos que — visto desde la historia fáctica— lo impulsaron. Es más: el uso de la categoría de *necesidad* referida a la historia sólo puede ser planteada, creo, desde una posición no nihilista. Pues supone en alguna medida, la existencia de razón y orden —y no sólo eso, sino su poder sobre el desarrollo de los acontecimientos—.

Aunque planteada en términos algo maniqueos, la cuestión sobre la preponderancia de la facticidad o de la metafísica en referencia a la historia del nihilismo es importante por dos razones. En primer lugar, como ya se ha apuntado, porque, lo veremos inmediatamente, en el seno del nihilismo mismo existe una tensión entre historicidad y experiencia metafísica. Y en segundo lugar, porque es precisamente la conciencia de la imposibilidad de separar ambas perspectivas la pauta que permite transitar por los vericuetos del desarrollo del problema con posterioridad al debate entre Jünger y Heidegger.

La posmodernidad se define a partir del cuestionamiento crítico de la modernidad, tanto por lo que se refiere a sus fundamentos metafísicos como a su desarrollo histórico; los análisis confirman cada vez más la urdimbre de ambas perspectivas. El cuestionamiento es a la vez la asimilación de la propia circunstancia histórico-metafísica: la época del nihilismo consumado. Como ha señalado Diego Sánchez Meca, pueden delimitarse en el debate filosófico contemporáneo dos actitudes principales ante este horizonte del nihilismo. Por una parte, la de aquellos que proclaman el fracaso del proyecto histórico de la modernidad junto a la exigencia de asumir y de incorporar sus consecuencias liberadoras y desestabilizadoras. Por otra, la de aquellos que reclaman una autosuperación de la razón orientada o bien hacia la movilización de la conciencia

histórica o bien hacia la recuperación del potencial emancipatorio e ilustrado de la razón moderna convenientemente filtrada.⁷⁴

1.5 DELIMITACIÓN DEL NIHILISMO: PROCESO DE DESFUNDAMENTACIÓN

El nihilismo es un fenómeno sobremanera ambiguo, por lo que resulta bastante complicado no ya el intento de definirlo, sino de delimitarlo. De hecho, la dificultad comienza en el hecho mismo de preguntarnos qué es. ¿Es un hecho? ¿Un estado? ¿Una actitud? ¿Un modo de pensar? Ante el asalto de estos interrogantes, lo primero será partir de aquello que habíamos observado ocurría en los distintos enfoques sobre el tema: la división entre aquellos que atendían especialmente a la historia fáctica y aquellos que parecían desdeñarla. La necesidad que tienen los primeros de apoyarse en los sucesos históricos nos indica que, cuando menos, aquello que el nihilismo sea tiene una relación con la historia. Esto es, ocurre en el tiempo y actúa sobre él. El nihilismo, así, contiene el carácter de acontecimiento. Pero si, además, se ha podido hablar de un tránsito entre épocas no nihilistas y nihilistas, es que el nihilismo no sólo ocurre en el tiempo sino que *se despliega* en él. Así que contiene el carácter de proceso histórico. Por ejemplo, desde la perspectiva de Löwith, el nihilismo se corresponde con la última fase del proceso de desmoronamiento de la unidad de Europa, una vez fracasado «el intento de Napoleón de unir política y jurídicamente los estados y pueblos del continente» (59). Analicemos el nihilismo desde esta perspectiva.

El reconocimiento de la historicidad del nihilismo no debe llevarnos a pensar, sin embargo, que el nihilismo es algo que los hombres *hacen*, al igual que una batalla, por ejemplo. Los intérpretes “meta-históricos” del nihilismo, en especial Heidegger, no pretenden sustraer el nihilismo de la historia —prueba de ello es que en el filósofo de

⁷⁴ Franco Volpi dedica el último capítulo de su libro sobre el nihilismo a sintetizar las claves del debate en Italia, con especial hincapié en la propuesta de Severino (1996:99-110). Souche-Dagues termina *Nihilismes* con un apartado sobre el «nihilisme post-moderne» (214-41), representado por Vattimo, Lyotard, Derrida y Baudrillard.

Messkirch, al igual que en Nietzsche, el nihilismo acaba convertido en “destino” (esto es, histórico) de Occidente—⁷⁵, sino precisamente separarlo de la medida humana, para señalar cómo el nihilismo no es solamente algo que tenga que ver con los hombres, y por tanto dependa de ellos su ocurrencia. El nihilismo es supra-individual, afecta a naciones y culturas, a ideologías, al pensamiento mismo. Como en su día recordó Karl Jaspers, el nihilismo afecta a la constitución de aquello que denominamos realidad y a la manera en que es experimentada y categorizada: «the reality which was so ambivalently conceived by the nineteenth-century thinkers has lost that aspect which made it rational to man and compatible with its purposes. It has lost its cohesive power and has become fragmented; its total meaning has disappeared» (cit. en Krieger 219-220). Es, así, también, un fenómeno metafísico.⁷⁶

Por tanto, entre la historia y la metafísica, planteados como extremos y límites, y a la vez como caras de una misma moneda, la de lo real, acontece el nihilismo. Prosigamos por esta vía. De forma primordial, el nihilismo afecta a los hombres, y precisamente en lo que éstos tienen de espiritual. De este modo, se expresa en sus realizaciones científicas, filosóficas y artísticas, en sus expresiones de “alta cultura”, digámoslo así, antes que en sus costumbres o quehaceres cotidianos. Ello nos señala cómo el nihilismo parecería ante todo un asunto que involucra prioritariamente a las ideas, creencias, motivaciones, en definitiva, los móviles y “causas” de las acciones, y posteriormente a éstas⁷⁷. Jaspers define el nihilismo como «caída en la incredulidad» (1951:278) para vincularlo indisolublemente al problema de la creencia. Naturalmente, en

⁷⁵ También en Jünger: «Hay que presentir el nihilismo como gran destino, como poder fundamental, a cuyo influjo nadie puede sustraerse.» (1950:22).

⁷⁶ Cf. Hans-Jürgen Gawoll: «sea cual sea el concepto de nihilismo que se ha usado dentro de la historia de la filosofía, siempre ha estado en juego la ‘realidad’ de las cosas, a la que se presenta como negada o desvalorizada, en la medida en que una reflexión independiente la ha delimitado.» (cit. en Rodríguez Navarro 79)

⁷⁷ Por eso Stanley Rosen, llevando al extremo esta idea, e identificando un conjunto organizado de ideas y creencias con una ‘filosofía’ podía afirmar que «Nihilism is not ‘caused’ by degenerate styles in art, the brutalization of man by his science and technology, or the rise of totalitarian political ideologies. On the contrary, if the language of causality is appropriate here, one could only say that degeneracy, brutalization, and totalitarianism have been caused by ‘philosophy’» (81).

la medida que toda acción dependa de una idea o creencia, se verá afectada⁷⁸. Pero, en relación al nihilismo, nos vemos obligados a suponer que las acciones catalogables como “nihilistas” dependen de modificaciones en ideas y creencias. Desde Nietzsche sabemos que las ideas y creencias constituyen —y a la vez están sobre todo constituidas por— valoraciones, es decir, por juicios de valor. Se muestran preferencias y se intenta que sean justificadas, se argumenta y se rechaza, etcétera. Las actitudes y comportamientos dependen, en gran medida, de valoraciones, ideas y creencias. Su entrelazamiento, en distintos grados de sistematicidad, conciencia y profundidad, constituye la base del pensamiento y la ideología. Ambos son, al igual que las valoraciones, las ideas y las creencias, a la vez generales e individuales, esto es, pueden ser dichas de una persona o de un ente colectivo. Pero a la vez, persona y ente colectivo pueden ser predicados de ellas, pues en su seno han ocurrido. Un individuo o colectividad se encuentra así inmerso, ya, en una específica cosmovisión. Esquemáticamente, la cosmovisión se define como la suma constituida de las distintas valoraciones, ideas y creencias, y así de pensamientos e ideologías, en múltiples relaciones de poder, fuerza y preponderancia, unidas a su realización efectiva, material y simbólica, que caracterizan una época dada.

He utilizado más arriba la expresión “afectar a la constitución”. Eso es lo que el nihilismo hace. *Afecta*. ¿En qué sentido? Sobre todo disuelve el fundamento, la base. Si ahora nos referimos a individuos, colectividades o culturas, su base espiritual está constituida por su cosmovisión. Cuando ésta se ve afectada en sus pilares, cuando deviene problema, cuando las modificaciones en las acciones o costumbres admiten de algún modo ser remitidas o “explicadas” por una quiebra profunda en los fundamentos, puede hablarse de nihilismo. Si la base se desmorona, todo lo demás, con sus distintos grados de elaboración, acabará cayendo. Así lo explica Ross Poole:

El nihilismo “está en la puerta” de la civilización moderna, no simplemente porque ya no es posible creer en determinados sentidos y valores, sino porque las fuentes más importantes de significado y los valores supremos se han vuelto contra sí mismos, revelando su vaciedad de sentido y su falta de valor. [...] Todo lo que sea objetivo *por la misma razón* deja de ser un valor. (110-111).

⁷⁸ F. Savater afirmaba en un libro de 1972 que siempre de forma negativa: «el nihilismo rechaza la acción», (57). La postura opuesta la encontramos en Carlos Navarte (1982), para el que el nihilismo entraña en sí mismo violencia.

El nihilismo podría definirse en una de sus formas como el proceso por el cual algo dado pierde aquello que lo sustenta. Una pérdida sin sustitución genera un vacío o un caos. El nihilismo quedaría aquí definido como el intercambio de un algo por una nada, lo que significa la instauración de la manifestación de una carencia como “hueco”, esto es, como algo que falta (el fundamento), o como proliferación de todo aquello que aflora ante la caída de la cosmovisión dominante, o que estaba “reprimido” por su carencia misma de fundamento, o que pretende imponerse como nueva trascendencia. En términos behavioristas, ante la falta de un criterio para actuar, al hombre le queda no hacer nada, o hacer cualquier cosa. En cualquier caso, lo más frecuente dentro de las coordenadas del pensamiento moderno es que el algo que queda sin sustento se devalúe —pues el valor parece provenir del fundamento, y también del hecho mismo de tener-un-fundamento—, y finalmente no ostente valor alguno, por lo que es despreciado y desaparece. El nihilismo se entendería así también como la aparición de vacío y multiplicidad, y de su acción “aniquilante”, esto es, negadora de fundamento. El nihilismo entendido así, si seguimos a Emmanuel Levinas, da pie a la experiencia del *absurdo*. Lo absurdo consistiría no en la falta de sentido, sino en la ausencia de un sentido central y unitario que oriente la multiplicidad de innumerables significados. Sería «la pura indiferencia de una multiplicidad».⁷⁹

Max Weber, a principios del siglo XX, fue de los primeros en darse cuenta de la importancia del fenómeno del nihilismo, y de su doble faceta de vacío y proliferación (J. Muñoz 2002:21-35). El “desencantamiento” (*Entzauberung*) del mundo se equipara con la racionalización, lo que supone que el avance de la ciencia como estandarte de este proceso de racionalización/desmitificación causa la desaparición del “significado” en el mundo, esto es, el significado que Dios garantizaba. La resultante es a la vez falta de significado y una multiplicidad de cosmovisiones subjetivas (segmentos de sentido), a la que naturalmente corresponde una pluralidad de valores. Estos valores tienen como único marco posible de referencia la práctica humana simbólicamente mediada. Weber reconocía la imposibilidad de obtener un sistema de valores últimos, los límites de la

⁷⁹ Vid. E. Levinas, «La signification et le sens» (1964).

ciencia, y que el futuro deparaba un inacabable conflicto entre cosmovisiones y sistemas de valores, en pugna por la hegemonía. Weber admitía este horizonte con cierta conciencia trágica, aunque callaba ante la alternativa a entenderla como liberación o como desorden incontrolable.

A un proceso de disolución podemos denominarlo crisis y también decadencia si lo planteamos como fase final de una caída. Si la crisis se sustenta en la vivencia de quiebra, la decadencia pende de la continuidad histórica. En cualquier caso, la conciencia de crisis y/o de decadencia puede acelerar el movimiento que percibe, en la medida en que al hacerse consciente de él y enunciarlo le encuentra un sentido —no necesariamente una justificación—. Una buena ejemplificación de esto nos la proporciona precisamente el primer tercio del siglo XX, como ha señalado agudamente Franco Volpi: «la crítica que se ha inspirado en Nietzsche no ha sido simple descripción, antes bien, ha asumido un carácter operativo, o sea, ha contribuido con sus corrosiones y devastaciones a producir, o a acelerar, el estado de crisis que describía.» (1997:53). Pero además, la conciencia de decadencia introduce el principio de historicidad en su misma reflexión. Hablar de que algo decae es afirmar que posee una historia, que tiene principio y fin y que por tanto no es eterno. Por eso, un autor como Rosen situaba como principio fundamental del nihilismo el historicismo, y explicaba el inicio del nihilismo en el seno de la ilustración alemana a partir de una progresiva toma de conciencia de la radical historicidad de la realidad, esto es, tanto del hombre como de sus valores (84). Si en tanto que acontecimientos o estados espirituales crisis y decadencia son vivencias diferenciadas, el nihilismo *se manifiesta plenamente* —lo cual no quiere decir que no “exista”— en su unión bajo la sospecha de la pérdida de fundamento, y elevado a conciencia. Cuando en el transcurso de la Modernidad decadencia y crisis se funden, el nihilismo pasa a hacerse manifiesto en la historia europea a través de sus intérpretes en las esferas de la “alta cultura”, y “comienza” su propia historia. Como ya se anotó, Löwith señaló esta conexión fundamental en su historización del nihilismo mostrando

que, desde Goethe, al proceso de disolución histórica de la unidad espiritual europea corresponde un creciente pesimismo cultural⁸⁰ en los principales intelectuales europeos:

A partir de entonces, una serie ininterrumpida de críticas de la época y de autocríticas recorre la literatura y filosofía europeas, una serie entre Hegel y Nietzsche que influye decididamente en la historia real, y no sólo académica, del espíritu» (76).

Todos ellos, Burckhardt, Bauer, Marx, Proudhon, Baudelaire, Flaubert, Renan, Dostoievski, Tolstoi, vivían, en definitiva, bajo el principio interior de «el desacuerdo con la propia época» (76). Sentían el periodo en el que vivían como en completa crisis y decadencia y lo describían con tono apocalíptico.⁸¹

Avancemos un poco más. El nihilismo sería ambiguo, entonces, porque remite a la vez a un acontecimiento y a la expresión de éste. El denso entrelazamiento de hecho y expresión nos confirma por qué los estadios nihilistas no son estadios de inactividad o pasividad en los distintos órdenes humanos. Heidegger lo ratifica, utilizándolo como base de su crítica de la contemporaneidad, al mostrar que la expresión del nihilismo en tanto que «reducción» o simplificación de la riqueza originaria del ente, «no sólo es acompañado sino determinado por un crecimiento de la voluntad de poder» (1955:110). Pero no sólo eso: en el caso específico del nihilismo, a una situación de disolución ha correspondido a menudo una expresión productiva. Esto es, el avance de la disolución en su doble manifestación de vacío y proliferación ha desalojado en proporción inversa su expresión, enunciación y tematización. Lo que remite a la conocida afirmación de Renan según la cual los periodos más críticos son a su vez los de mayor actividad creativa y

⁸⁰ La profunda huella de una consciencia de decadencia en la Modernidad, que Löwith presenta como algo chocante y extraño —pues cortocircuita la clásica enunciación de la equiparación entre ilustración y optimismo progresista—, es afirmado por Savater en términos de una correlación fuerte: «el pesimismo nace con la Ilustración y acompaña siempre a las manifestaciones de este movimiento (a más Ilustración, más pesimismo)» (1991a:117).

⁸¹ Souche-Dagues analiza en el primer capítulo de su *Nihilismes* estas «idéologies du déclin» (11-37), como representativas de un nihilismo entendido como pesimista condenación del mundo y que tiene su ejemplo más característico en Spengler.

florecimiento cultural. De ello dan fe, sin duda, la cantidad y la calidad de las obras del espíritu en el periodo de entreguerras.⁸²

Como esta investigación se centra precisamente en estas obras del espíritu, esto es, en la expresión intelectual y artística de la vivencia del nihilismo, se aparta de un nihilismo marcadamente metafísico para ceñirse, por así decirlo, a un nihilismo humano histórico, esto es, al nihilismo en tanto es sentido por los hombres y sus sociedades. Sólo así podrá observarse el movimiento de rebelión del hombre frente al nihilismo, tal y como se produce en un periodo de tiempo concreto.

1.6 NIHILISMO INDIVIDUAL Y COLECTIVO

Nietzsche afirma que el nihilismo se impone al individuo primariamente como «estado psicológico» de defundamentación: pérdida o clausura del fundamento de sus ideas, creencias y valores fundamentales, aquellos más arraigados y en los que basa su vida. Este proceso de defundamentación, en la medida que se experimenta como una crisis, no es todavía algo de lo que el sujeto sea necesariamente consciente, sino que, en principio, el sujeto percibe la dificultad, antes quizá inexistente, para proporcionar a las cosas significado y valor, esto es, para justificarlas y justificarse. Sus argumentos y elecciones le parecen débiles, fácilmente refutables. Ideas o prejuicios que parecían indiscutibles dejan de tener validez. Se duda de lo que se piensa; se aceptan sugerencias que poco antes se rechazaban. Quizá alguna vez se plantea el grado de confianza en aquello que se cree. O la veracidad de las creencias; o el nivel de objetividad, o de consenso social que poseen. Si el individuo se ve envuelto con fuerza en esta espiral de la desconfianza y el escepticismo, probablemente ya no podrá volver a una situación

⁸² Esta idea ha sido recientemente defendida por George Steiner. En su «The Muses Farewell» señala cómo, si bien es común a todas las épocas cierta percepción de decadencia por parte de artistas y críticos, en determinados momentos estas intimaciones se hacen «estratégicas», esto es, se celebran y formalizan estas intuiciones de caída. Steiner señala la segunda oleada vanguardista, con Dada a la cabeza, como uno de esos momentos, y añade: «such valedictions are most persuasive, are most unnervingly expressed precisely when a culture and its poetic, literary enactments are at their zenith.» (149)

anterior idéntica. Más pronto o más tarde encontrará argumentos opuestos a los que antes defendía, se extrañará de la facilidad para refutarse, apreciará lo fugaz y relativo de opiniones y juicios. Comprobará la existencia de otros individuos con creencias opuestas, o quizá sin creencias. Se comparará. Se hará, finalmente, cada vez más consciente de la carencia de estabilidad de aquello que tiempo atrás le parecía eterno e intocable. Todo le parecerá revisable, necesariamente revisable. También las leyes y normas que regulan los actos, que sancionan. ¿Qué fundamenta las preferencias? ¿Quién dicta lo permitido o no permitido? En el horizonte personal se vislumbra que no hay respuesta. El escepticismo y la duda, agudizadas, conducen a lo que Hans Jonas denominó «antinomismo»: el rechazo de cualquier norma objetiva de conducta (441). Así ocurre por ejemplo en Max Stirner, quien entiende el nihilismo como la negación de cualquier fundamento que trascienda la existencia estrictamente individual, única e irrepetible. El yo deviene el Único (*der Einzige*); la realidad, su propiedad (*sein Eigentum*)⁸³. En esta tesitura, todo puede ser justificado y admitido porque nada lo está de por sí⁸⁴. Nada, ya, tiene sentido y, a la vez, como comprendiera Dostoievski, todo está permitido. El descubrimiento del sinsentido y el relativismo pavimentan el camino hacia una crisis moral y existencial. Así la describe nuevamente Nietzsche:

Un nihilista es el hombre que, del mundo tal como es, juzga que *no* debería ser y que, del mundo tal como debería ser, juzga que no existe. En consecuencia, la existencia (actuar, sufrir, querer, sentir) no tiene sentido. (*FP* 9[60], otoño 1887; 1998:71)

Reconocemos en esta descripción el esencial dinamismo del nihilismo, pues significa tanto el “proceso” de desfundamentación como el “estado” de carencia de fundamento que es finalmente alcanzado. Naturalmente, pueden distinguirse grados de despliegue del proceso de desfundamentación (luego veremos algunos), cuyo punto culminante sería, en el caso personal, la experiencia con total conciencia del sinsentido global de la realidad —lo que Camus denomina “lo absurdo” y Sartre “la náusea”—.

⁸³ Sobre la posición de Stirner en relación al problema del nihilismo, vid. Cruz (221-225).

⁸⁴ Isidoro Reguera (68) ya señaló cómo el pensamiento nihilista plantea la equivalencia entre proposiciones absolutas afirmativas y negativas.

Aquí la anulación de significado es paralela a la de valor. Adviene el vacío absoluto, primordialmente el vacío existencial.

Ernst Jünger ha interpretado este proceso de desfundamentación, hasta ahora descrito desde la experiencia psicológica, en términos de «reducción», dando así razón de algunas de las facetas objetivas más características de la tardomodernidad, y aportando una valiosa lista de fenómenos ideológicos y socio-políticos en la esfera del nihilismo. Afirma que la experiencia nihilista es la de una progresiva «reducción y ser reducido», pero que «siempre será percibida como desaparición» (1950:39). Se agota lo abundante, se desvanece lo romántico, la realidad pasa a ser interpretada exclusivamente en tanto que objeto de explotación. Se impone la consideración numérica y cuantitativa, en una doble vertiente: por un lado, reducción de todo fenómeno histórico y social, y así de la vida cotidiana en términos económicos (lo que Vattimo posteriormente ha llamado, con palabras de Marx, la transformación del “valor de ser” en “valor de cambio”); por otro, transformación de la ciencia en medición bajo consignas tecnológicas (este aspecto ya había sido denunciado por Husserl en 1935 en su último libro, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, donde señalaba cómo la ciencia, renunciando a su obligación de impulsar el conocimiento global de la realidad, y así ser bastión de la racionalidad en un mundo desencantado, se había convertido en una mera ciencia-de-hechos).⁸⁵

Con todo ello, dice Jünger, el pensamiento se inclina a abandonar el pluralismo para «referir el mundo con sus tendencias plurales y complicadas a un denominador» (40). Paralelamente, el Estado se autoinstituye en ese denominador común de la vida de los ciudadanos, por lo que les restringe la libertad:

Como Nietzsche predijo, ha empezado el tiempo de los Estados monstruos [...] La disputa con el Leviatán, que tan pronto se impone como tirano exterior como interior, es la más amplia y general de nuestro mundo. (56-57)

Aumenta la especialización en detrimento del «talento sinóptico» y los espacios posibles de experiencia se disipan bajo el ritmo de un movimiento cada vez más veloz, lo

⁸⁵ Sobre la posición de Husserl en la tumultuosa Europa de los treinta, y su apelación a la razón contra la crisis generalizada, cf. Edward Moser (1994).

que produce una progresiva degradación y banalización de los hechos, las decisiones y los acontecimientos, que pierden su aura de importancia significativa. Todo parece así posible objeto de burla y grosería. «Lo así esterizado entra a formar parte de lo que se da por supuesto» (44). Lo maravilloso se volatiliza y así las formas de veneración y asombro, que pasan a estar exclusivamente referidas a «lo inconmensurable». Paralelamente, se multiplican las religiones sustitutorias (descritas por George Steiner en *Nostalgia del absoluto* y cuya nómina es problematizada con polémica, al incorporar el psicoanálisis freudiano, el marxismo y la antropología social de Levi-Strauss, teorías en las que argumenta también puede detectarse una deriva trascendente).

Estos diversos sucesos sitúan un escenario reconocido en la tardomodernidad de crisis de la razón. Ya desde Jacobi (cf. Pöggeler 25), pero especialmente dentro del marco general del «malestar de la razón en el pensamiento contemporáneo» (Peñalver), ha podido afirmarse que el nihilismo supone algo constitutivo al pensar intelectual tal y como ha sido occidentalmente desarrollado. Una de las experiencias centrales del siglo XX ha sido la del poder aniquilador de la razón, capaz de disecar cualquier cosa que se ponga a su paso; su contrapartida es, en palabras de Peñalver, el descubrimiento de que «el sujeto no es consciencia» (95). De ello dan fe, por ejemplo, la denuncia freudiana de la «racionalización» y la *Unsicherheit* (incertidumbre de la razón científica), la crítica orteguiana al racionalismo moderno o la acuñación por parte de Lacan del concepto de “descrédito de la razón” (cf. F. Rella 1983). La razón alcanza su desarrollo afirmando lo general y la identidad, para lo cual tiende a negar lo individual y la diferencia. Y en la medida en que las únicas leyes que está dispuesta a reconocer son las que se ha dado a sí misma, tiene el poder para modificarlas según su propio interés, y así, utilizar el análisis para disolver en sus componentes últimos cualquier fenómeno. Así mismo, la razón tiende a asumirse como única y a imponerse sobre el resto de manifestaciones humanas. Como E. Subirats (1985) ha sintetizado, la razón, especialmente en su desarrollo moderno a partir de Descartes, ha significado, en su progresivo dominio, un doble proceso de «ascesis» (sublimación de la realidad y negación de la vida) y «separación» (indiferencia, desprecio de la vida, sumisión moral). Ambos procesos, afirma Subirats, deben ser interpretados a través del concepto de nihilismo. La razón, en su pleno

desarrollo especulativo, es generadora de nihilismo⁸⁶. Heidegger fue uno de los autores que con más profundidad defendió esta idea. En *Hacia la pregunta del Ser* describe la invisible dictadura de la razón: cómo se ha impuesto en tanto que *ratio* sobre el resto de formas de pensar, y así ha delimitado, según su interés, el «pantano de lo irracional», al que echaba «todo lo no conforme a ella» (1955:77). Este dominio se ha mostrado históricamente en tanto que racionalización en todos los órdenes, y así normalización y equiparación. El desarrollo del nihilismo europeo y el dominio de la *ratio* se corresponden diacrónicamente, y en cierto sentido se identifican.

Por todo ello, no es extraño que varias de las alternativas al nihilismo —con el surrealismo a la cabeza, por lo que a lo artístico se refiere— se relacionen con el abandono del ejercicio *tout court* de la racionalidad a favor del cultivo de otras formas de experiencia vinculadas a lo irracional. Peter Sloterdijk ha podido afirmar: «el siglo veinte nos ha enseñado que la presunta irracionalidad es, en muchos aspectos, más razonable que un exagerado raciocinio» (G. Cano 130).

Pero el nihilismo también puede entenderse como un rechazo de la razón. En 1945, Aron Gurwitsch lo definía como negación o «at least as disbelief in the “abstract” ideas of reason» (177) y acusaba de nihilistas a las teorías biologicistas y vitalistas. Este aspecto, que en autores como Stanley Rosen es crucial, ya fue enfatizado por Husserl, que exigía la refutación racional del nihilismo en su aspecto cósmico y epistemológico (negación de la objetividad y de la posibilidad de conocimiento). Leo Strauss describe cómo el ambiente general que dominaba en la Alemania de entreguerras entre aquellos que aplanaron el camino a Hitler tenía mucho de desprecio de la razón y la ciencia. Se ensalzaba el instinto, la pasión y el sufrimiento, las experiencias en el límite emocional. La razón, y su desarrollo en tanto que racionalización, esto es, el avance del progreso, era aquello a que se contraponía al nihilismo conservador y antiprogresista germánico, que en nombre de la humanidad superior rechazaba la razón y la moralidad a él unida (la búsqueda interesada del cumplimiento feliz de los propios fines), contraponiéndole una moral marcial de renuncia y coraje (la muerte en el campo de batalla como ejemplo último de la acción de autosacrificio que no reclama ningún beneficio) (364-371).

⁸⁶ Vid. sobre esto Bernd Magnus (1971) y el artículo anteriormente citado de Edward Moser.

El proceso sobremanera ambiguo y complejo por el cual la razón y sus distintas manifestaciones, especialmente la ciencia (Eric Weil), se entiende parte activa del nihilismo y a la vez de su contramovimiento, es, como lo denominaran Adorno y Horkheimer, la aporía de la «dialéctica» de la Ilustración⁸⁷: el pensamiento, base de la libertad en la sociedad, contiene en sí mismo el germen de su propia perversión, pues «en cuanto abandona voluntariamente su elemento crítico y se convierte en mero instrumento al servicio de lo existente, contribuye sin querer a transformar lo positivo que había hecho suyo en algo negativo y destructor» (Adorno-Horkheimer 52).⁸⁸

1.7 SENTIDOS DEL NIHILISMO

Como vemos, el nihilismo, en tanto que desfundamentación de las creencias y los valores primordiales, posee manifestaciones tanto subjetivas (escepticismo radical, duda generalizada, y finalmente vacío existencial) como objetivas (totalitarismo, desaparición de lo maravilloso, pensamiento único, movilización economicista). Por eso el concepto de nihilismo ha sido utilizado en varios sentidos. Aludiré brevemente a algunos importantes que encontraremos en capítulos posteriores: un estado psicológico (vacío existencial), un fenómeno histórico referido a la quiebra de una *Weltanschauung* (crisis histórica), un fenómeno vital que remite a una manera concreta de ser en el mundo (actitud vital, o lo que Nietzsche llama un «barómetro de la fuerza de voluntad») y una doctrina (corpus de sentidos, normas y valores).

Estado psicológico. El nihilismo afecta al individuo, a sus propias creencias, pensamientos y deseos. «En la experiencia absurda, el sufrimiento es individual» (Camus

⁸⁷ Dialéctica que guarda concomitancias con la expuesta por Camus a propósito de la rebelión. Nacida ésta del reconocimiento del absurdo y el caos de la existencia, en realidad reclama de forma desgarrada un orden y una norma. Fácticamente, lo que comienza como una protesta humana contra la injusticia acaba promoviéndola: «Sus conclusiones no han sido nefastas o liberticidas más que a partir del momento en que ellos [los “nihilistas” desde Sade hasta los surrealistas] han rechazado el fardo de la rebelión, el momento en que han huido de la tensión que ella supone y han escogido el confort de la tiranía o de la servidumbre.» (645).

⁸⁸ Para la crítica de la razón en el siglo XX y el espacio que la obra de Adorno y Horkheimer ocupa en ella, vid. por ejemplo Raúl Gabás (1986).

573). El individuo que interioriza el nihilismo rápidamente siente aplicado su poder disgregador a aquello que parecía incontrovertible, pero a la vez propio, exclusivo. Descubre que el sentido y el valor no son algo objetivo que se descubre o es visto, sino algo creado. Adviene el vacío. Y un enorme peso: la responsabilidad de todas sus acciones y sus valoraciones, lo que Sartre denomina «la responsabilidad total de su existencia» (18). El imperio —solitario y descarnado— de la voluntad y su poder. El vacío afecta a mi vida: sitúa la sospecha sobre mis acciones presentes, sobre el rumbo de mi pasado y sobre mi proyecto personal, produciendo lo que Jaspers llama «conciencia de la insustancialidad» (381) de mi existencia. Y entonces, o bien paraliza la generación de deseos o dispara hacia la embriaguez de vivencia sin medida, tintando en cualquier caso todo movimiento como algo vano, planteando machaconamente el interrogante de «¿para qué?». Como apunta H. Thielicke:

The decisive point is not only that nihilism asserts the vacuum, the *nihil*, the nothing, but that the assertor himself is oppressed and afflicted by his own nothingness. (cit. en Glicksberg 9)

Ha sido sobre todo el pensamiento mal denominado existencialista, desde Kierkegaard hasta Sartre y Camus, pasando por Unamuno, Heidegger o Jaspers, el que con mayor amplitud y profundidad ha descrito la experiencia individual del nihilismo. En ella, han dicho, el hombre se siente pequeño, ve devaluada su individualidad al reconocer su «íntima contingencia» (Jonas 431). O siente cómo su vida puede ser contemplada en su totalidad, de uno a otro extremo, y así objetualizada preguntarse: «¿cuál es su sentido?»; «¿lo tiene?». A través de esas y otras experiencias acontecen otras, entre las que destacan dos: el sentimiento de la angustia (definida por Sarte en *El existencialismo es un humanismo* como la situación «en que el hombre se compromete y se da cuenta de que es no sólo lo que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera» (21) y el atisbo de la muerte, que adquiere su relevancia como inevitable límite último. Ambas experiencias, junto con otras, eran analizadas por H. Janz (1963) en un estudio de las posibles consecuencias psicopatológicas de la interiorización del nihilismo en el individuo. Este autor venía a afirmar que los desarrollos neuróticos más comunes («angustia», «fobias», «síntomas

obsesivos», «tendencia al suicidio» y «predisposición hacia los complejos químicos») podían ser interpretados como «correlatos individuales del nihilismo» (535).

Fenómeno histórico. Los integrantes de una cultura o una civilización están inmersos en el conjunto de las ideas y creencias que las fundamentan y constituyen. Comparten un conjunto de asunciones sobre la constitución de la realidad al que acostumbra a llamarse “cosmovisión”. Un ejemplo de esto era para Karl Löwith Europa, cuya «forma común de sentir, querer y pensar» (58) es aquello que la constituía como tal.⁸⁹ El nihilismo puede, además de afectar al individuo, afectar a estas cosmovisiones, y es entonces cuando una cultura entra en una crisis espiritual, y puede hablarse del nihilismo como un fenómeno de época. Los fundamentos cosmovisionales aparecen bajo sospecha y son cuestionados de forma más o menos manifiesta. Las razones que pueden llevar a una cultura a tambalearse son múltiples, del mismo modo que lo son las consecuencias a que puede conducir, estableciéndose en ambos casos una inextricable red de asociaciones causa-efecto entre sucesos históricos concretos, ideologías dominantes, etcétera. Se producen «desacuerdos con la época», búsquedas de nuevos horizontes, denuncias de decadencia o llamadas a la revolución. A menudo el pesimismo, en sus distintas variantes derrotistas, se vuelve el sentimiento predominante⁹⁰. Así lo señalan unas frases del tercer número del *Jahrbuch für geistige Bewegung*, aparecidas en 1912:

Nadie cree ya seriamente en los fundamentos de la actual situación del mundo. Las intuiciones y premoniciones pesimistas son el sentimiento más auténtico de la época; comparadas con ellas, todas las esperanzas de construir algo sobre la nada parecen desesperadas. (en Löwith 81)

⁸⁹ En páginas posteriores de su ensayo, Löwith identifica las características esenciales de este espíritu europeo, cuyo tronco común sitúa en la «capacidad crítica»: «el avanzar a través de continuas crisis, el espíritu científico, el pensar y el actuar con decisión, el expresar sin tapujos lo que es desagradable, el hacer ver y sacar las consecuencias, y sobre todo: la individualidad que se distingue de modo absoluto.» (120-121). Una breve descripción de la cosmovisión y los valores asociados a la idea de Europa en relación específica con el problema del nihilismo puede encontrarse en Luis Flores (1995). Una posición crítica respecto a lo que Europa significa espiritualmente la encontramos en Severino, quien en su búsqueda del fundamento último del nihilismo en la metafísica griega, no duda en equiparar Europa con nihilismo: «la esencia de la civilización europea es el nihilismo, puesto que el sentido fundamental del nihilismo es el convertir a las cosas en nada, la convicción de que el ente es una nada, y es el actuar dirigido y establecido por esta convicción.» (1982:28)

⁹⁰ Savater (1991a:119) advierte contra la equiparación de nihilismo y pesimismo. El primero casi siempre implica el segundo, pero no viceversa.

Fenómeno vital. Por “nihilismo” puede ser también entendida una determinada actitud que, fijada, puede incluso convertirse en una forma de vida muy parecida a lo que Josep Ramoneda denomina «nihilismo ideológico». La actitud nihilista se define como aquella basada en la máxima negación. Ante los argumentos se presentan contraargumentos, ante la acción se tiende a señalar su futilidad o a plantear su inconveniencia. Puede ocurrir entonces que disminuyan los deseos, el ansia de realización, la alegría o el buen humor y se manifiesten emociones tales como la desesperanza, el hastío, la desgana, la desolación, la hipocondria, la melancolía, la nostalgia, la misoginia, la burla, etcétera. Nietzsche denomina a estas emociones «reactivas» porque parecen contrapartidas de una acción anterior del exterior. Un ejemplo particularmente interesante —y como veremos, fecundo— de actitud reactiva es la romántica. El juicio romántico, en palabras de Strauss, «es aquel que está guiado por la opinión de que un orden absolutamente superior de las cosas humanas existió durante algún periodo del pasado grabado» (370). A él se llega con cierta naturalidad ante una aguda consciencia de crisis que se ve incapaz de encontrar una salida hacia delante. El horizonte pasa a situarse detrás. El presente palidece ante la comparación; además se encuentra un punto álgido a partir del cual se desarrolla la caída decadente; y, finalmente, el romántico obtiene un ideal que, aunque ya fácticamente abolido, es válido en tanto que aspiración. Esa validez permite al romántico justificar su negativa a trabajar por continuar el avance del presente, o a justificar la injusticia: «el héroe romántico, pues, se cree obligado a cometer el mal por nostalgia de un bien imposible» (Camus 597).

Pero también puede ocurrir que el descubrimiento de la futilidad de los valores heredados y del sentido hasta entonces válido conduzca a la acción, principalmente a la acción violenta. Así ocurre, por ejemplo, en las principales manifestaciones del nihilismo ruso. Se comienza impulsando la abolición de las tradiciones, el comunitarismo y la emancipación social, pero rápidamente las posiciones se radicalizan en terrorismo de Estado, y en una amalgama de proclamas anarquistas y utópico-libertarias. En ellas el nihilismo es entendido como un movimiento demoledor y libertador, como la destrucción previa y necesaria antes de fundar una nueva forma de vida. La relación ambigua entre nihilismo y acción ha sido resumida por Zamir en términos de una «pragmatic contradiction» entre la abstracción y el ámbito práctico. En abstracto, todo vacío de

significado y sentido conduce a la inacción, pues no hay razón para ella. E, inversamente, si uno actúa es que no todo está vacío de significado. Pero prácticamente, la seriedad de la acción a menudo se impone por encima de consideraciones teóricas (537).

Doctrina. El nihilismo puede también referirse a una doctrina, es decir, a un corpus de pensamientos, ideologías, criterios de actuación cuya urdimbre proporciona, paradójicamente, un significado a la acción, y a la acción revolucionaria. El nihilista que reconoce que “todo está permitido” y rechaza cualquier otra ley que no sea la propia, pretende alcanzar el poder, y así en cierta manera sustituir a Dios. El nihilismo doctrinal tiene algo de inauténtico, pues si reconvertido en doctrina es aceptado como verdadero o como justificador de la acción, es que no se ha pasado de manera radical por la experiencia nihilista, donde se pone en entredicho la posibilidad de afirmaciones concluyentes y excluyentes. Casos paradigmáticos de este tipo de nihilismo se encuentran en la Rusia de los Turgueniev, Pisarev, Kielinsi y Kotliarevski o los “nadistas” de 1860, obsesionados por la autodefinition, y dedicados a defender su doctrina materialista, positivista, evolucionista y utilitarista que «en este grado, tenía un aspecto de religión y de fanatismo» (Camus 696).⁹¹ La defensa derivó en las décadas finales del siglo XIX a una práctica revolucionaria y terrorista que dio a la palabra nihilismo una connotación predominantemente peyorativa.

Es precisamente este aspecto *doctrinal* del nihilismo, entendido como práctica fanática de la destrucción, al que últimamente se ha atendido más historiográficamente, a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Allí, como ocurre en el libro de André Glucksmann *Dostoievski en Manhattan* (2002), el nihilismo queda prácticamente equiparado al terrorismo fundamentalista. El problema de esta perspectiva, como señala Mario Vargas Llosa a propósito del libro de Glucksmann⁹², es la reducción que se opera en un concepto tan polisémico y complejo.

El nihilismo, por lo que hemos visto hasta ahora, se plantea principalmente como un interrogante a propósito del significado y el valor. Entre ambos se produce una extraña dialéctica. Algo pierde su valor cuando pierde su significado. Pero también pierde su

⁹¹ Oscar Wilde ridiculizaría los aspectos doctrinarios en su primera pieza teatral, *Vera o los nihilistas* (1884). Sobre la unión de nihilismo y fundamentalismo, Ramoneda (143).

⁹² En su artículo «Nihilistas del siglo XXI», *El País*, 15 de septiembre de 2002.

significado cuando pierde su valor. Pero además, todo puede perder (significado y valor) si el fundamento de ambas nociones (de las nociones misma de significado y de valor, y no de aquello a lo que se aplican) se vuelve inseguro e inestable.

Se distingue a lo largo del trabajo entre significado y valor. Pese a que de forma natural tendemos a equipararlos, especialmente en relación con asuntos como la existencia humana, separarlos permite establecer una serie de nociones útiles a propósito de sus negaciones. En «The Absurdity of Life» (1992), Luper-Foy presenta la distinción, en primer lugar, entre algo sin significado (*meaningless*) y algo sin valor (*unworthwhile* o *valueless*). Existen además tres posibles modos de explicar que algo no tenga significado: que no tenga sentido (*senseless*), esto es, que no pueda ser incluido en un orden racional. Que no tenga un propósito (*pointless*). O que sea fútil (*futile*), esto es, que tenga un fin o propósito pero fracase en alcanzarlo.

Pueden plantearse cuatro perspectivas fundamentales desde las que analizar la dialéctica de negaciones de significado y valor. Ya se ha hecho referencia a ellas al señalar cómo el problema del nihilismo era a la vez individual y colectivo, y también metafísico e histórico. Cada perspectiva presenta el problema del nihilismo desde un ámbito abstracto e ideal para hacer patente la complejidad y multiplicidad de la experiencia, así como las interrupciones que se producen en conceptos importantes que anteriormente se daban por claramente definidos y justificados.

Así, podría decirse que en tanto que problema individual, el nihilismo plantea la pregunta por el significado y valor de la propia vida, así como sobre las reglas que rigen el comportamiento humano. Como problema colectivo, el nihilismo cuestiona el sentido de las relaciones interpersonales, los modos en que se lleva a cabo, y en definitiva problematiza la existencia de valores colectivos y por tanto de una moral; aquí se engloban también las preguntas a propósito de la fundamentación y la actuación de entes colectivos, sus diferencias y conflictos, lo que conduce, por ejemplo, a problematizar el estatuto de la política⁹³. Johan Goudsblom lo ha descrito como el espacio que se abre entre las nociones de ‘norma’, ‘valor’, ‘mandato’ y ‘opción’ (xiv). Como problema histórico, el nihilismo insta a cuestionarse el rumbo de la historia, su sentido y

⁹³ Sobre este último punto, vid. Paul A. Basinski (1990) y Eloy Rodríguez Navarro (1997).

progresión, planteando la existencia de la decadencia histórica así como el de la relación entre las categorías de pasado, presente y futuro. Nociones como la de novedad, progreso, finalidad o tradición caen bajo sospecha. Finalmente, como problema metafísico, el nihilismo interroga la fundamentación y justificación de cualquier afirmación de sentido. Plantea la existencia o no de un posible orden objetivo y/o superior a lo humano, de la capacidad del hombre para conocerlo y dar razón de él. Se incluye aquí el acontecimiento de la “muerte de Dios”, el descrédito de la religión o el relativismo epistemológico y ontológico.

1.8 UNA TIPOLOGÍA DEL NIHILISMO

Toda tipología que distinga entre tipos de nihilismo es en cierta forma artificiosa, en la medida que el fenómeno en su radicalidad última, como ya hemos dicho, elude su compartimentación. Y ello por dos razones: por lo impreciso de sus límites, y porque como experiencia global afecta a todos los órdenes que se sostienen por la misma base. No obstante, de algún modo hay que atender al hecho de que los sujetos “profesen” o “exhiban” una actitud nihilista en ciertos ámbitos y en otros no (el científico ateo no cree en Dios pero sí en el conocimiento objetivo, y el fundamento de su noción de objetividad no remite a la religión). Una tipología, aun instrumentalmente, permite diferenciar acentos y centros de gravitación de sentido, así como focalizar aún más la investigación.⁹⁴

Para establecer la tipología, partiré de dos reconocidas taxonomías, la establecida por Donald A. Cromby en su libro *The Specter of the Absurd* (1988) y la de Karen L. Carr en su *The Banalization of Nihilism* (1989). Ambos autores establecen un único criterio de clasificación, aquel que refiere al «objeto» sobre el que se niega el significado o la validez. Ciertamente esta distinción es la más importante, pero las que tienen que ver con el «grado» y el «ámbito» de efectuación del nihilismo, son como mínimo aclarativas

⁹⁴ Gustavo Bueno (65) y Carr (16-17) han defendido brillantemente, a propósito del nihilismo, la necesidad de una taxonomía.

para hacernos una idea global del fenómeno. Si no se tienen en cuenta, puede ocurrir, como en el caso de Crosby, que aparezca un tipo de nihilismo, que él denomina «político», que para Carr constituye una variante del nihilismo moral o ético.

Crosby distingue entre cinco tipos de nihilismo, a los que denomina: «political, moral, epistemological, cosmic, and existential» (8). El mismo número utiliza Carr, y ésta es su lista: «epistemological, alethiological, metaphysical or ontological, ethical or moral and existential or axiological» (16-17). Si Carr no establece ninguna jerarquía entre ellos, Crosby señala que el último, el «existencial» es el más importante, pues, con excepción del primero, el resto tienden a culminar en él⁹⁵. Al comparar la lista y los distintos significados atribuidos a los términos, vemos que el epistemológico, el moral y el existencial aparece en ambos. Lo que Crosby denomina «cosmic» se corresponde bastante bien al «metaphysical or ontological» de Carr. La discrepancia surge con los restantes. Crosby considera necesaria la inclusión del «political» por razones casi exclusivamente históricas: para poder dar fe del terrorismo ruso de la segunda mitad del XIX. Pero creo que éste puede fácilmente subsumirse en el ético. Carr, por el contrario, defiende la distinción entre el epistemológico (negación de la posibilidad de conocimiento objetivo) y el alethiológico (negación de la realidad de la verdad) arguyendo que uno puede tener una teoría acerca de la verdad y creer que nunca pueden cumplirse las condiciones necesarias para que ésta se produzca. La distinción es interesante pero excesivamente alambicada —en realidad, Carr la necesita para poder poner un nombre al nihilismo que según ella defiende Richard Rorty—, por lo que aquí se considera superflua.

La discusión más interesante, sin duda, gira alrededor del nihilismo «existencial». Tanto Crosby como Carr lo incluyen en su tipología al lado de los demás —Crosby por encima del resto—, y admiten que es el que más se acerca al significado “común” de nihilismo. Crosby lo define así:

The existential nihilist judges human existence to be pointless and absurd. It leads nowhere and adds up to nothing. It is entirely gratuitous, in the sense that there is no justification for life, but also no reason not to live. (30)

⁹⁵ Mientras Carr establece su tipología como rápido preámbulo a un estudio histórico, Crosby se demora en amplias descripciones, pues la división es central para la estructura argumentativa de su libro.

Carr, por su parte:

Feeling of emptiness and pointlessness that follows from the judgement “life has no meaning” (18).

Admitiendo ambas definiciones, creo que el nihilismo existencial no puede incluirse entre otros sin más en una tipología porque, por lo general, sentir que la vida no tiene sentido o que no existe razón para vivir supone un cuestionamiento de nuestra propia vida *una vez se constatan* otros nihilismos. (“Constatar”, naturalmente, no apunta aquí a una complicada operación mental, ni siquiera a un razonamiento). Es decir, el nihilismo existencial generalmente *subviene* a otros nihilismos, y raramente ocurre aisladamente. Puede ocurrir, naturalmente, que el sujeto *no sea consciente* de las razones que le han conducido a negar el valor o el sentido de su vida. Pero la anulación es, casi siempre, una *consecuencia* de la aparición de uno de los nihilismos primarios o, dicho de otra manera, la forma en que se da en el individuo la vivencia de uno de ellos, y su interpretación. Así lo ha expresado el filósofo francés Roland Jaccard al decir qué entiende él por nihilismo auténtico:

L'impossibilité de s'arrêter à une conception du monde, la mobilité incessante des interprétations, la persuasion intime et tranquille que l'existence n'a pas de sens, qu'elle est foncièrement inutile et inintelligible, et que pour nous autres, rescapés éphémères, finir ici ou plus loin est également dérisoire. (9)

Por estas razones, la tipología que se presenta a continuación no incluye al nihilismo existencial, definido como el cuestionamiento del significado y/o el valor de la vida, en los cuatro sentidos antes aludidos.

Dos matizaciones más: en primer lugar, también desaparecen lo que Crosby y Carr denominan nihilismo moral o ético, subsumido dentro del nihilismo axiológico, esto es, la negación del valor. El nihilismo moral es una parte de él —quizá la más importante— referida a «the denial of the reality of moral or ethical values» (Carr 18). Pero existen valores estéticos, sociales o económicos. Los valores morales son sólo una variedad. ¿Por qué darles esa preponderancia y exclusividad? Es más, para ser consistente con lo dicho más arriba sobre el propósito de evitar una interpretación moral del nihilismo —como la que Crosby y Carr realizan, en el fondo— no puede aceptarse el nihilismo moral sino como un tipo de nihilismo axiológico. En segundo lugar, se añade

un tipo de nihilismo que Crosby y Carr no subrayan; aquel que problematiza la posibilidad de expresión de, entre otras cosas, el vacío nihilista mismo (Crosby lo subsume dentro del nihilismo epistemológico, vid. 22-26) y que en un siglo de “giro lingüístico” parece fundamental.

Las principales tipologías que se han presentado sobre el nihilismo, entre las que se incluyen las de Carr y Crosby, tienden, en primer lugar, a utilizar un único criterio de división; y en segundo lugar, este criterio casi siempre es “material”, lo que en el fondo significa “disciplinar”. El nihilismo se divide según los distintos reinos de la realidad a los que afecta. Frente a este modo de presentar las cosas, la tipología siguiente establece tres criterios: modal, cuantitativo y material, y por tanto clasifica los distintos fenómenos del nihilismo: a) según la negación en el «modo» de aprehender lo real y constituirlo como realidad para el sujeto; b) según el «grado» en que el nihilismo actúa sobre el objeto; y c) según el «ámbito» en el cual se hace patente principalmente la negación. Recuérdese frente a esta clasificación que en páginas anteriores se tomó la bifurcación que nos dirigía hacia el nihilismo “humano” e histórico separándonos del nihilismo entendido como fenómeno prioritariamente “metafísico”.

Veamos primero el «modo». Se presentan cuatro tipos fundamentales de nihilismo que, más allá del cambio terminológico, aluden a tres ya referidos: nihilismo ontológico, epistemológico, lingüístico y axiológico. Ellos nos delimitan cuatro posibles afirmaciones a propósito de la relación entre el sujeto y el objeto —en cualquier ámbito—, y a la vez plantean enunciados “concretos” acerca de la constitución de lo real, por lo que son de algún modo identificables como propuestas. He buscado presentar los cuatro en una secuencia discursiva que de alguna manera los enlace y haga ver sus interconexiones. Veámoslo de forma sintética.

El nihilismo ontológico es aquel según el cual se niega la existencia de un objeto. Éste puede ser Dios, o los objetos físicos, o los objetos matemáticos, o los significados, o los valores, o incluso la realidad en su integridad (en ciertas versiones extremas de idealismo). Así, negar la existencia de Dios se denomina ateísmo. Específicamente, y sobre todo en filosofía analítica, se denomina nihilismo ontológico, en palabras de Gonzalo Rodríguez Pereyra, a «the thesis that it is metaphysically possible that there are

no concrete objects» (335)⁹⁶. El nihilismo ontológico aparece generalmente denominado como nihilismo cósmico o metafísico, donde se niega la existencia de un significado último de la realidad, y se reconoce por tanto la indiferencia que lo no-humano “muestra” por lo humano.⁹⁷

En el nihilismo epistemológico se admite la existencia de un objeto X, pero no se cree posible que pueda ser conocido. Lo que dicho en general supone negar que el conocimiento exista, pues se entiende que para ello sería necesaria una base de verdades objetivas y universales que como tal no es disponible⁹⁸, o se argumenta que lo que ahora creemos cierto será de algún modo falsado en el futuro, como ha ocurrido con tantas creencias a lo largo de los siglos. Siguiendo con el ejemplo de Dios, tendríamos el agnosticismo. Crosby incluye dentro de este tipo el *relativismo*; sin embargo, el relativismo niega la posibilidad de conocimiento absoluto, pero admite que éste existe, relativo al sujeto de conocimiento. Las posturas que igualan relativismo y nihilismo acostumbran a sufrir cierta nostalgia que compara el perspectivismo con cualquiera de las múltiples versiones de realismo epistemológico.

El nihilismo lingüístico aceptaría que el objeto puede ser conocido, pero niega la posibilidad de comunicar lingüísticamente de manera apropiada tal conocimiento. Esta sería por ejemplo, a propósito de Dios —y de otras muchas “realidades” y discursos— la posición de Ludwig Wittgenstein, que Isidoro Reguera califica de «nihilismo ideológico» y sintetiza así: «O bien no tiene sentido hablar de nada que supere la descripción de hechos, o bien puede tener cualquier sentido, el que cada juego le dé, que siempre hay un juego para cada cosa. Así que da lo mismo» (68)⁹⁹. Otra forma de nihilismo lingüístico es

⁹⁶ Cf. O’Leary-Hawthorne para una discusión analítica sobre la posibilidad de enunciación del nihilismo ontológico.

⁹⁷ Sobre el nihilismo ontológico, vid. también Teresa Oñate (2000).

⁹⁸ Ha profundizado en esta idea en relación con el nihilismo, a partir de Nietzsche, Johan Goudsblom, que equipara la emergencia del nihilismo como problema con la del imperativo de verdad y lo sitúa en una perspectiva moral: El imperativo de verdad nos demanda un conocimiento firme de qué sea lo correcto para poder actuar. Pero la búsqueda de ese conocimiento firme puede alargarse infinitamente y conducirnos a la suspensión de juicio y a la negación de todas las certezas.

⁹⁹ Sobre la relación, en principio poco aparente, entre Wittgenstein y el nihilismo, vid. Glen T. Martin *From Nietzsche to Wittgenstein* (1989). He sugerido alguna otra cosa respecto a esta relación en (2001).

la que se expresa en la famosa *Carta de Lord Chandos*¹⁰⁰. Pero aquí el problema no es tanto que haya realidades ante las que el lenguaje parece “impotente”, es decir, ámbitos de inconmensurabilidad lingüística, como que se experimenta la “imprecisión” o “deriva referencial”, o estatuto metafórico fundamental de todo lenguaje, así como la futilidad general de la expresión lingüística —lo que, naturalmente, supone una inconmensurabilidad radical.

Finalmente, el nihilismo axiológico admite la posibilidad de comunicar, pero sostiene que aquello comunicable (sea lo que sea, incluida quizá la comunicación misma) no tiene ningún valor, esto es, es irrelevante. O como reza una analítica definición: «Axiological Nihilism does not deny the possibility that logical consequence may exist between ethical sentences, although it assumes that no ethical sentence can be either true or false» (*Axiological* 278). Con ello se da pie a variadas versiones de lo que se ha denominado nihilismo moral o ético, donde se rechaza la posibilidad de justificar o criticar juicios morales, bien porque se entienden siempre como subjetivos, bien porque no pueden ser derivados de enunciados de hecho, bien porque no se admite la existencia de un fundamento que les dé sentido. Algo así se produce en las siguientes palabras de Sartre en *El existencialismo es un humanismo*:

El existencialismo no es tanto un ateísmo en el sentido de llegar a extenuarse en demostrar que Dios no existe. Más bien declara: aunque Dios existiera, esto no cambiaría; he aquí nuestro punto de vista. No es que creamos que Dios existe, sino que pensamos que el problema no es el de su existencia; es necesario que el hombre se encuentre a sí mismo y se convenza de que nada puede salvarlo de sí mismo, así sea una prueba valedera de la existencia de Dios. (61)

Las cuatro afirmaciones que se derivan de los cuatro tipos de nihilismo presentados serían: “X no existe”, “X no puede ser conocido” “X no puede ser dicho” “X no tiene valor”.

Atendamos ahora la gradación. Aquí ha sido Nietzsche el que con mayor profundidad —pero también con cierta imprecisión terminológica— ha buscado establecer distinciones (Alan White). Vamos a apropiarnos ahora sintéticamente de las

¹⁰⁰ Sobre la relación entre Hofmannsthal y el nihilismo, vid. Tudela (2001:32-34). A propósito del silencio como marca del nihilismo, vid. el artículo ya citado de R. Cormier.

fundamentales, y que nos servirán para nuestra indagación. Serían: nihilismo *incompleto*, *completo*, *extremo* y *consumado*, por un lado, y nihilismo *pasivo* y *activo*, por el otro. Las primeras aluden a la intensidad con la que el sujeto (un individuo, pero también una colectividad) interioriza la negación que el nihilismo significa y así rechaza las creencias y valores hasta entonces válidos. Las segundas, a las consecuencias, es decir, a la reacción que tal rechazo produce.

En el nihilismo *incompleto* se inicia la destrucción de antiguos valores, pero se sigue manteniendo una fe en un ideal suprasensible, garante de lo real. La reacción se focaliza en demoler el pasado. Ocurre así, por ejemplo, en varias versiones del nihilismo ruso, donde se mantiene incólume la fe en el materialismo, o en el positivismo científico; así, pese a negarse cualquier divinidad o trascendencia al universo, se conserva la fe en las leyes causales y mecanicistas que lo rigen. Por el contrario, en el nihilismo *completo*, lo suprasensible, en tanto que lugar donde fundamentar cualquier posición, es también negado. Queda por tanto rechazada cualquier objetividad. En el nihilismo *extremo*, la posición alcanzada en la anterior fase es también asumida como principio moral, y así se torna ilusoria la pretensión misma de poseer una fe en un mundo verdadero. No es sólo que se reconozca éste como inexistente, sino que se abandona el ir a alcanzarlo. Finalmente, en el nihilismo *consumado*, los valores supremos se dejan atrás por ser considerados no ya inválidos, sino “superfluos”. El nihilismo pasa a ser un estado normal, por lo que puede ocurrir que la pérdida deje de ser llorada, el vacío se acepte como espacio y cesen los anhelos. Ahí el nihilismo queda reconocido, en palabras de Vattimo, como única “chance” (1987a: 27)¹⁰¹.

Es una vez alcanzada la fase del nihilismo completo, sostiene Nietzsche, que se plantean en su radicalidad las posibles consecuencias en el ámbito de la conducta y acción. El nihilismo *pasivo* es aquella actitud de resignación o impotencia en que se rebaja la potencia y fuerza del espíritu. El sujeto se refugia en el cultivo de actitudes como el ascetismo o el estoicismo. Se intenta rebajar o reconducir cualquier impulso — así, cualquier dolor—. Se tiende a la inacción y la dejadez. Queda por tanto aquello que

¹⁰¹ Sobre la posición de Vattimo, vid. W.R. Daros, «La defensa del nihilismo posmoderno realizada por G. Vattimo» (1997).

luego Sartre llamó «quietismo de la desesperación» (9). Paradigmáticas de este nihilismo son las actitudes románticas y aquellas que asimilan y transforman principios orientales como la anulación de la voluntad —lo que ocurría, por ejemplo, en la filosofía de Schopenhauer—. Finalmente, en el nihilismo *activo*, se detectan señales de crecimiento de fuerza y poder. La voluntad reacciona. El espíritu siente que, más allá de pena y expiación, debe proporcionar una respuesta a la caída, y así, oponer algo a la nada. Hay un impulso constructivo, desplegable en ámbitos diversos. Empieza la vindicación de una alternativa. Gilles Deleuze ha explicado de forma clara la distinción entre nihilismo pasivo y activo, equiparándolos al par “lo artificial” y “el simulacro”, respectivamente:

Lo artificial y el simulacro se oponen en el corazón de la modernidad, en el punto en que ésta arregla todas sus cuentas, como se oponen dos modos de destrucción: los dos nihilismos. Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y las copias, y destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo. (267)

Pasamos finalmente al «ámbito». El nihilismo, tal y como aquí se ha venido definiendo, se manifiesta de múltiples maneras dependiendo de a qué ámbito de la realidad afecta, y algunas de estas manifestaciones no son interpretadas como nihilismo hasta que comprendemos el tipo de aniquilación que representan. Además, se han podido establecer correspondencias entre ciertas experiencias centrales del siglo XX y el fenómeno nihilista, lo que de alguna manera confirma su funcionalidad como concepto definitorio. Naturalmente, la lista puede ser muy larga, así que voy a limitarme a algunos ejemplos significativos. Junto a los nihilismos *existencial* (negación del sentido, propósito o justificación de la vida humana), *cósmico* (negación de un sentido suprahumano de la realidad) y *ético* (negación de la moral), a los que ya hemos aludido, podemos situar lo que se denomina *nihilismo teológico*, esto es, el ateísmo en toda su extensión. Lo que engloba, en principio, a todos aquellos que aceptan la afirmación a propósito de la muerte de Dios, interpretada en sentido cercano al literal:

Modernity is the era which has displaced God as the focus for the unity and meaning of being. What do I mean by that? Chiefly that the functions attributed to God have not been abolished, but shifted. (Gunton 28)¹⁰²

Junto a éste, el *nihilismo religioso*, vinculado a la devaluación de toda forma de religión, esto es, de comunicación con lo divino (sobre la necesidad de la antedicha distinción Gustavo Bueno 67-90). El *nihilismo político* posee, fundamentalmente, dos vertientes: el terrorismo (ya aludido) y el totalitarismo en sus distintas formas, donde «tot ha de ser absolutament revelat i manifestat com a exteriorització o expressió de la «voluntat de poder», o d'un *éthos* que determina el poder (pel poder) com a «bé» i «finalitat», com a *entelèquia* del voler» (Eugenio Trías 136-137). Ha sido la pensadora Hannah Arendt quien con mayor profundidad ha analizado el fenómeno totalitario, señalando su carácter absolutamente inédito en la historia occidental y a la vez sus raíces nihilistas: el paso del «todo está permitido» al «todo es posible»¹⁰³, la puesta en marcha del «mal radical», esto es, la búsqueda de la modificación total de la naturaleza humana, y en consecuencia la materialización del mundo espectral simbolizado en el Hades o el infierno cristiano (cf. Arendt y Fistetti). Finalmente, tendríamos un *nihilismo estético*, que aparece vinculado a todas aquellas propuestas artísticas o bien en su contenido, o en su forma, o en su enunciación, plantean la disolución que el nihilismo significa, instaurando así automáticamente el interrogante por el significado y el valor del sentido (sentido de lo expresado, de la expresión y del expresar). Juan Ramon Masoliver, en un brillante esbozo sobre el asunto (1989:97-110) no duda en situar, fundamentalmente en el periodo de la segunda oleada de vanguardistas históricas, su momento de apogeo.

¹⁰² Ésta es también la posición de Helmut Thielecke, quien define el nihilismo como «la separación del mundo de su relación absoluta con Dios» (cit. en Carr 16).

¹⁰³ Kielkopf ya defendía que la segunda era una expresión más precisa de la fórmula central del nihilismo, pues «the mere moral claim permitting everything does not adequately express the total pointlessness or ultimate unintelligibility of everything» (166).

1.9 REACCIONES FRENTE AL NIHILISMO

En tanto que experiencia total que afecta a fundamentos, el nihilismo plantea al sujeto la inevitabilidad de una respuesta también global, y le insta indefectiblemente a tomar una posición. Nietzsche insiste en que el nihilismo debe entenderse no tanto como un punto de llegada sino de partida. La respuesta, sea cual sea, no puede ser evitada o infinitamente retardada, a riesgo de que el efecto disolvente del nihilismo obtenga su completo triunfo. Ese era el peligro que Jünger observaba a principios de los cincuenta:

El hombre libre está ya obligado por motivos de autoconservación a preocuparse por cómo comportarse en un mundo en el que el nihilismo no sólo se ha vuelto dominante, sino, lo que todavía es peor, también se ha convertido en un estado normal. (Jünger 49)

El responder no significa necesariamente hacerlo con rapidez, ni de una vez por todas, ni atendiendo exclusivamente al momento presente. Eludir esta matización puede conducir a la imposición del “decisionismo”, es decir, la apelación a una respuesta inmediata, definitiva y definitiva. Así ocurrió, según argumentó Karl Löwith, en el caso de Carl Schmidt o en el Heidegger de los primeros años treinta, en cuyas teorías «el principio que rige es el mismo en ambos casos: la «facticidad»; es decir, lo que queda de la vida cuando se han eliminado todos sus contenidos» (101).¹⁰⁴

Entre las reacciones usuales al nihilismo se ha destacado el miedo. Miedo del hombre a la fragilidad descubierta de aquello que sostiene su existencia y miedo al carácter que el mundo toma bajo el imperio nihilista¹⁰⁵. Miedo así, en una doble vertiente individual y colectiva. En palabras de Jünger:

Dos grandes miedos dominan a los hombres cuando el nihilismo culmina. El uno consiste en el espanto ante el vacío interior, y le obliga a manifestarse hacia fuera a cualquier precio por medio de despliegue de poder, dominio espacial y velocidad acelerada. El otro opera de fuera hacia adentro como ataque del poderoso mundo a la vez demoníaco y automatizado. (57)

¹⁰⁴ El análisis de Hans Jonas de *Sein und Zeit* también venía a concluir que la antropología existencial dibujada por los existencialistas heideggerianos abandonaba al sujeto sin presente en el que habitar, «sólo en la crisis entre pasado y futuro, el momento señalado entre ambos, balanceándose sobre el filo de la navaja de la decisión» y alude al tremendo poder de atracción que tuvo esa teoría entre sus contemporáneos: «mi generación en la Alemania de los años veinte y primeros treinta sucumbió a ella completamente». (448).

¹⁰⁵ Jonas habla de «miedo elemental» y señala su identificación como elemento fundamental del descubrimiento de la propia identidad, esto es, «su solitaria otredad» (437).

El reconocimiento del miedo o de la angustia como respuestas usuales frente a la experiencia del nihilismo no puede hacernos olvidar que la alegría también ocupa un lugar importante. Esto acostumbra a apuntarse menos en los libros sobre nihilismo nuevamente por la interferencia axiológica —esto es, la valoración moral implícita— que tiende siempre al lamento, la nostalgia o la condena. Se deja de lado así lo que de experiencia liberadora puede tener el nihilismo, al romper las cadenas de una cosmovisión que, de un modo u otro, impone normas y reglas —de pensamiento y de conducta—. La alegría puede surgir ante el reconocimiento de la inexistencia de un fundamento que parecía eterno (alegría como liberación) o por el reconocimiento de las posibilidades de experimentación y proliferación, por la apertura a formas novedosas de pensar y vivir (alegría como celebración de la proliferación). Tendremos oportunidad en los capítulos siguientes de ver ejemplos de estas formas de alegría en el contexto de entreguerras.

Después del miedo o la alegría, se impone alguna respuesta. Las respuestas posibles al nihilismo son múltiples, como lo son los autores que han pretendido describirlas y evaluarlas. Al decir de Ernst Jünger, por ejemplo, una respuesta, para ser fructífera, pasa por el reconocimiento de «la cara negativa y positiva de la aniquilación» (51). Sólo así el sujeto es capaz de producir una verdadera afirmación —de un sentido, de un valor— que le ponga en ruta para, tras un duro esfuerzo, «escapar» del nihilismo consumado.

Otros autores, así Nietzsche o Heidegger, han establecido grados de “verdad” o “autenticidad” en las respuestas. Por respuesta verdadera o auténtica entienden aquella que no elude el vacío nihilista —con múltiples formas de evasión— o lo escamotea sustituyéndolo por un principio rector de sentido y valor trascendente (como ocurre, por ejemplo, en el totalitarismo o en el culto a religiones sustitutivas), sino que lo reconoce en su fuerza e inevitabilidad, asume sus consecuencias y busca encontrar un lugar donde éste sea en mayor o menor medida *habitable*¹⁰⁶. Esto es, la verdadera afirmación sería así

¹⁰⁶ El uso de esta metáfora se basa en el concepto de Martin Buber de *Hauslosigkeit* («carencia de hogar»), referido a la situación del hombre moderno, así como en la «imagen de la zona» (el nihilismo como territorio) puesta en circulación por Jünger y recogida por Heidegger (1955:122-123).

aquella donde el sujeto no se autoengaña ni se deja prender por vanas ilusiones de superación. Se exige vista aguda y coraje, para reconocer que se han ido por la borda las posibles seguridades, que antiguas formas de pensar y proceder han prescrito, en definitiva, «que nuestra existencia total se mueve sobre la línea crítica» (Jünger 50).

La “autenticidad” de una respuesta no tiene nada que ver con su “bondad” o su “corrección”. No existen frente al nihilismo respuestas catalogables de “buenas” o “correctas”. El nihilismo es un fenómeno que afecta a la moral, en la medida que disuelve los fundamentos de cualquier valoración por parte del sujeto —y así, le obliga a cuestionarse sus propios principios éticos—, pero no es en sí mismo un fenómeno moral. De la misma manera, no puede ser entendido como un fenómeno empíricamente “contrastable”, y del que por lo tanto puedan deducirse un conjunto de señales o respuestas universalizables. El nihilismo, como ya se ha dicho, supone a la vez una apelación desafiante a la intimidad más profunda —y así, a lo que “*a mí me pasa*”— y un fenómeno que se extiende sobre personas a costumbres, formas de pensar y culturas, esto es, fenómenos colectivos. Jünger denomina a estos dos ámbitos «la persona singular en su existencia personal» y «la cultura en su transcurso histórico» (15-16).

Dos respuestas clásicas, reactivas y generalmente entendidas como “inauténticas” son el resentimiento y el suicidio. El primero, analizado por Nietzsche, Scheler y Camus, es definido por este último como «una autointoxicación, la secreción nefasta, en vaso cerrado, de una impotencia prolongada» (568). Es pasivo y casi siempre va acompañado de la envidia. El resentimiento contra otro es en realidad resentimiento contra uno mismo, lo que significa: contra el propio fracaso, que en vez de ser reconocido es achacado a otro, al que se culpabiliza. El caso del nazismo con el pueblo judío podría ser leído desde aquí. La segunda respuesta, el suicidio, por el contrario, significa la elección del final de «la confrontación desesperada entre la interrogación humana y el silencio del mundo» (Camus 558). Jünger lo define, a partir de ejemplos de Malraux, Bernanos y Dostoievski, en términos de enfrentamiento radical a la nada absoluta. El individuo siente que el mantenimiento de su vida no tiene sentido y decide abortarla abruptamente (25-26).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Frente al rechazo que Camus muestra ante el suicidio como alternativa, estaría la posición de otro gran nihilista del siglo XX, E.M. Cioran, para quien *la idea* del suicidio sí supone una elección apropiada frente a la angustia existencial: «L'idée du suicide est l'idée la plus tonique qui soit.» (1997:61).

La necesidad y oportunidad de encontrar un espacio de habitabilidad en el seno del nihilismo se nos hace patente si, situándonos más allá de respuestas reactivas, echamos un vistazo a lo que obtenemos con su carencia. Al principio de *El hombre rebelde*, Camus describe tres alternativas primarias que se plantean ante el advenimiento del nihilismo y el sentimiento de absurdo; es decir, aquellas que surgen antes de la aparición de cualquier tipo de «valor superior que oriente la acción» (557): En primer lugar, la inacción. En principio, parecería una respuesta “auténtica”. Pero Camus nos recuerda que conduce a aceptar la injusticia hecha a los demás, esto es, por ejemplo, «aceptar el asesinato del prójimo». En segundo lugar, la acción gratuita, donde «se sustituye la acción humana por el diletantismo trágico»; pero con esto la vida humana queda convertida en una pieza más de un juego. Y tercero y último, actuar de forma no gratuita. Pero esto, sin una norma de conducta (éste es el espacio que frente al nihilismo debe urbanizarse), conduce a la búsqueda de máxima eficacia, y así, a la imposición de la fuerza. Se reconoce de este modo la necesidad de algún principio rector, cuya base no obstante no entre en conflicto con la fiereza del torbellino nihilista, con la “enseñanza” de la negatividad. Base por tanto de provisionalidad, siempre revisable, frágil, de humanas dimensiones, dialógica, comunicativa. Fundamento siempre presto a ser volado si no es defendido. Inestable sustento de y para el esfuerzo por no claudicar.

1.10 LA «SUPERACIÓN» DEL NIHILISMO

Generalmente, las indagaciones sobre el tema del nihilismo, una vez se adentran en la cuestión de las respuestas, plantean de alguna forma la pregunta por su «superación», esto es, por el cruce de «la línea». Hablar de «superación» en sentido tradicional supone entender el nihilismo como un estado pasajero, y negativo, algo así como una “desviación” del camino correcto que, tras los ajustes pertinentes, podría nuevamente ser retomado (es por todo ello que la metáfora que se ha impuesto para describirlo sea la de la enfermedad, Ocaña 1995). Pero el problema se ha mostrado en el pensamiento

contemporáneo más complejo. La respuesta depende, precisamente, de qué se entienda por «nihilismo» y qué por «superación».

El nihilismo no puede ser “superado” si por ello se entiende algo parecido a un muro que debe saltarse, es decir, algún tipo de escollo o complicación particular que impide continuar el mismo camino. El nihilismo reclama ser interpretado y experimentado en su inusual ambivalencia: a la vez como el estadio crítico de la enfermedad y el primer síntoma de recuperación, y vía de transformación.

Tampoco puede ser “superado” como si fuera un charco grande que pudiera rodearse, es decir, que es imposible conservar las opiniones ya fundamentadas y mantenerse fuera de los lugares donde ha hecho mella –por ejemplo, argumentando que el nihilismo sería de alguna manera un asunto filosófico, científico o religioso, esto es, que afecta por parcelas. Su efecto disolvente alcanza en mayor o menor grado a toda una cosmovisión, lo cual no impide, naturalmente, que puedan sostenerse algunas creencias y otras no.

Del mismo modo, el nihilismo no puede ser “superado” como un cartel de “peligro” al que no se le hace caso; el individuo no puede mantenerse indiferente o escudarse en la ignorancia o en que no está afectado. Como acontecimiento de época y colectivo, el nihilismo permea más pronto o más tarde todos los ámbitos de la realidad, y frente a él no valen excusas de ignorancia.

Finalmente, el nihilismo tampoco puede ser “superado” como una tormenta de verano que se espera a que termine; no es un suceso concreto ni algo pasajero. No es meramente fruto del acontecer histórico o del “ritmo de los tiempos”, sino un estado de espíritu colectivo y global. Así, actualmente se reconoce que el fenómeno del nihilismo tiene visos de carácter crónico, y se desautorizan ciertos discursos terapéuticos planteados en términos de una ‘curación’ de época. En este sentido, Gianni Vattimo ha propuesto una distinción terminológica a partir de los conceptos heideggerianos de *Verwindung* y *Überwindung* (vid. 1987b). A la «superación» entendida en sentido tradicional, esto es, bien como una sublimación dialéctica o como un “dejar atrás” la denomina *Überwindung*. Ya Nietzsche había señalado que como tal no es posible: «Los intentos de escapar al nihilismo, sin transvalorar esos valores, producen lo contrario: agravan el problema» (*FP* 10[42], otoño 1887; 1998:88). El nihilismo modifica indefectiblemente a

aquel que lo sufre, colocándolo en una nueva tesitura en la cual sabe —pero quizá no quiere aceptar— que han quedado totalmente invalidados los modos anteriores. El nihilismo enseña a desconfiar y a sospechar, a no aceptar de buenas a primeras, a mantenerse siempre ojo avizor, y a cultivar la crítica. E invalida entonces los intentos de reeditar modos obsoletos, no sólo por obsoletos, sino por poco radicales. De ahí que Heidegger rechazara «los intentos exclusivamente re-activos contra el nihilismo que, en lugar de entrar a una discusión con su esencia, se dedican a la restauración de lo anterior», por parecerles una «huida» ante la dificultad: «buscan la salvación en la huida, a saber, en la huida de la mirada a la problematicidad de la posición metafísica del hombre» (1955:82-83). Y no sólo eso: Heidegger desvelaba que la categoría misma de «superación» tenía su razón de ser dentro del lenguaje mismo acuñado por el nihilismo bajo los principios de la voluntad de poder (el lenguaje de la técnica es en esto el mejor ejemplo): Planteamiento del problema y resolución de éste a través de su anulación (este aspecto está enfatizado en Zimmerman).

Manifestación de la imposibilidad de una *Überwindung* —pero también del positivo desafío que el nihilismo significa para cualquier pensamiento constructivo, como han anotado Pöggeler (16) o Volpi (1997:52)— sea, quizá, cierta sensación de ‘fracaso’ a la vista de distintas corrientes filosóficas empeñadas en un proyecto fuerte de «reapropiación» de un sentido global de la realidad (Vattimo habla sobre ellas en *El fin de la modernidad*, y Steiner en *Nostalgia del absoluto*) y el profundo movimiento de renovación que sobre todo en el siglo XX —con las crisis *modernista* y *positivista*— han sufrido ámbitos de estructuras tan férreas y tan apegadas a la objetividad como la teología o la ciencia¹⁰⁸. Por ejemplo con el surgimiento de la «teología de la crisis» de Emil Brunner, Friedrich Gogarten, Eduar Thurneysen y Karl Barth¹⁰⁹, donde se enfatiza la absoluta trascendencia de Dios y la completa nulidad del hombre; en el caso de la ciencia,

¹⁰⁸ Sobre los distintos desarrollos de la teología en el siglo XX, vid. Carl E. Braaten y Robert Jenson, *A map of Twentieth Century Theology* (1995). Y Altizer para una descripción de las posibilidades y potencialidades de unos estudios religiosos bajo la asimilación completa del nihilismo.

¹⁰⁹ Cf. Kren, que sintetiza así, en su estudio de “aspectos contemporáneos del nihilismo”, la posición de Barth: «Barth emphasized the absolute transcendence of God and the complete nothingness of man. [...] a position which posits in advance that religion can be meaningful only to those who are willing to accept it “on faith”, that is with a suspension of rational examination of its premises. On this basis the derivation of a value system which can command assent becomes impossible». (36-37). Vid. Carr 51-84 para una exposición amplia y documentada de la teología de Barth en el seno del nihilismo.

entre otros muchos, con los trabajos de Ludwig Fleck (*Genesis and development of a Scientific Fact*, 1935) o «la «teoría de las revoluciones» de Kuhn. Su avance se ha debido en gran medida a la inclusión de las enseñanzas del nihilismo en la base de la enunciación de sus postulados.

El surgimiento de respuestas auténticas ante el interrogante nihilista está bajo el presupuesto de que éste es vivido en toda su radicalidad. Naturalmente, esta radicalidad tiene siempre algo de relativa. Se ha señalado a menudo (ya lo hacía Jaspers en 1919 al comenzar «Escepticismo y nihilismo») que algo así como un nihilismo “puro” apenas si se da empíricamente, y que sólo puede conducir, si es consecuente, al suicidio. Pero la insistencia en la radicalidad no persigue impulsar a un decisionismo, por el contrario, demanda reconocimiento e interiorización calmada del efecto omniabarcante del nihilismo y a la vez la voluntad de encararlo, de hacerle frente comprendiéndolo. Reclama, por tanto, honestidad vital e intelectual. Si ello es así y la *Überwindung* aparece defenestrada, queda no obstante espacio para una *Verwindung*, glosada por Vattimo como un “remitirse” en los varios sentidos de la palabra: «remitirse una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien» (1987a:50). Sólo bajo la forma de una *Verwindung* se plantea la posibilidad de hablar de una «superación». Pero ésta no tiene entonces el carácter de un ir más allá, sino más bien de un «además». Toda superación del nihilismo reclama así su inclusión. Este «además» alude a la obligación inexcusable de hacer el nihilismo «habitabile». Las formas de llevar esto a cabo que se planteen —y las que se han planteado históricamente— suponen añadir a la negación del nihilismo una «afirmación» que equilibre la balanza. Adición, y no sustitución. La sustitución significaría meramente una falsa salida, una evasión..

El periodo histórico que va a ocuparnos supone, como veremos, el escenario de los más radicales ensayos de superación. Éstos se plantean todavía en el vértice entre la *Überwindung* y la *Verwindung*. Como sabemos, los ensayos culminan históricamente en enfrentamientos bélicos a gran escala (Guerra Civil española y II Guerra Mundial). Pasada la segunda guerra mundial, las distintas propuestas intelectuales —en su mayoría— abandonaron la *Überwindung*. Camus percibió lúcidamente que el periodo de las rebeliones metafísicas había periclitado y Herbert Marcuse pudo hablar de «el final de

la utopía». La «rebelión» significaba para Camus el grito de protesta ante el absurdo, el primer gesto de enfrentamiento radical y violento al nihilismo. Pero ni el nihilismo podía ser superado radicalmente, ni el uso de la violencia estaba legitimado. Toda rebelión que no se auscultara hasta sus principios caía en una espiral que la conducía al absurdo criminal al que pretendía oponerse. Lo que quedaba entonces (y ésta era la propuesta de Camus) podría denominarse la rebelión “mesurada”: partiendo de una lúcida conciencia crítica, que digiere su presente para buscarle una justificación, la rebelión «consiente en examinarse para aprender a conducirse» (562) y busca trabajar en la afirmación diaria de la existencia individual y colectiva. Este acatamiento de unas condiciones provisionales y cambiables, la necesidad de reconocer el nihilismo como constitutivo a la situación del hombre contemporáneo (esto es, su inescapabilidad), y por tanto de abandonar un utopismo imposible, aparece a menudo esgrimido como uno de los logros fundamentales de los últimos decenios.

En distintos enfoques donde se describe de la condición posmoderna se reconoce lo que posee de liberación del progresismo ingenuo o del idealismo, pero no es menos cierto que parece haberse producido un estrechamiento de los espacios posibles de rebelión. Se asumen como fútiles los esfuerzos “fuertes” de sentido, y a la vez se adopta cierta estética del desencanto y la resignación. Así ha podido hablarse (Kojève, Gehlen) del supuesto «fin de la historia»¹¹⁰ y parece aceptarse el modelo vital impulsado por el capitalismo tardío, en el cual el sujeto que se considera absolutamente libre en realidad está alienado bajo el sometimiento a las normas del mercado, y toda actividad pasa a ser una forma de consumo. Ya no se confía en las formas clásicas de organización social y las distintas estructuras supraindividuales —el Estado a la cabeza— carecen de legitimidad. ¿Es extraño que, frente al triunfo de un mundo que parece girar sobre su propio eje sin ser regido por nadie, la alternativa planteada sea a menudo el aislamiento? Tomemos dos ejemplos ilustres: Uno, el de Heidegger apartándose del terreno socio-político y refugiándose en la búsqueda solitaria y abnegada de un nuevo pensamiento a

¹¹⁰ Cf. Volpi (1996:83-87) y Vicente Serrano, «Nihilismo y fin de la historia» (2000). Por vía negativa destaca el hecho de que varios historiadores (como Hosbawn) sitúen el «final» del siglo XX en 1989, con la caída del muro de Berlín, esto es, con una rebelión social que partiendo de la acción colectiva consigue convertirse en una auténtica «revolución» en términos de Camus. Sobre las nuevas formas de acción colectiva por parte de colectividades “desfundamentadas” vid. Giorgio Agamben (1997).

partir de la asimilación y deconstrucción de la tradición filosófica occidental; dedicado así «a reflexionar sobre las viejas y venerables palabras cuyo decir nos indica el ámbito esencial del nihilismo y de su torsión» (1955:126-27). Otro, Jünger, que contrapone en los años cincuenta a la figura del trabajador —estandarte de su filosofía en la década de los treinta— la figura de «el emboscado», aquel que se separa de la civilización y sus logros para, en soledad, dar expresión a su individualidad (libros como *La emboscadura* o *Visita a Goddenholm* son buena muestra de ello). En *Sobre la línea* Jünger planteaba agudamente la necesidad de encontrar espacios de libertad para el individuo, en el que no pudieran entrar los tentáculos del «Estado-Leviatán». A estos espacios los denominaba «la tierra salvaje» (62). Sólo en ella, afirmaba, podía el hombre aspirar a vencer en la lucha contra el nihilismo. Al señalar los principales parajes que componen la tierra salvaje, el escritor alemán rechazaba cualquier tipo de actividad “social”, basada en cualquier objetivo de organización racional, y proponía que el hombre diera rienda suelta a sus impulsos libertativos «en lo no ordenado y no separado» (62). Jünger determinaba para ello fundamentalmente cuatro formas: el miedo a la muerte —cultivarlo disminuye nuestra arrogancia y nos hace reconocernos en nuestros límites—; el sexo —separa del tiempo y permite el desbordamiento de impulsos contradictorios, proporcionando así sensaciones de liberación—; la amistad —necesitamos ver a otro ser humano frente a nosotros para atestiguar «que la libertad todavía no ha desaparecido» (64)—; y el arte, al que luego se aludirá.

Las propuestas de Heidegger y Jünger tienen mucho de evasivas, y se sitúan como símbolos de una posición de renuncia a la vivencia completa (tecnológico-capitalista) del nihilismo, tal y como se produce en las actuales sociedades desarrolladas¹¹¹. De manera opuesta actúan las propuestas que demandan la más completa asimilación del nihilismo y la cultura a él asociada, y así, en cierto sentido, la resignación alegre, el reconocimiento de necesidad de la “despedida” de los valores absolutos y de cualquier intento de reapropiación de éstos (condición previa a esta asimilación es lo que Vattimo llama una *ontología de la actualidad* que reconoce el nihilismo como problema clave de la

¹¹¹ A propósito del primero, Gianni Vattimo ha defendido una interpretación de su filosofía en términos de un intento “positivo” —y por tanto no evasivo— de la experiencia nihilista contemporánea. (1987a:31ss).

contemporaneidad); lo que, como Jacobo Muñoz discute, se ha llamado el «nihilismo sin tragedia» (2002: 297-319). Ha sido en Italia donde con más fuerza se ha hecho sentir esta tendencia, sobre todo en propuestas como el «nullismo» de R. Bertoldo¹¹² o las de algunos de los integrantes del llamado «pensiero debole» (Vattimo, Gargani, Rovatti). Gianni Vattimo, su principal representante, sintetizaba así su propuesta: «el nihilismo acabado, como el *Ab-Grund* heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad.» (1987:32). Los autores críticos con posiciones como las del *pensiero debole*, y en general con el llamado pensamiento posmoderno, que no duda en invitar a abrazar el nihilismo, han señalado cómo, bajo la ilusión de abandono de una época prenihilista, y así de una vivencia liberadora de auténtico nihilismo, donde no hay dioses, ni leyes superiores, ni normas absolutas se escondería en realidad una aceptación tácita de la nueva religión postmoderna: el culto al dios del dinero bajo la práctica del consumismo. En palabras de Jiwei Ci:

Postmodernism is finishing the unfinished project of European nihilism — vanquishing, as Nietzsche would put it, the shadow of a dead God which was going to linger on for thousands of years. But the residue, the shadow of God, has survived into a new form of capitalism that itself has a vested interest in removing surplus ascetism for the sake of consumerism. (306)

Propuestas como las del *pensiero debole* callaban a propósito de los dioses¹¹³. Frente a ellas están aquellas que abogan por versiones una nueva religiosidad. Desde el retorno a una espiritualidad cristiana primitiva, pasando por una religiosidad altamente sofisticada (por ejemplo la trinitaria de Colin E. Gunton o la “teología de la muerte de Dios” de Thomas J.J. Altizer) hasta opciones legibles en términos de una nueva mística, como las presentadas por Loyal Rue (*By the Grace of Guile: The Role of Deception in Natural History and Human Affairs*, 1994), donde se despliega un programa de

¹¹² Vid. por ejemplo: «Il nichilismo puro, dissero già alcuni, è solo teorico, una premessa, un’astrazione. Il nichilismo è il porto del pensiero metafisico. Il nullismo lo è del trapasso del pensiero metafisico nel pensiero “fisico”. Dalla contemplazione all’azione, dal nulla alla valorizzazione del limite. Dal non senso al senso limitato. Da dio alla pagnotta.» ((30).

¹¹³ A propósito de su principal representante, el giro de Vattimo en los noventa dejando atrás el *pensiero debole* para adentrarse en el cristianismo sitúa el problema bajo nuevas perspectivas. Jacobo Muñoz ha dedicado un sustancioso capítulo de su *Figuras del desasosiego moderno* (321-333) a analizar la deriva del pensamiento del italiano.

reencamamiento mítico del universo, o Martin Hopenhayn (*Después del nihilismo*, 1997) que, situándose así en un horizonte que denomina *postnihilista*, propone la posibilidad de un nuevo «sentimiento místico» donde a la sensación de angustia provocada por la carencia de fundamento se uniría, fusionándose con ella, «la intensificación de la experiencia» (321) (recupera así este autor la preocupación central de los escritos del último Foucault).

Las líneas precedentes a propósito del pensamiento postmoderno querían meramente esbozar el rango de la *Verwindung*, sin ni siquiera señalar sus principales manifestaciones. Nacieron como estrambote a la discusión clásica sobre la «superación» del nihilismo. Pero nos sirven para avanzar un paso más en nuestro análisis. Las principales propuestas de superación que desde la II Guerra Mundial se han presentado, incluso entre las posiciones más divergentes a propósito del significado del nihilismo, coinciden en la aparición de un elemento. Es un elemento singular, con características muy particulares y que, significativamente, aparece —en estos tiempos de extrema secularización— envuelto en cierta aura: al arte.

1.11 SOBRE EL VÍNCULO DEL ARTE CON EL NIHILISMO

Vimos antes que en una cita Vattimo abogaba por una «experiencia fabulada» de la realidad. Esta experiencia —Vattimo lo discute en *Las aventuras de la diferencia*— obtiene su máxima expresión a través de la práctica artística. La postmodernidad, definida a partir de un nihilismo perfectamente asentado, podría encontrar una manera “positiva” de encarar su situación al «reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad» (1986:20).

Con esta idea, el autor italiano continúa una de las líneas centrales en la discusión a propósito de la posible «superación» del nihilismo. Aquella que, partiendo de Schopenhauer y Nietzsche, insiste «sulla funzione liberatrice e filosofica insieme dell'arte» (Verra-Vattimo 101), y en la que se incluye también esta investigación a propósito del papel del arte en el periodo de entreguerras. Como será en los capítulos

siguientes cuando se analice ampliamente la posibilidad la práctica artística como «contramovimiento» al nihilismo en un contexto histórico dado, el objetivo de este apartado se limita a introducir unos primeros elementos de discusión mediante el repaso somero de la posición que lo estético ocupa en obras que anteriormente hemos analizado como puntales en la interpretación contemporánea del nihilismo, a partir de la aportación seminal de Friedrich Nietzsche.¹¹⁴

El nihilismo, como desfundamentación de una interpretación total de la realidad, elimina el sentido de ésta. La vida aparece como algo sin sentido, y el individuo pierde las ganas de vivir, el impulso para hacer cosas. Pues bien, dice Nietzsche:

El arte y nada como el arte es el gran posibilitador de la vida, el gran seductor para la vida, el gran estimulante para la vida... (*FP* 11[415], noviembre 1887-marzo 1888; 1998: 119).

Para Nietzsche, el arte impulsa a vivir, y así se opone frontalmente al nihilismo en su raíz; no meramente porque permite al hombre proporcionarse un sentido del que la realidad ha quedado desposeída, sino porque obliga a que sea el propio individuo el que cree sus sentidos y sus valores, esto es, las formas específicas donde da expresión a su propia fuerza y donde potencia sus estímulos. El arte no *obliga* a buscar sentidos y valores, sino que de algún modo aprovecha un afán innato del individuo de crearlos (la voluntad de poder) y los reconduce al terreno de la experiencia estética. De este modo, estimula los instintos más primarios del ser humanos: su impulso a acrecentarse, a demostrar su fuerza, a ser cada vez más.¹¹⁵

Pese a que, especialmente en la contemporaneidad, las realizaciones artísticas están desde su mismo origen insertadas en la cadena de producción y consumo del capitalismo salvaje, la práctica artística, sobre todo desde una perspectiva individual, sigue apareciendo como alternativa al reino del nihilismo, esto es, conserva su antiguo lugar de pequeño reducto donde “escapar”, al menos temporalmente, del marasmo

¹¹⁴ Sobre el vínculo entre nihilismo y estética, vid. Carlos Díaz (1987), Mateu Cabot (1999) y Jordi Alberich (2001). Si Cabot presenta unos puntos de partida generales, Díaz y Alberich vinculan la experiencia estética al nihilismo de la posmodernidad.

¹¹⁵ Como puede observarse, Nietzsche habla aquí desde el punto de vista del productor y no del espectador. Pero su sugerencia puede ser también aprovechada desde ahí. Así ocurre en los enfoques que nos recuerdan lo que la experiencia estética tiene de vivencia de expresión de preferencias, y por tanto de indagación y percepción de sentidos y valores. Vid. sobre esto Arblaster (1996) y Zamir (2000).

general. Como han mostrado los análisis que provienen de la sociología de la literatura, con Pierre Bourdieu a la cabeza, la universalidad del capitalismo, regido por la lógica del mercado, es precisamente la condición de posibilidad de una actitud “escapista” o de la constitución del “arte” como un ámbito de libertad fuera del intercambio mercantil. Lo cual no puede impedir reconocer lo que el arte, en algunas de sus realizaciones fundamentales a lo largo de este siglo, ha tenido de movimiento antiburgués y revolucionario, aun incluso surgiendo de posiciones burguesas.

Crónológicamente es Strauss entre los autores posteriores al Holocausto el primero que tematiza la posición del arte en el seno del nihilismo. Y lo hace, a diferencia del resto, con tono despreciativo, al señalar cómo el arte posee un estatus ambiguo y en último extremo negativo. Si la moral o de la ciencia en el mismo hecho de existir y afirmarse plasman la fe y la preocupación por el progreso de la humanidad, al que *de facto* contribuyen, el arte no es incompatible con el nihilismo entendido como rechazo de los principios de la civilización. Que no sea incompatible, ¿significa —esta pregunta es la que flota en ese momento del texto de Strauss— que en cierta medida contribuye a formar un estado de ánimo proclive al nihilismo? ¿La práctica artística alentaría así la negación del avance de la humanidad? Strauss no responde directamente a la pregunta, pero, enfrentándose a alguna de las convicciones más profundas del «espíritu europeo», en palabras de Löwith, lleva a cabo el delicado gesto de nada menos que *exclure* al arte del ámbito de la civilización. Para ello proporciona dos argumentos: primero, el hecho de que, históricamente, el pensamiento nihilista tenga gran predilección por todo lo que significa cultura «en tanto que se distingue de, y se opone a civilización» (365). Y alude por ejemplo al conocido amor de Hitler por el arte. En segundo lugar, afirma, el arte y la estética sólo recientemente —en el último siglo y medio— han sido reconocidos como parte integrante de la civilización y el progreso espiritual. Mientras que el arte ha podido estar excluido durante siglos, la moral y la ciencia han sido, desde siempre «los pilares de la civilización» (366).

Con Camus la situación cambia completamente. El arte, y más específicamente la escritura novelística, ocupa un lugar muy importante en la reflexión sobre el nihilismo. Pues frente a la negación de sentido, la fragmentación y la disipación en el azar temporal, el arte tiende a preconizar la pretensión de unidad, la construcción de sentidos y la

fijación formal de un valor supratemporal. Por todo ello, «el arte realiza, sin esfuerzo aparente, la reconciliación de lo singular y lo universal con la que soñaba Hegel» (792). Por encarnar ese contramovimiento, Camus sitúa en el origen del arte un espíritu rebelde, especialmente activo en el terreno de la novela. Consta que la novela adquiere su impulso definitivo en la historia occidental precisamente al mismo tiempo que el espíritu de rebelión. Esto no puede ser casual, sino más bien la prueba de que el novelista, en su voluntad de creación de un universo cerrado, compite con Dios, y se sitúa a sí mismo como donador de sentido y valor. La novela significa así la manera de saciar el impulso específicamente humano que necesita sentir una unidad y «dar a la vida la forma que no tiene», y se convierte así en “corrección” del mundo, caótico y absurdo, bajo categorías humanas: un destino, un fin, un sentido. Frente a la acusación de «evasión» que se ha hecho a la actividad novelesca, Camus plantea que el asunto es mucho más complejo: al novelar, «el hombre rechaza el mundo tal como es, sin aceptar escaparse de él» (795). Busca corregir y estilizar, pero no otro mundo, sino éste. En definitiva, contra los poderes de la muerte, la negación y el olvido, factores ineludibles de la conformación de lo real, el artista, y especialmente el novelista, plantea la alianza con la belleza, el sentido y el valor (valores en sí mismo necesitados de reformulación). Por todo ello se contrapone a la negación nihilista.

En Jünger, y ciñéndonos a *Sobre la línea*, la creación de obras de arte aparece como el cuarto y último «poder fundamental» contra el nihilismo. Jünger lo describe como fruto de la unión de «libertad interna y externa» (64) y como resistencia. El arte debe limitarse «a lo que nos es dado» (65). Eso lo sitúa en una posición peligrosa, pues fácilmente puede convertirse en cantor de la Nada cotidiana del hombre occidental. Pero desde ahí, el arte debe servir más bien para «convertir al espíritu consciente en instrumento que salva» (64), esto es, para mostrar cómo ciertos ámbitos de espiritualidad —aquellos en que sobrevive el artista y el pensador— no se dejan arrastrar por el imperio del Estado y de la racionalización instrumental, en su doble vertiente económica y tecnológica. Para ello, la tarea del arte consiste «en que la época gane forma en la obra de arte. Aquí será salvada» (65), esto es, que el arte, al ordenar y formalizar el contenido esencial de una época, la dote de sentido, «y con ello introducir sosiego en ella» (65). Por si eso no fuera suficiente, la creación artística constituye además un ámbito donde

«aunque sea por un corto espacio de tiempo» (65), el individuo se sale del ritmo cotidiano de vida, regido por «lo puramente necesario», esto es, los puros intereses materiales.

A propósito de Heidegger parecen importantes tres aspectos. Por un lado, las «cinco proposiciones» presentadas en el estudio del status del arte en Nietzsche («La voluntad de poder como arte», 1961:17-208), y en las cuales se identifica y discute el esencial componente afirmador del arte. En segundo lugar, la propia estética del filósofo alemán, tal y como queda expuesta en sus puntos fundamentales en un texto como «El origen de la obra de arte» (1935-1936), donde la esencia del arte se define como mostrar la verdad de las cosas o «dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal» (52) y la obra de arte adquiere la categoría de espacio de síntesis y reunión de la Cuaternidad (tierra y cielo, divinos y mortales), esto es, los cuatro vectores fundamentales de la realidad. Finalmente, la tendencia fundamental del pensamiento heideggeriano al abandono de los principios argumentativos de la lógica racional a favor de la poeticidad esencial del «pensar rememorante», cuyo «decir», «camina siempre a través de la ambigüedad de la palabra y sus giros» (1955:124) y «no es la expresión del pensar, sino él mismo, su paso y cántico» (125).

Otro ejemplo lo encontraríamos en la teoría estética de Adorno, en la que, desde los presupuestos de la dialéctica negativa, se presenta lo que A. Wellmer ha llamado «die Ästhetische Rettung der Modernität» (la salvación estética de la modernidad), que estaría fundamentada en la tríada de categorías verdad, apariencia y reconciliación (Wellmer 1993:13-50).¹¹⁶ Dice Adorno en un momento de su *Teoría estética* a propósito del poder de las obras de arte: «El hechizo que el arte deposita mediante la unidad sobre los *membra disiecta* de la realidad está tomado de ésta y la transforma en la aparición negativa de la utopía» (177).

Estos ejemplos permiten concluir que, desde la invocación nietzscheana, y a pesar del palpable cambio de condiciones después de la II Guerra Mundial, se mantiene firme la creencia de una vinculación esencial entre nihilismo y estética. Con ello, como veremos, no se hace sino intentar salvaguardar, tras las distintas disoluciones en cadena,

¹¹⁶ Vid. También Stewart Martin (2000).

el potencial afirmador y donador de sentido del arte, puesto a prueba en los años de entreguerras. Pero esto nos conduce ya al último punto.

1.12 LA HISTORICIDAD DEL NIHILISMO. SUS FASES

Se ha apuntado ya varias veces la historicidad inherente al nihilismo, su carácter procesual, así como la existencia de gradaciones y la importancia de atender a su despliegue en distintas fases. Es momento ahora, en un paso más, de ensayar una cronología observando cómo el eje nihilista se pliega sobre el eje de la historia. Para ello podemos partir de dos datos ya anotados anteriormente.

El primero, que, a decir de la amplia mayoría de estudiosos, se produjo por vez primera con los escritos de Nietzsche la enunciación consciente del problema (y del concepto) del nihilismo contemporáneo, así como su reconocimiento como proceso espiritual definitorio del porvenir de Occidente (Riva 979). Nietzsche, con su habitual ferocidad, planteó a Europa una exigencia: la de asumir conscientemente el problema de la erosión casi definitiva de sus pilares ideológicos, y así de aquello que la conformaba espiritualmente como unidad supranacional. Es decir, atender a su decadencia espiritual, detectable en mil signos, y proponerse su curación. El mismo Nietzsche, ataviado de profeta, pronosticaba no menos de dos siglos para la conclusión de tal proceso, es decir, para que Occidente asumiera una nueva forma de ser alternativa a la que había mantenido. Y afirmaba cómo, primeramente, Europa debería atravesar un desierto de guerras y catástrofes como nunca se habían visto, expresión terrible de la progresiva inserción del disolvente nihilista en todos los ámbitos de la realidad.

El segundo dato nos ayuda a situar un nuevo límite temporal: el de la II Guerra Mundial. El más cruento conflicto bélico que ha visto la humanidad divide la historia del siglo XX en dos, en todos los órdenes. Como ya señalaba K.A. Horst en 1967:

El concepto de situación en el punto cero, que fue tan acuñado después de la guerra, representa el reverso de la idea de época. Quiere decir que un período de la historia ha terminado, que una tradición ha concluido, sin que quepa prever lo que pueda ocurrir en la historia futura» (294)

Las heridas aún no cicatrizadas y la herencia de destrucción conforman en los años de inmediata postguerra mundial una humanidad frágil, dolorida, culpable, definitivamente desengañada, que gira con recelo la vista atrás. Ya en un texto de 1943, Francisco Ayala afirmaba: «Pienso, en efecto, que la altura a que ha llegado la crisis del Occidente permite dominar el conjunto del último tramo recorrido —la Modernidad—, descubriendo con eso su sentido.» (1943:93). Y en su libro *La postmodernidad*, J.F. Lyotard situaba precisamente a Auschwitz como ejemplificación máxima del fracaso del discurso moderno de legitimación y como punto de partida de la postmodernidad. En palabras de Souche-Dagues: «La nuit d’Auschwitz dome désormais toute méditation du nihilisme» (3).

Con la guerra quedaría señalada la línea que materializa la *consumación* del nihilismo. Consumación en un doble sentido: como “extinción” o “acabamiento total” y como “llevar algo totalmente a cabo”. El inicio de la guerra —en el caso español a través de un alzamiento militar, en el caso mundial a través de una ocupación— significa el fin del nihilismo activo, donde las distintas opciones pugnan por su preponderancia, para dar paso al nihilismo extremo, donde la palabra es sustituida por las armas, se plantea el horizonte de la eliminación del adversario y el resentimiento y el espíritu de venganza toman la batuta. La especial virulencia y crueldad de las dos guerras señaladas las convierten en la línea tras la cuales se asume el nihilismo como condición “normal” de Occidente. La humanidad asume la posibilidad de su completa liquidación. A esta situación la denominó E. Mourier “El Gran Miedo del siglo XX” (9).

Uniendo los dos líneas de delimitación temporal señaladas, cincuenta años de historia se nos presentarían como el paso de un nihilismo tachable de incompleto a un nihilismo reconocido y descrito como absoluto y “normal”, donde el individuo está en situación de reconocer su pertenencia a una cultura que ha alcanzado cierto límite destructivo y que tiene en sus manos la posibilidad de su propia aniquilación. ¿Qué metamorfosis tuvo lugar en ese intervalo temporal que convirtió el nihilismo de incompleto a consumado? ¿Cómo fue posible la consumación del nihilismo?

Esta investigación, ya se dijo, se adhiere a las divisiones clásicas de la historiografía según las cuales los cambios profundos en Europa no comienzan a producirse hasta la I Guerra Mundial. Naturalmente, en los primeros años de siglo se

produjeron avances significativos e importantes novedades —la fundamental, para nuestros intereses, el surgimiento de un espíritu renovador en las artes, esto es, la primera oleada vanguardista—, pero Europa como unidad espiritual siguió en cierto modo sumida en el sopor, reiterando modos y costumbres caducas, caminando hacia la dulce muerte de la Gran Guerra. Así lo señala Leonard Krieger:

The period from about 1890 until just after the First World War witnessed the return of the older idealism, in both its philosophical and its general moral sense, to the attempt to impregnate a balky reality with value. This was, significantly, the period of the neo-idealism, with both variants of a neo-Kantianism and a neo-Hegelianism, as well as a revisionism which amounted to a neo-Marxism, both of the Right and the Left. [...] It was the First World War and its aftermath which effectively brought this attempt at reintegration to a close. (221).

Podría decirse, retomando clasificaciones anteriores, que los años de preguerra se corresponderían con una fase de nihilismo incompleto y pasivo, y que éste tuvo su papel en el estallido del conflicto bélico. Y es que junto a las causas políticas y económicas más inmediatas, deben tomarse también en consideración, en una explicación global de la Gran Guerra, la situación espiritual de preguerra, eso que Elde llama “the mood of 1914” (50): Una sensación extendida de abandono, de cansancio, mientras la decrepitud de las vigas anunciaba la caída de todo el edificio. Entre las minorías pensantes de las distintas potencias reinaba, al lado del apoyo a uno y otro bando, la experiencia de la incapacidad para encontrar sentido a los modos de existencia que predominaban en Europa en aquel momento. Y, junto a eso, una fascinación por la violencia como de algún modo creadora y renovadora. E incluso cierto aire de euforia. ¿Por qué? Porque se creía asistir a la plasmación definitiva del ocaso, el canto del cisne de una civilización trasnochada, acomodada y carente de significado. La guerra significaba en cierto sentido una liberación de la agonía en la medida que, sea cual fuere su desenlace, significaría para el continente una nueva situación espiritual. Lo que debía caer caía definitivamente. La guerra, entonces, tomaba un profundo significado. Así lo ha interpretado H. Fries:

La primera gran sacudida, el derrumbamiento de todas las grandezas aparentes y de una cultura hueca por dentro, la revelación de lo que realmente encubrían los sepulcros blanqueados, el descubrimiento de lo que en su interior albergaban los hombres y su mundo, la manifestación del nihilismo que realmente existía, vino con la primera guerra mundial. Ya mientras se desarrollaba, pero mucho más una vez terminada, se extendió por occidente un sentimiento de naufragio y muchos percibieron el poder mágico de este canto fúnebre y creyeron en él. (24)

2. EL CONTEXTO IDEOLÓGICO-ESTÉTICO DE ENTREGUERRAS

2.1 UN TIEMPO DE TRÁNSITO

2.1.1. GUERRA Y REVOLUCIÓN EN TORNO A 1917

Alrededor del año 1917 se agrupan un conjunto de sucesos que modificaron profundamente el curso de la historia¹¹⁷. Así por lo menos lo sintieron muchos intelectuales de entreguerras. En 1931, Fernando Vela hablaba, casi con nostalgia, de una “sensibilidad vital” de Occidente anterior a esa fecha, en estos términos:

Entonces la vida era fácil y cómoda. El político no tenía ante sí los enormes problemas del presente, sino leves cuestiones que podía alargar, esquivar o dejar para tomarlas después, sin esa inminencia de catástrofe, en que ahora vivimos cada minuto, por breve que sea el retraso o mínimo el error. No se sentía, fuera y dentro, el atropellado compás, el «prestísimo» y el «fortísimo» a que hay que vivir, quieras o no quieras; ni esa angustiosa posibilidad de sustraerse, de despreocuparse.¹¹⁸

La I Guerra Mundial (1914-1918) aparece como factor determinante de esta modificación¹¹⁹. «La verdad, desde entonces, ni se dice ni se esconde» (Antonio Marichalar 1933a:51). A pesar de que al estallar la guerra cundía en Europa una sensación de desazón, de hastío y de decadencia —que Karl Löwith a principios de los cuarenta o más recientemente el historiador James Joll (*The Origins of the First World War*, 1992) consideran una de sus causas—, su estallido fue totalmente inesperado (Stromberg 179), pero más aún lo fue que durara cuatro terribles años. Stromberg (183) sostiene que la razón para ello está en el increíble apoyo que la opinión pública dio a la

¹¹⁷ Ha señalado la importancia de esa fecha, entre otros, Tuñón de Lara (1984:188-209).

¹¹⁸ Confirma esta apreciación de los años prebélicos unas palabras de Gregorio Marañón donde habla de «aquellos años edénicos, que precedieron a la gran guerra europea, en los que la vida era una delicia entrecortada por esporádicas preocupaciones; una especie de deleitoso y permanente *week-end*.» (1940:40)

¹¹⁹ Ya en el año 1957, Domingo Pérez Minik presentó unas interesantes sugerencias generales sobre la significativa influencia de la guerra en la literatura (70-90). Vincent B. Sherry denomina a la Gran Guerra, en un reciente estudio sobre su impacto en la constitución del modernismo, «the most vivid instance of difference, of disruption, in the history of liberal modernity» (10). En el caso de España, C. Cobb ya señalaba hace años su importancia como «punto imprescindible de referencia en todos los dominios» (1981:20) y Soria Olmedo hablaba de que «a partir de 1914 las cosas no van a ser igual» (1988:16).

guerra. La vivencia por parte de los europeos de la barbarie bélica intensificó la sensación de pérdida de valores y de desintegración, y exacerbó la percepción a la vez de carestía e imposibilidad de soluciones definitivas. Decía Hugo Ball en 1917: «una cultura milenaria se desintegra. Ya no quedan pilares ni puntales, ni siquiera cimientos; se han derrumbado... El mundo ha perdido su sentido.» (cit. en Auster 56). Y en el mismo año, Eugeni d'Ors: «La intel·ligència a Europa sofreix avui una depressió formidable. Segurament des de l'Any Mil no havia estat tan baixa mai. Mireu com el pensament s'ha fet esclau!» (274). El final del conflicto, de la misma manera que no solucionó los problemas entre Estados, tampoco zanjó el problema espiritual, muy al contrario.

La Gran Guerra fue sentida con una pasión inusitada por los intelectuales. Muchos de los que la vivieron, dentro y fuera de los campos de batalla, la interpretaron de dos formas no incompatibles: como la expresión de la liquidación de la cosmovisión moderna, o como la más patética consecuencia de ésta. Esto es, la guerra habría sido el resultado de una quiebra de valores comunes y de la cohesión social que Occidente había mostrado en otras épocas¹²⁰, o la funesta manifestación del barbarismo oculto en el propio sistema de valores de la modernidad occidental¹²¹. Aquellos que se decantaban por la primera interpretación abogaban por alguna forma de reestablecimiento de un orden civilizado bajo el modelo pre-bélico, mientras que los que defendían la segunda lectura opinaban que el orden anterior era precisamente lo que no podía ser restablecido, por lo que reclamaron un orden nuevo¹²². En cualquier caso, la Gran Guerra, por su carácter de acontecimiento único en la historia, provocó la toma de conciencia general del final de un ciclo y el inicio de otro cuyos caracteres estarían de algún modo marcados por el

¹²⁰ En *El genio de la guerra y la guerra alemana* (1915), Max Scheler interpreta la guerra como el testamento de una Europa que reconoce que ya no existen valores y sentidos comunes que unan a las distintas naciones, y donde ya no existe una autoridad espiritual reconocible.

¹²¹ Bernd Hüppauf ha señalado que la experiencia de la Gran Guerra fue el factor fundamental de cambio de perspectiva en relación al problema de la violencia. Ya no podía ser entendida en término de actos individuales de una conducta desviada, sino como un elemento constitutivo del proceso de construcción y relación con la realidad bajo las condiciones de la civilización occidental moderna (2ss).

¹²² Un ejemplo de la inmediatez postguerra lo constituye *La crisis del humanismo* (1919), de Ramiro de Maeztu, donde se propone en términos de cambio global en Occidente la sustitución del liberalismo, causa última de la guerra mundial, por el “funcionalismo” (el valor depende de la función dentro del sistema social).

conflicto bélico¹²³. En 1915 y a propósito de la guerra el pintor alemán Franz Marc anota en el aforismo 31 de sus «100 Aphorismen»:

Esta era la hora secreta de la muerte de la vieja época.
¿Qué nos queda a nosotros en la actualidad de sagrado de todo lo que se encuentra a nuestras espaldas?
Desde ahora nadie, nadie puede volver hacia atrás sobre el charco de sangre de la guerra y vivir del pasado. (119)

Eugeni d'Ors opina en ese mismo año de 1915 que con la Guerra acaba una fase para iniciarse otra, y que precisamente su «sentido», una vez había estallado, reside en producir un cambio trascendental en Occidente, que d'Ors confía sea a mejor, pues incluye «superaciones nacionales» (la idea de Europa) y «reforma moral» (ideal de la vida sencilla) (1915:242). Maeztu, años más tarde, confesaría que «en la guerra he sentido la fragilidad de las civilizaciones» (1927) y Thomas Mann afirmaría que con la guerra «la misma historia, con su mano brutal y sangrienta, marcó el gran final» del antiguo régimen (1950:15).

En 1915, el novelista H.G. Wells hablaba de que la guerra con su crudeza situaba a la civilización «at the Breaking point». En cierto modo la guerra podía ya considerarse como inacabable, pues sus consecuencias, además de incalculables, nunca finalizarían. Ya en unos meses, afirmaba, la guerra había disipado muchísimas creencias e ilusiones que parecían asentadas —destacaba, por ejemplo, la idea de que existía algún tipo de “legalidad” a propósito, precisamente, de una guerra—, y de tal modo había afectado a los fundamentos espirituales de Occidente, que

it is quite conceivable that ours is the last generation for many generations that will go freely about the world, that will have abundance of leisure, and science and free speech and abundant art and much beauty and many varied occupations. (1915: 774)¹²⁴

¹²³ A este respecto, recuérdese que, ya desde las denominaciones, los jóvenes de los 20 y 30 se veían a sí mismos como una generación de «post-guerra». Y que los debates a propósito del significado de la guerra, su posible repetición futura y cuáles serían sus caracteres hizo correr mucha tinta. Algunos ejemplos son los artículos de Otto Engelhardt «La guerra del porvenir» (1928), Antonio Espina, «El ideal de la paz y el problema de la guerra» (1928c) o Ernesto La Guardia, «Guerra de puntos cardinales y antagonismo de culturas» (1928).

¹²⁴ Cerrando el círculo del periodo de entreguerras, Wells volvería a repetir sus temores ante un posible fin de la civilización exactamente veinte años después. En «Civilization on trial» (1935), se preguntaba si era posible encontrar unos principios comunes de civilización más allá de las exigencias nacionalistas que impidiesen que los antagonismos entre países culminaran en una nueva guerra que

Frente a la de Wells, Máximo Gorki ofrecía una visión algo más optimista a propósito del futuro de la civilización en su artículo «La Guerra y la civilización» (1916). Pese a la corriente de odio, maldad e irracionalidad que asolaba el mundo, él seguía confiando en el sentido común de las naciones de Occidente, y en la posibilidad de que la civilización europea se convirtiera en la de todo el mundo. Opinaba que Europa tenía derecho a esa «dominación espiritual del mundo» por su riqueza espiritual altamente demostrada. Si bien era cierto que la guerra proporcionaba la oportunidad de poner en duda los valores morales de Occidente, y estas dudas estaban justificadas, una solución satisfactoria para la finalización de la guerra reforzaría la espiritualidad europea; esta solución pasaba, según Gorki, por la constitución de una unión de “cerebros” de los distintos campos del saber, encargados de crear nuevas posibilidades vitales.

Ambos textos, pese a sus diferencias de tono, representan posturas moderadas, apoyadas en la incuestionabilidad de la superioridad moral occidental, y donde la guerra se plantea como un momento en el que Occidente, como estandarte de la civilización, debe repensar y reformular sus fundamentos espirituales.¹²⁵

En el caso de España, pese a la neutralidad, la Gran Guerra tuvo importantes consecuencias. En el terreno económico, la neutralidad favoreció la expansión económica al reducir la guerra la capacidad productiva de los países en liza, pero se produjo un empobrecimiento generalizado en el nivel de vida de las clases populares principalmente por la subida de la inflación, todo lo cual contribuyó a generar un clima de fuerte tensión social, al que se sumó el colapso político (seis gobiernos en cinco años). En el ámbito cultural, la guerra significó un revulsivo intelectual. Pese a que, como señala Mainer, «la

destruyese definitivamente la civilización. Estas exigencias nacían en su opinión de una superabundancia de energía vital acumulada, fomentada por el avance tecnológico e industrial, y que los gobernantes autoritarios estaban concentrando en jóvenes desocupados, que finalmente deberían expulsarla en forma de guerra. Frente a eso, para Wells la única alternativa residía en impulsar una nueva cultura de la paz, lo que significaba nada menos que inventar una nueva forma de vida, que Wells describía en unos términos que para la época sonaban algo contradictorios: «a rational liberal collectivist world with a ever rising standard of life and an ever bolder collective enterprise, in science, in art, in every department of living» (599).

¹²⁵ Anoto algunos estudios de interés sobre el impacto de la I Guerra Mundial en las artes y la literatura. Fussell (1975) explora las líneas generales y la persistencia del recuerdo de la guerra. Stromberg (1982) presenta un panorama de las distintas respuestas por parte de los intelectuales, Buitenhuis (1994) habla sobre la literatura de propaganda durante y después de la guerra. Winter (1995) presenta la Gran Guerra en relación con la historia cultural del siglo XX. Harvey (1998) analiza la literatura directamente causada por el conflicto. Finalmente, Anette Becker (2000) estudia la relación entre las vanguardias, la locura y la guerra.

postguerra española fue una postguerra moral y las únicas trincheras que se vivieron fueron las edificadas con el papel de los periódicos» (1990:74), con la división entre aliadófilos, germanófilos y “neutrales”, y en medio de intensos debates sobre la significación del conflicto o las razones de la neutralidad española —asunto este último que casi siempre conducía a plantearse el papel de España en Occidente— se iba gestando una conciencia epocal. En muchos suponía un reconocimiento de la imposibilidad de aceptar acríticamente el legado decimonónico de optimismo moral y creencia en el progreso, y en los sectores más liberales y entre los más jóvenes transmitía además ansia de modernización, de internacionalización y de apertura al mundo.¹²⁶ Decía Ramón más tarde en *Ismos*: «Nos ocupamos en clasificar bien las cosas durante ese asueto que fue la guerra para los que no peleamos. Nos dedicamos a reconocer muchas cosas y escuchamos lo que nos decían.» (20)

La Gran Guerra, en su significación espiritual de “envés” y quiebra, fue un factor determinante a la hora de generar en la juventud artística española una «conciencia aguda de fin de época» (Geist 33) parecida al resto de la intelectualidad europea, a lo que sin duda contribuyó la experiencia refleja de la Guerra de Marruecos, origen de las primeras obras de varios destacados autores¹²⁷. Así, muchos jóvenes creadores situaron en los años de la guerra el origen de la producción intelectual posterior, sin dejar de reconocer la labor de la generación de Ortega e incluso de los noventaiochistas, y naturalmente el papel precursor e inductor de Ramón Gómez de la Serna. Así, Luis de Zulueta diría que «la juventud, en estos años de la post-guerra, procede, directa o indirectamente, del estado primario de la vida de las trincheras» (1927:410), y Miguel Pérez Ferrero afirmaba taxativo que «los cañones de una gran guerra, como si se tratase —acaso se trataba— de cuestión bélica, establecieron, mejor que toda otra suerte de teorías, los límites» (1930b).

¹²⁶ Brian Dendle, en su estudio sobre las respuestas de los intelectuales españoles a la guerra, comenta que «the nineteenth-century Spanish obsession with foreigner’s opinion of Spain was now replaced [...] by a passionate Spanish intellectual involvement in European affairs.» (135). La interrelación de la situación española con la Gran Guerra es el asunto central de la contribución de Manuel Espadas Burgos a la colectiva *La Gran Guerra. Años de sangre, ruínas y miseria* (1997), «España y la Guerra» y sobre todo el libro de Francisco J. Romero Salvadó, *España, 1914-1918: entre la guerra y la revolución* (2002).

¹²⁷ Destacan *Notas marruecas de un soldado* (1923) de Giménez Caballero, *El blocao* (1928) de Díaz Fernández e *Imán* (1930) de Sender.

Y es que, como apuntara Francisco Calvo Serraller (1998:7), los jóvenes sentían que, después de una Guerra larga, fatigosa, sangrienta y que dividió a los europeos, nadie podría escudarse en el desconocimiento de que algo se había roto en el mecanismo espiritual occidental; nadie podría negar el advenimiento de una situación singular, por muy confusos e indefinidos que aún fueran sus caracteres, u olvidar lo ocurrido¹²⁸. De ahí que Morente dijera años después que «la guerra mundial ha dado muchas lecciones» (1932:274). En definitiva, con la guerra, como atestiguan una y otra vez los textos de los años 20 y 30, todos los órdenes vitales parecían haber entrado en crisis. Con vehemencia lo señalaba José Bergamín retrospectivamente, en 1935:

El golpe de la guerra al equilibrio del mundo capitalista había sido terrible. Los campos devastados, la economía en ruinas, la más grande desorganización en los Estados. Y la montaña de los muertos con su pesadumbre ciclópea sobre la delgada conciencia de los días. La burguesía siente el vértigo del abismo profundo que se ha abierto. Habían luchado por la patria, por la libertad, por el derecho... y sólo quedaban unas colonias, unos contratos, unas cifras, de trágico cinismo sobre las horas desesperadas. Los «principios sagrados» han quedado hechos trizas en la lucha, sepultados en las trincheras y las gentes vagan con una terrible simplicidad de nuevos seres biológicos. Si la civilización individualista, capitalista, estaba fuertemente quebrantada, la cultura, democrática liberal, había hecho crisis. Desmoralización de la burguesía: época de aventuras en el río revuelto. (1935)

Otro acontecimiento determinante de la nueva configuración espiritual lo constituyó el triunfo de la Revolución Rusa de 1917. La Revolución, a diferencia de la Guerra Mundial, exhibiría el carácter de lo que Alan Badiou llama “Evento”: un suceso que no puede ser explicado en los términos de sus condiciones objetivas preexistentes¹²⁹. La Revolución fue ampliamente conocida y seguida en sus avatares por los intelectuales españoles. A las noticias y comentarios que se publicaban en la prensa debe unirse el alud de traducciones y libros sobre ella, así como los viajes *in situ* de muchos escritores y el relato de sus experiencias.¹³⁰

¹²⁸ En la narración «Pájaro Pinto», no obstante, Espina se quejaba de que la sociedad de los veinte había olvidado muy rápidamente el impacto de la guerra dejándose llevar por la frivolidad y el afán de diversión.

¹²⁹ Tomo la noción de Badiou del artículo de Slavoj Zizek «From *History and Class Consciousness* to *The Dialectic of Enlightenment*... and Back».

¹³⁰ Decía J. G. Gorkín que «quizá haya sido España el país donde se han editado más libros sobre la Revolución rusa y la Alemania de posguerra. Los jóvenes escritores españoles, al igual que la parte más

Entre las cosas que los intelectuales españoles encontraron en la Revolución se encontraba, por ejemplo, una prueba más de la cancelación definitiva del sistema de valores decimonónicos. Decía Rodolfo Halffter que «la sublevación victoriosa de Rusia declara la caducidad del siglo XIX» (1927). Los intelectuales también encontraron un lugar donde buscar referentes ideológicos y vitales nuevos¹³¹. En 1927 explicaba Francisco Ayala que Europa miraba a Rusia porque

inevitablemente —después de 1918— los prismáticos de la Europa joven, ansiosa de plasmaciones —el espíritu nuevo le creaba una atmósfera eléctrica—, habían de acuchillar su nieve. Para buscar —a través de una situación medial, que aún perdura en la periferia— el arranque ultramoderno de su corazón: trepidante, ágil y veloz. (1927d)

Se veía además una experiencia inédita en la modernidad de instauración de un sistema global regido por principios no capitalistas, y así plenamente antiburgués. Por eso en 1930 un entusiasta Antonio de Obregón proclamaba: «Si hay algo grande en nuestro tiempo que eleve su voz por encima de la Humanidad y se oiga —semilla para los cuatro vientos— en todas partes, lo ha producido Rusia.» (1930c:25). Rusia suponía de ese modo un “espejo” en el que Europa podía ir calibrando su estado de salud. Luis de Zulueta no dudaba en afirmar desde las páginas de *Revista de Occidente* que «para bien o para mal, nada hay en el mundo contemporáneo que deba interesarnos tanto como Rusia» (1925). La revolución significaba también la confirmación de la posibilidad *real* de instauración de las teorías propugnadas por Marx. Por eso decía Henri Barbusse en un artículo publicado en *Post-guerra*:

Los principios marxistas nos permiten desenredar el desorden de nuestra época de transición, remontar a sus causas y comprobar que él es la resultante fatal de estado de cosas presentes. La misma doctrina nos permite asignar a la nueva ideología su verdadera importancia y reunir, bajo su luz, a la mayor parte de los inquietos del día. (1927:4).

adelantada del pueblo obrero, devoraban febrilmente dicha literatura.» (1931:58). Sobre la Revolución Rusa y su imagen en España, Rafael Cruz (1997) y Arturo Madrigal (2002:120-123).

¹³¹ Geist (40) nos recuerda que en más de una ocasión los ultraístas, en su afán provocador y antiburgués, se caracterizaban de bolcheviques. Borges, de cuyos poemas de Torre decía que mostraban «cierta intención social o de comunión cósmica» (1925a:89) pensaba en escribir un poemario sobre la Revolución con el título de *Salmos rojos*.

El fenómeno ruso significó también, naturalmente, una brillante producción intelectual (textos teóricos y doctrinarios, literatura, cine, arquitectura...) que fundía la gran tradición literaria rusa, las más rupturistas experiencias y un mensaje revolucionario en cuyo centro se situaban las cuestiones político-sociales. Como ya se apuntó, la literatura rusa se tradujo en España con profusión, se produjeron pases de las películas más importantes y se inició, lentamente, un fecundo debate a propósito de los problemas sociales y su interacción con los artísticos que sólo haría que aumentar.

Con todo ello, Rusia pasó a constituirse, digámoslo así, en un “reino” de este mundo, un a modo de *heterotopía*¹³² donde poder concentrar todas las esperanzas, anhelos y afanes, o todas las fobias, miedos y terrores¹³³. Por eso decía en 1933 Pedro Garfias que la revolución rusa significaba «la experiencia más vasta y de interés más definitivo que ha acometido nunca la humanidad» (1933b:86). Un lugar de irradiación de una nueva religión secular, que sustituía al ajado cristianismo occidental, y que, como él, pero sin trascendencias, proporcionaba un sistema total de sentido: una economía, una ética, una estética y una política.

Este último aspecto es el que predomina en la serie de artículos titulada «La religión del porvenir» donde José Antonio Balbontín intentaba definir un nuevo ideal que hiciera frente a lo que consideraba un hecho hartamente evidente: la desaparición de la fe en Dios «y en las responsabilidades de ultratumba». Balbontín, en el último de sus artículos, iba a proponer como alternativa «el Socialismo —entendido a la manera romántica de Rusia—» (1927c).

En un artículo dedicado a localizar los orígenes espirituales de la victoria proletaria al zarismo, Luis de Zulueta proponía la fórmula de un «extremismo revolucionario» (1925:275) congénito al pueblo ruso que se expresaba de dos modos fundamentales:

Nihilismo de un lado, Apocalipsis del otro. La negación absoluta y la absoluta afirmación. Nunca el buen sentido medio, el fácil equilibrio del europeo occidental. De una parte, violenta tendencia a la catástrofe: la seducción de la

¹³² Tomo el concepto de Michel Foucault («Des Espaces Autres», 1967).

¹³³ Huyssen apunta que así fue para toda la vanguardia europea, que vio en la Rusia revolucionaria la posibilidad de alcanzar el objetivo de forjar una nueva unidad del arte y de la vida creando un nuevo arte y una nueva vida. (1986:12)

tabla rasa. De otra parte, la revelación inmediata de la plenaria justicia y de la humanidad perfecta. (276)

Zulueta argumentaba que, pese a lo que pudiera parecer, la importancia nuclear de lo ocurrido en Rusia proveía no tanto de la instauración de un nuevo régimen político y socioeconómico, sino del hecho de que «Rusia, probablemente, trae al mundo una nueva idea religiosa. Más que idea, una intuición o gnosís, una revelación de lo Divino» (279). Al ruso, sostenía Zulueta, le interesaba únicamente un problema, el religioso, esto es, «¿cómo dar un sentido absoluto y un valor eterno al efímero episodio de nuestra existencia?» (281) y sólo subsidiariamente los problemas sociales o económicos. La especificidad de la religiosidad rusa radicaba en que giraba en torno a la experiencia del «mal moral» (284), un tema generalmente tabú en Occidente.¹³⁴

En conclusión, Zulueta sitúa la Revolución Rusa en un contexto de quiebra de referentes normativos, frente a la cual el pueblo ruso aparece «ávido de valores absolutos y de bienes supremos» (292); señala la contraposición entre la occidentalidad europea y el orientalismo ruso y enfatiza la «falta de religiosidad» del europeo, pese a su preocupación por el Derecho, la Justicia o el Bien.

La lectura que se hizo de la Revolución en España no fue nada homogénea, por lo que pueden encontrarse variadas interpretaciones. Así, en un primer momento, como señaló Luis Fernández Cifuentes, para los intelectuales, la Revolución Rusa «había sido el ejemplo más notable de un cambio político dirigido por minorías intelectuales» (249), que, entre sus múltiples consecuencias, traía consigo una renovación literaria parecida a la del resto de los movimientos de vanguardia. Por eso Cipriano Rivas Chérif podía decir en 1926 que

Gómez de la Serna y las tentativas más o menos en su seguimiento de los jóvenes «istas» (futurismo, creacionismo, ultraísmo, cubismo, etc.) son acaso los ejemplos con que más eficazmente podemos hacernos cargo (salvando las distancias) del nuevo espíritu literario de la Revolución rusa. (130)

¹³⁴ La interpretación de la revolución en clave esencialmente religiosa ya se encontraba en la segunda parte de *La decadencia de Occidente* de Spengler, como Fernando de los Ríos señala, mostrando su aprobación, en el «Prólogo» a la segunda edición de su crónica *Mi viaje a la Rusia soviética* (1922).

Paulatinamente, la Revolución vino a significar ante todo la toma de poder por parte de los verdaderos representantes del proletariado, y la constitución de la corriente literaria ideológicamente opuesta a aquello propugnado por el Arte Nuevo; aquella que, frente al dominio de la minoría egregia, fue, en palabras de Antonio de Obregón, «parida del dolor, del dolor de las masas.» (1930)

Además de estos sucesos a escala internacional, en la España de ese año 1917 también se producía una crisis generalizada¹³⁵. El gobierno de Dato se tambaleaba. Se creaban las Juntas Militares de Defensa, se producía en Barcelona la asamblea extraordinaria de parlamentarios y en agosto UGT y PSOE convocaban una huelga general que paralizaba el país. El Gobierno declaraba el Estado de Guerra y el ejército reprimía la huelga violentamente. Así, no es de extrañar que el primer editorial de *El Sol* (1 de diciembre de 1917) presentara el diario como «producto del período iniciado en la historia de España al comenzar el verano de este año de 1917» y describiera de este modo el ambiente al que se enfrentaba:

En horas de trágica inquietud y zozobra para España, en días de trágica angustia para Europa y el mundo entero, entre un sinnúmero de dificultades materiales que entorpecen el más firme propósito espiritual y desbaratan las iniciativas más resueltas a favor del progreso y la cultura.

La situación, en cierto sentido, no podía ser más contradictoria: ante una Europa que se desangraba, una España neutral que se desarrollaba industrialmente gracias, en gran medida, a los dineros de la guerra, como gráfica —y exageradamente— describía Luis Araquistáin:

Se envalentona el capital y sale de los escondrijos de los Bancos y de entre el papel de la deuda pública, donde se había enratonado. Mejora la industria, se remozca toda la economía nacional, corre la riqueza. La guerra de 1914 es una lluvia de oro para España. Y llueve sobre mojado. (1930: 55)¹³⁶

¹³⁵ Sobre esto, vid. Juan Antonio Lacomba (1970), que estudia al detalle los sucesos de aquel 1917.

¹³⁶ El mismo Araquistáin había publicado precisamente en 1917 un libro donde describía la dramática situación española como una mezcla de factores exteriores y propios del país: *Entre la guerra y la revolución: España en 1917*.

Y a la vez, un país que constataba cómo ni su nivel económico ni cultural permitía todavía comparación con el resto de países del conflicto. El sentimiento de decadencia, presente ya desde el 98, suponía a la vez el lastre y la esperanza de la intelectualidad española, que clamaba por la necesidad de “aprovechar” el momento histórico. Por eso Baroja podía afirmar de forma paradójica: «La creencia de que España no ha entrado definitivamente todavía en la zona central de la civilización hace pensar en una posible transformación de España.»

Como estamos viendo, en los años en torno a 1917 se comenzó a producir la asimilación radical del vacío normativo a que se enfrentaba Occidente, lo que tuvo importantes consecuencias en todos los órdenes espirituales, y por supuesto en el estético¹³⁷. Tras una guerra absurda con más de un millón de muertos y el triunfo de una revolución de un sesgo espiritual antioccidental, advino la conciencia definitiva, puesta en marcha a finales de siglo, de la caducidad de un conjunto de creencias, valores, costumbres y modos de pensar, y de la imposibilidad de un sistema objetivo de valores. Así lo entendía Arturo Serrano Plaja en 1933, cuando partiendo de un comentario sobre el impacto de la teoría de la relatividad de Einstein, afirmaba que las consecuencias de ésta se habían hecho notar en otros ámbitos de la realidad aparte de la física, algunos de los cuales apuntaba con un tono lastimoso muy propio, como veremos, de los treinta. En el ámbito metafísico, se había producido un «apartamiento, en nuestras posibilidades, de un infinito angustioso y salvador a un mismo tiempo». En el ámbito de los valores, se había asentado una moral vitalista y de amor nietzscheano a la tierra; ambas conclusiones se imponían, pero al hacerlo, denunciaba Serrano Plaja, se producía una exclusión de la posibilidad de Dios como salvación de nuestra angustia. Dios había sido eliminado como opción y «no tiene sentido la salvación», dominaba el materialismo, el intelectualismo y el «sano egoísmo» (1933b:3 y 5).

La asimilación espiritual del sesgo nihilista de los tiempos se produjo en estos momentos iniciales de múltiples maneras, de las que anoto varios extremos:

¹³⁷ Rivera-Rodas ha descrito este tránsito así «la transición de la poesía modernista a la vanguardia, es decir, el paso del escepticismo a la ausencia de certeza» (1997: 177).

Por una parte, la violencia burlesca del movimiento de vanguardia más agresivo y díscolo, el dadaísmo, donde el sinsentido y el absurdo fueron entendidos como trasfondo de lo real, y en consecuencia asumidos conscientemente como consignas de un programa asistemático de actuación provocativa donde la trasgresión, el ataque a todo estamento o sistema normativo se alzaban en imperativo¹³⁸, como agudamente describía Gervasio Guillot en 1935 desde las páginas de *Sur*:

Esta empresa de demoliciones de la estructuración discursiva establece una relativa continuidad entre el nihilismo dada, de 1916 a 1920, y la aventura revolucionaria orientada por el pensamiento y la brújula de Breton. [...] un espíritu de matiz cartesiano para hacer tabla rasa de todas las nociones, sistemas, conceptualismos y supuestos obstruccionistas, actitud asumida para reconsiderar el mundo con ánimo auroral. (90)

Por otra parte, tendríamos aquellos textos analíticos, densos e introspectivos en que se busca alcanzar una descripción racional y ordenada de la frontera vital y espiritual que había significado la guerra, por lo que se multiplican las interpretaciones a propósito de sus orígenes, sus causas, y muy especialmente de la situación a la que ha conducido a Occidente. Así, en 1918 vieron la luz dos obras de gran trascendencia y amplio calado, cuyo origen último se sitúa antes de la guerra pero que, por la fecha de su publicación, permiten ser interpretadas como captación de la situación esencialmente ‘suspendida’ en el vacío del hombre tras el conflicto. Son *La decadencia de Occidente* de Spengler (en la que nos detendremos pronto) y el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein¹³⁹, admirable intento de fundamentación de una relación objetiva del lenguaje con lo real, y así de delimitación de las proposiciones con y sin sentido, con las conocidas consecuencias a propósito del estatus del discurso ético, estético y metafísico. El silencio que Wittgenstein exigía frente a aquello que se muestra transmitía, con la misma fuerza que los babélicos discursos dadaístas, el reconocimiento de la falta de referentes normativos fundamentados.

¹³⁸ Se enfatiza aquí la interpretación de Dadá donde este es visto sobre todo —pero no únicamente— como un movimiento de “reacción” a la guerra, y no tanto al conflicto bélico en sí como a la sinrazón y falta de entendimiento que la había propiciado. Vid. Resina 1997:25: «[si] Dadá atacaba el arte era por considerarlo una pieza del mecanismo social que desembocaba en los cañones de 1914.»

¹³⁹ Para una inserción del *tractatus* de Wittgenstein en el contexto estético de la inmediata postguerra y su relación con el dadaísmo, vid. Mancinelli (89-98).

Así interpretados, ambos extremos discursivos, el dadaísta y el wittgensteniano, suponen plegamientos sobre el absurdo que se muestra, y así *confirmación* de una situación de carencia de referentes trascendentes, es más, de aspiraciones trascendentes, frente a la cual, de una manera u otra, había que tomar posiciones. Jacinto Grau resumiría años después las consecuencias de los acontecimientos en torno al año 1917 en su artículo «El próximo futuro» (1930). Persuadido de que el problema capital de Occidente aparecía expresado en la reclamación nietzscheana «de una revisión y transmutación de valores», Grau presentaba así la herencia bifronte de aquellos procesos revolucionarios:

De un lado, vejez. Resonancias estrepitosas y débiles de una organización social en crisis. [...] de otro lado, la aurora de un renacer vital, dispuesto a abandonar el viejo tinglado de una farsa ya sin prestigio, gastada en miles de representaciones, agotada ya por una tradición donde no caben sorpresas.

Grau explicaba que debido a todas estas transformaciones, se había producido la imposibilidad de una metafísica o una religión, frutos según él de tiempos ociosos. En los tiempos actuales, prácticos y pragmáticos, ceñidos a los problemas del presente,

se soslayan todos los paraísos sentimentales, sólo posibles en un futuro de ultratumba. El hablar de ello hoy suena a insoportable charlatanismo en todo oído fino. Sólo interesan hoy aquellos paraísos posibles en la Tierra. La biología va sustituyendo a la moral circunstancial y aleatoria. (1930)

2.1.2. IMPORTANCIA DE LA NOCIÓN DE “VIDA”.

La profusión del uso de la palabra “vida” y sus sinónimos y derivados en los años de entreguerras indicaría una voluntad epocal generalizada de señalar a su campo semántico como dato preeminente (Ródenas 1999:108) y de abordar cuáles fueran sus referentes. Ya en «El concepto de la nueva literatura» (1909), Ramón había proclamado la vida, desnuda de teorías y henchida de nietzscheanismo, como epicentro de las nuevas formas literarias¹⁴⁰. Y Ortega, al que Luis de Llera (1989:56) señala como forjador de

¹⁴⁰ Sobejano (508) y Soria Olmedo (1988:32-33) se han detenido en este vitalismo del primer Ramón.

este centramiento de la cultura española en lo «vital», decía en 1923 que «el tema propio de nuestro tiempo y la misión de las actuales generaciones consiste en hacer un enérgico ensayo para ordenar el mundo desde el punto de vista de la vida» (179). Ella era el epicentro no sólo del quehacer filosófico orteguiano, sino de una gran cantidad de teorías y propuestas filosóficas que irían conformando la faz espiritual del siglo. Bergson, Simmel, Scheler o Klages serían sólo algunos nombres, en el ámbito de la filosofía, de eso tan complejo que se ha venido en llamar «vitalismo».¹⁴¹

La “vida” se iba erigiendo no sólo en principio de reflexión¹⁴², sino también en piedra de toque del problema de los valores. «La Vida es lo único que no se equivoca nunca en el mundo», se nos dice en la novela de Botín Polanco *Logaritmo* (1933:223). La antigua distinción entre bueno y malo, largamente erosionada, iba dejando paso a la distinción “vital” y “antivital” y de este modo, las distintas conductas y acciones podían evaluarse por su grado de “vitalidad”. Así ocurre, por ejemplo, en el «Manifiesto dadaísta de Berlín» (1918):

¿Ha satisfecho el expresionismo nuestras esperanzas en un arte que sea un balotaje de nuestros asuntos más vitales? [...] ¿Han satisfecho los expresionistas nuestras esperanzas en un arte que nos quemé en la carne la esencia de la vida? (205)

“Lo vital” se constituyó en adjetivo favorito, enunciado constantemente con orgullo, así como en emblema de modernidad, al ser presentado a la vez como definitorio y la más importante conquista del nuevo tiempo. De ahí, por ejemplo, que apareciera casi a cada página de *Literaturas europeas de vanguardia*. Ramón lo había explicado antes así:

Tantas cosas han confortado a la vida, tanta propaganda laica, tanta asepsia, tanto ruido de tantas cosas, que el hombre ha inducido más allá de los tópicos, de los formularios, de los tapiales, una verdad nueva y una gran sorpresa. (1909:58)

¹⁴¹ Los nombraba Arconada en 1928: «la misma filosofía ha descendido de su estrado — empírico— y se ha entregado a la vida, con gran escándalo del tradicionalismo, todavía en Kant. Los filósofos modernos —Simmel, Max Scheler, Bergson, Ortega y Gasset— han renunciado al ascetismo del pensamiento —puro— para entregarse a las sollicitaciones —múltiples: varias— de la vida.» (1928b). Sobre el impulso vitalista en filosofía, vid. Burwick y Douglass (eds.) (1992).

¹⁴² A decir de Ortega, si el tema de nuestro tiempo (y a la vez, su “circunstancia”) era la unión de razón y vida, todo producto de la razón había nacido de ciertas condiciones de vida y podía ser explicado a partir de ellas.

Hasta entonces, parecía decirse, la relación del hombre con la vida se encontraba mediatizada por prejuicios, ideologías o interpretaciones previas que impedían su conocimiento sincero. Esas pantallas se habrían ido desvaneciendo —reconocidas en su carácter de veladura— desde finales del siglo XIX y habrían sucumbido definitivamente con la Gran Guerra. Decía Ortega que la época «parece decidida a que la vida se reduzca a su propia verdad, a desasirse de todo lo que no es positivo y esencial.» (1928:231)¹⁴³. Ahora, con mayor ahínco, se buscaría la “vida” en su pureza, en su inmediatez, en su carácter de aquello continuamente presente, «súbito e imprevisto» (Ortega 1928a:190), en su complejidad, en su superabundancia, en su imposibilidad misma de ser objetualizada hasta el final o completamente; lo que significa en muchos casos enfatizar lo que la vida tiene de irracional¹⁴⁴, así nuevamente en el dadaísmo:

La vida se manifiesta como un barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales, que es aceptado de modo imperturbable en el arte dadaísta con todos los gritos y fiebres sensoriales de su psique cotidiana osada y en toda su realidad brutal. («Manifiesto dadaísta» 206)¹⁴⁵

De ahí que nuevamente Ortega —preocupado a su vez incansablemente por la síntesis entre vida y razón—, hablara de la vida como «realidad radical».¹⁴⁶

La vida se situaba en el centro y el resto de ideas, creencias y valores dependía de ella de una manera esencial, o como dice Eugenio Imaz, «la vida, en cuanto tal, significa la auténtica realidad y el valor supremo, y ella es la que crea y ordena los contenidos

¹⁴³ El personaje de Luis Álvarez Petreña, indignado ante ciertos teorizantes de la vida, exclama: «Todas las opiniones sobre la vida dictadas a priori me parecen, cuando menos, majaderías» (1934:42)

¹⁴⁴ El primer editorial de la revista *Post-guerra*, por ejemplo, enarbola este estandarte: «Vemos la vida, a la manera bergsoniana, como una Evolución Creadora» (1927: 1).

¹⁴⁵ Los dadaístas berlineses dedicaron muchos de sus esfuerzos a atacar a otras conformaciones espirituales en nombre de las nociones de vida que defendían. El «Manifiesto dadaísta de Berlín» (1918) se dirige contra los expresionistas, «que tienen como presupuesto una vida carente de contenido, cómoda e inamovible» (205). En 1919 aparece otro texto cuyo solo título ya es suficientemente claro: «Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar» (1919).

¹⁴⁶ Unas líneas de «Modern Fiction» (1919) de Virginia Woolf inciden en esta concepción de la vida como algo desordenado y primario frente a lo que no es aceptable ningún tipo de mediación engañosa: «Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. It is not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?» (397)

sustanciales en lugar de estar condicionada por ellos» (1936:120)¹⁴⁷. Como anotara Inman Fox (1985b) hablando de Ortega, las distintas manifestaciones de la cultura pasaron a entenderse en muchos casos como *interpretaciones* de la vida. Esto suponía una ganancia ambigua, pues “vida” era de entrada una palabra vacía, un significante, tanto o más que “bueno” y “malo”. En sí misma no indicaba nada. ¿Refería a la vida en sentido biológico? ¿A los instintos? ¿Al espíritu? ¿A la circunstancia vital? ¿A la determinación socioeconómica?

A estas preguntas, el profesor Jorge Federico Nicolai¹⁴⁸, en visita a la Residencia de Estudiantes en 1926, contestó que nunca se alcanzaría una definición de qué fuera la vida, y que «esta misma imposibilidad nos trae —aunque parezca extraño— la mejor definición» (256), pues la vida se caracterizaba por su enorme complejidad que precisamente impedía alcanzar una definición. De hecho, Nicolai la llamaba «incomprensible» (257), y a la hora de ensayar una “idea general” proporcionaba esta afirmación de resonancias nihilistas: «la vida es una variedad de fuerzas conocidas cuyo fin es tanto menos fácil de ver que lo que sostiene la vida.» (257)¹⁴⁹

Con todo esto, la palabra debía ser definida de nuevo, y cada vez, a riesgo de pasar a ser algo difuso o excesivamente polisémico. Gregorio Marañón, en un artículo de 1932, «Ofrenda de una expedición», por cierto particularmente discordante con los modos de pensar más característicos de entreguerras, establecía una clasificación triádica y jerárquica de posibles sentidos del sustantivo «vida». El sentido de inferior categoría se definía así: «lo que de un modo tan petulante y estúpido se ha venido llamando por las generaciones de la post-guerra «su vida»; es decir, las actividades que conducen a la satisfacción de los instintos primarios de cada cual» (527); en definitiva, el limitarse los hombres a sus preocupaciones individuales. El sentido intermedio lo constituían aquellos que además de sus preocupaciones, incluían en la definición de “vida” las preocupaciones

¹⁴⁷ Imaz se refiere aquí particularmente al vitalismo de Nietzsche y Bergson.

¹⁴⁸ Nicolai nació en Berlín en 1874 y dedicó toda su vida a las ciencias, incluyendo Histología, Cardiología y Fisiología. G.F. Nicolai se opuso a la Primera Guerra Mundial y en Suiza pudo publicar uno de sus libros más famosos, *Biología de la guerra* (1916). Con la llegada del nazismo tuvo que abandonar Alemania y su primer destino fue Argentina. A principios de los cincuenta volvió a visitar España.

¹⁴⁹ Compárese con esta idea de Ortega de 1927: «la vida es *primeramente* un conjunto de problemas esenciales a que el hombre responde con un conjunto de soluciones: la cultura» (artículo de *El Sol* luego integrado en *Teoría de Andalucía*, VI, 113).

del resto de hombres con los que compartían época y acontecimientos. Y finalmente, el sentido superior lo tenían aquellos hombres que «no sólo perciben la vibración de lo universal, sino también el eco augusto de lo eterno», esto es, que entendían su acción regida por coordenadas no sólo sincrónicas sino diacrónicas, contaban con el pasado y el futuro del mundo, y aspiraban a algún tipo de permanencia. Marañón, en clave política, establecía que el tránsito que se había producido en los últimos tiempos de la vida española correspondía al inicio de una progresión de los ciudadanos desde el primer estadio hacia los demás, como demostraba «el ansia renovadora que agita a la España actual» (528) y que se notaba muy especialmente en un nuevo impulso del desarrollo científico, pero esta vez alejado de hueros positivismos. Ciencia que, en síntesis, «no reemplaza a la fe, sino que es sólo su continuación», pues busca colmar la sed de conocimiento que las dudas generan en el hombre, a sabiendas de que «nuestra razón encontrará siempre reductos inexpugnables y estará necesitada, para dicha suya, de creer en lo inexplicable» (529). Lo único que finalmente diferenciaba al creyente del científico, concluía Marañón, era el uso de la técnica.

No obstante (o quizá “precisamente por”) balancearse entre la (conciencia de) incapacidad de alcanzar una definición precisa y la proliferación de interpretaciones, podrían insinuarse tres rasgos muy generales asociados a la “vida” o a “lo vital” que fueron en gran medida compartidos por los intelectuales. Esta “sensibilidad vital”¹⁵⁰ subraya lo que la vida tiene de desordenado e incontrolable. El primer rasgo era la *inabarcabilidad*. No tienen ninguna validez definiciones o explicaciones generales de la vida, que en cualquier caso no alcanzan una caracterización duradera, y no pueden enmarcar un objeto inaprehensible. El segundo rasgo era la *temporalidad*. La vida era ante todo tiempo, y estaba constituida por la vida de ahora, del tiempo que ha tocado vivir, y por tanto lo que la constituye vendría dictado ante todo por la composición del presente¹⁵¹. La vida aparece así mediatizada por la experiencia del tiempo, un tiempo

¹⁵⁰ Ortega pone en juego la expresión al comenzar *El tema de nuestro tiempo* y la interpreta como «fenómeno primario en historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época.» (1923:146)

¹⁵¹ Fredic Jameson ha defendido con ahínco una experiencia profunda de la temporalidad, la conciencia de la temporal y la reflexión sobre el tiempo como rasgos característicos del Modernismo (frente al Postmodernismo, donde dominaría la “espacialidad”). Vid., por ejemplo, su reciente artículo

lábil, fragmentado en momentos («la intensidad vital está en razón inversa a su extensión», proclama Ximénez de Sandoval 1930:8), fugaz y en aceleración imparable: «las etapas se queman; se aproximan las fases de una vida, llegando a formar un ruido casi monótono, como se aproximan, cada vez más, las explosiones del motor.» (Marichalar 1927:244). La tercera característica era la *irracionalidad*. Algo central de la vida no era explicable racionalmente, no podía ser entendido ni domeñado ni controlado por el pensamiento. Lo vital humano parecía más cercano a aquello irracional común a todo viviente —y que en el hombre se expresa en pulsiones, instintos, sensaciones, fobias o filias— que a su racionalidad, cuando directamente no se contraponía a ella. Ortega habla en 1928 de «la pura vitalidad, lo que en el hombre hay de energía cósmica e irracional, [es] no la misma pero sí hermana de la que inquieta el mar, fecundiza a la fiera, pone flor en el árbol, hace temblar a la estrella» (1928a:266). Esta última idea era para José Francisco Pastor la enseñanza de la gran guerra: «La guerra concedió a los jóvenes la admiración de la fuerza. Su impulso. El amor de lo vital frente a lo racional.» (1929)¹⁵² Bajo el manto de “lo irracional” se confundían por lo menos cuatro significaciones distintas: la vida era “carente de razón (de sentido)”; era “irrazonable”, esto es, no justificable con argumentos; “no abarcable racionalmente”, esto es, que no podía ser explicada totalmente por la razón; y “en su esencia no dependiente de la facultad de la razón”, lo que significa asociar lo vital con estímulos, impulsos, palpitos, sensaciones, necesidades, querencias, voliciones, anhelos, obsesiones, filias o fobias, antes que con una “conducta” ordenada.

Esta nueva imagen de la vida, concentrada en frases como la de D.H. Lawrence «Life, the ever-present knows no finality, no finished crystallization» (1929b:408), producía lo que Antonio Espina llamó alguna vez la «fantasmagorización» de la realidad (1929d: 328): el descubrimiento de que se ignoraban —y parece que así sería para siempre— los secretos últimos que la conformaban. En todos los ámbitos, decía Espina,

«The End of Temporality» (2003), y las reflexiones críticas de Andrew Thacker en su introducción a *Moving through Modernity* (2003).

¹⁵² Parece darle la razón Picabia al final de «Francis Merci!» (1923): «aquí estoy, y aquí están algunos amigos que aman la vida, una vida que no conocemos y que precisamente por eso nos interesa.» (273)

lo que creíamos explicado se nos aparecía misterioso, y, en último extremo, constituido esencialmente por algo misterioso a su vez: «nada de lo que en realidad impulsa y rige nuestra vida, se deja sorprender en su íntimo secreto. Las cosas nos ocultan su esencia y su naturaleza verdadera» (328). Y Espina ponía dos ejemplos: La materia se mostraba compuesta de átomos casi inexistentes. Y por otro, el reino del “yo”, merced a Freud, aparecía regido por un subconsciente cuyos complejos mecanismos se desconocían: «Subconsciente. Una especie de océano que llevábamos dentro sin notarlo, y que pronto se agita y encrespa en marea progresiva hasta llenar todo el espíritu.» (328)

A una vida así, inabarcable, temporal e irracional, no puede aplicársele o descubrirse un “sentido” estable y unívoco, sino múltiple, escapadizo, lábil. Es una vida de entrada carente de sentido, inaprensible, contradictoria, que quizá sólo puede ser verbalizada a través de metáforas y contorsiones bruscas del lenguaje, y fragmentariamente, y sin ningún afán de completud. Así lo reconocía Antonio Botín Polanco:

El hombre digno de ser llamado actual hace experiencias repetidas y curiosear una determinada serie de fenómenos. Los actuales Leonardos no pueden ocuparse de la totalidad, porque hoy es tan ancha la vida y tan coqueta, que se deja pellizcar por muchos y nadie puede abrazarla, como Leonardo, total. (1929a: 45)

Una vida así es abordada en primera instancia *sensiblemente*, esto es, en tanto que dada, presente, aquí y porque sí. El gesto “fenomenológico”, puramente descriptivo, parece, por lo menos, captarla sin reificarla y falsificarla. Por eso Fernando Vela escribía en 1932 que la filosofía actual se había convertido en una «ciencia de transparencias» (1932:114) dedicada «a ver, a contemplar plenamente, sin prisas, hasta la evidencia, el dato, el hecho» (118).¹⁵³

Cuando los intelectuales, artistas y pensadores describen la vida, se embarcan en lo que podría describirse como una operación altamente compleja de “apropiación de la vida”. Esta noción, que uso tentativamente, se utiliza aquí como constructo que nos

¹⁵³ Se habla aquí de fenomenología sin pretender reconducir la cuestión a terrenos estrictamente filosóficos ni gnoseológicos, sino aludiendo a una manera —ni siquiera un método— propia de mirar del sujeto intelectual de entreguerras ante aquel espectáculo que es la propia vida «crecida», esto es, la “vida” que todos actualizan en este presente, una vez ha superado el grado más bajo de experiencia fáctica, precientífica, del hombre corriente, que es el vivir.

permite distinguir en partes aquello que en la realidad no las posee, y que es la constitución intelectual y estética de significados de la noción de “vida”. Por supuesto, no se alude aquí a métodos ni ensayos conscientes, sino a “eso” que, frente a lo real o en la ficción, se lleva a cabo en cualquier trabajo intelectual, desde una novela a un tratado de química, y que de forma paradigmática y explícita encontramos en filósofos como por ejemplo Husserl, Ortega o Heidegger cuando hablan de “la vida” o “lo existente”. En la “apropiación de la vida” podrían distinguirse analíticamente —los límites son bastante imprecisos— cuatro momentos fundamentales: aprehensión, descripción, comprensión y toma de posición.

Generalizando, diríamos que en entreguerras, la aprehensión se entiende como un plegarse sobre la vida, rechazando cualquier tipo de intermediario o velo. La descripción busca atender a los múltiples matices y contradicciones, sin ocultarlas. La comprensión reconoce, respecto a la vida, su fondo indiscernible, su ínclita contrariedad, y la imposibilidad de ser explicada y justificada. Y la toma de posición es una aceptación que normalmente supone una afirmación de la vida moderna. Algunos caracteres más concretos del desarrollo intelectual y literario del período pueden ser observados desde aquí.

Así, la voluntad de plegarse sobre la vida dejando de lado cualquier prejuicio, creencia o teoría anterior se observa en fenómenos literarios emblemáticos de entreguerras como el antipatasismo, el imperativo de sinceridad, claridad e higiene, la voluntad explícita de “limitación”, o el importante papel que adquieren los sentidos como modos de conocimiento directo y privilegiado de la realidad. A todo eso apunta una frase paradigmática de entreguerras, la “nueva sensibilidad”, enmarcada en lo que Antonio Espina consideraba una consecuencia fundamental del tipo de vida del presente, y que llamó en 1929 «el cambio global en la estructura de la sensibilidad humana»: El sujeto moderno poseía una sensibilidad que, impulsada por el dinamismo, reclamaba cada vez más, rechazaba la unicidad y la calma, y valoraba la pluralidad y la sorpresa. Espina explica el cambio diciendo que «de la mirada acompasada hemos saltado en breve espacio a la mirada *nihilista* del descompasamiento.» (1929d:328, mi cursiva). Y así (y aquí surge la estética), esta sensibilidad —en contraste con el pasado— encontraba belleza precisamente donde detectaba dinamismo, velocidad, pluralidad y fuerza. De ahí

nacía el futurismo. Guillermo Díaz-Plaja (1930b:238) extraía otra consecuencia superadora de modos decimonónicos: la nivelación de profundidad y superficie, esto es, la equiparación en valor de la «visión filosófica» y la «percepción sensorial» de las cosas.

La voluntad de describir la vida en su extensión y profundidad daría razón de la preocupación que los artistas nuevos exhibieron por la veracidad, por la exhaustividad, por el detallismo, por la precisión y por la “experimentación” de posibilidades vitales inéditas y perspectivas novedosas, así como de la necesidad imperiosa de elaborar nuevos estilos que fueran capaces de transmitir de manera veraz todo lo que “se vive”.

La comprensión daría fe, por una parte, de la remisión de contenido vital a su interpretación por parte del sujeto, lo que explicaría ese repliegue hacia la subjetividad que muchos autores reconocen como rasgo distintivo de la literatura de esos años, y que se plasma en la centralidad que adquiere el problema de la conciencia; por otra parte, la comprensión se presentaría también en el reconocimiento de los aspectos “oscuros” de todo fenómeno vital, así como en la prohibición de dar “falso testimonio” de la propia época; asimismo, en la importancia de la perspectiva, el punto de vista o la “altura” de visión. Y finalmente, estaría presente en la voluntad de distanciamiento y asepsia que busca eliminar la efusión sentimental y la expresión gruesa de una toma de posición moral. O en palabras de Cansinos Assens:

Lo que caracteriza al escritor verdaderamente actual —por no decir moderno— es esa aceptación pura y simple del hecho, situándolo en el lugar que le corresponde dentro de la fenomenología universal sin darle honores de magna fiesta ni de catástrofe extraordinaria, sabiendo que una operación química tiene la misma importancia en el laboratorio que el cuerpo de un hombre, y que un fusilamiento no es más que un ejercicio de tiro. (1933: 81)

Finalmente, si pasamos a la toma de posición, el impulsar la vida, aceptándola, se asociaría a fenómenos como el entusiasmo por todas las manifestaciones de lo moderno y lo nuevo, la glorificación del presente, el espíritu revolucionario y combativo o el optimismo. El problema es, como veremos, que en entreguerras también se producen muestras de pesimismo, falta de confianza en las posibilidades del propio tiempo, inclusión de ideas y modos del pasado, uso de principios explicativos basados en criterios metafísicos sustanciales o evasiones.

La idea de la apropiación, con sus subdivisiones, pretende proporcionar una primera ordenación de una multiplicidad inquietante de fenómenos y facilitar su lectura desde la perspectiva del problema del nihilismo. Aunque luego lo veremos con detalle, puede adelantarse que el nihilismo, como maquinaria de la negatividad, supone diversas formas de disolución. Respecto a la aprehensión, el nihilismo puede manifestarse como escepticismo; respecto a la descripción, como relativismo; respecto a la comprensión, como angustia. Y respecto a la toma de posición, en la afirmación como imposición y en la negación como evasión.

La amenaza persistente que el nihilismo constituye adquiere toda su compleja presencia al trasluz de la turbia interacción entre aquello que sea “la vida” y el sujeto en el proceso de apropiación. Y aún puede sumarse un argumento. Y es que en la interacción misma entre el sujeto y “la vida” surge la contradicción cuando se presenta reificado aquello que sea la vida en sí, cuyo contrario absoluto sólo es la muerte, la total disolución. Toda objetivación de la vida, todo convertirla en objeto la “mata” un poco, pues la desnaturaliza, la “separa” de aquello que es vivirla, que es estar dentro de ella. Objetivarla supone la (inevitable) ilusión de colocarse “frente” a ella, por tanto de alguna manera “fuera” de ella. Toda consciencia objetivada de la vida tendría una parte de distanciamiento, una “pequeña muerte” que debe ser a la vez encarada.

El reconocimiento de esta íntima falla en el seno mismo de aquello que sea la vida para el sujeto que la vive, y que es de hecho la falla de lo humano observado en su “desnudez” (admitida así mismo en su contradictoriedad, en la imposibilidad de decidir si a la vez este reconocimiento es algo bueno o malo, si es una ganancia para el hombre o quizá, la “pérdida” de la candidez), supone una experiencia característica —aunque naturalmente, no exclusiva— de la fase final de la modernidad. El vivir, intuir, saber, reconocer, sospechar, atisbar, aceptar o rechazar la vida como aquello radicalmente carente de sentido, contradictorio, injustificado, y por todo ello inaprensible por el hombre, condiciona la actividad espiritual de los años de entreguerras.

Enrique Azcoaga, en un texto publicado en las páginas de *Cuadernos de Poesía* en 1941, donde rinde homenaje a Bergson y Joyce tras su muerte, destaca que a ambos los unía una profunda investigación acerca de qué fuera la vida. Ellos expresaban en sus

textos lo que el individuo de la época descubría a cada instante y vivía dolorosamente: el sinsentido de los latidos vitales:

uno y otro, como el hombre contemporáneo, no contemplaban la vida tranquilamente. Se acabaron en ellos —en nuestro tiempo—, esos hombres que elegían de la vida de manera egoísta lo que les convenía para su pensamiento y para su canto, y pretendían hablarnos de una conciencia total de las cosas sin dramatismo y sin congoja, cuando lo que lucían ante nosotros no era sino la más patente unilateralidad.

Con el novelista irlandés y el pensador francés, la vida aparecía sobre todo como algo caótico y problemático a desentrañar, y sus libros podían considerarse ante todo transcripciones de investigaciones en ese sentido. Azcoaga defendía que eso era así también en Joyce, pese a que su consideración como «el autor más representativo del *purismo* en la novela» llevara de entrada a pensar en juegos literarios y pirotecnia narrativa. En las obras de Joyce había algo mucho más hondo que eso:

Joyce, analizando insaciablemente las sensaciones y los latidos, historia el aburrimiento, novela el aburrimiento, patentiza que sus personajes a los que no les ocurren demasiadas cosas, han venido al mundo para que Joyce nos demuestre a fuerza de entrañarlos, de vivirlos, de analizarlos, que están irremediabilmente muertos.

2.1.3. LA SOMBRA DE NIETZSCHE

La centralidad de la noción de “vida” en el debate intelectual de entreguerras nos retrotrae inmediatamente a la figura de Friedrich Nietzsche¹⁵⁴. El filósofo alemán, como demostrara ya hace años Gonzalo Sobejano en su imprescindible *Nietzsche en España*, dejó honda huella en la Edad de Plata, especialmente en los autores del 98 y el 14; su

¹⁵⁴ Behler ha señalado cómo para las primeras promociones del siglo (filósofos como Scheler, Simmel, Klages, Richter, y literatos como Wedekind, Gide o George), Nietzsche era ante todo el filósofo de la vida. Los primeros trabajos importantes que desafiarían esa lectura vendrían ya en los treinta, de mano de Karl Jaspers y Martin Heidegger. Sobre Nietzsche y la literatura de aquellos años, vid. también Berard (la influencia en Dadá), Firda (Wedekind y el fin de siglo), Gooding-Williams (Nietzsche como proto-modernista), Harrison (su huella en Italia), May (Yeats, Rilke, Mann y Lawrence) o Sinclair (Nietzsche y la renovación del teatro europeo).

presencia en España en los años de entreguerras, aunque menos explícita, continúa siendo muy importante, y puede considerársele uno de los principales referentes filosóficos del momento¹⁵⁵, mucho más citado y usado de lo que parecería en un principio¹⁵⁶. Ricardo Baeza apuntaba en una entrevista de 1930 que «Nietzsche y Tolstoy, especialmente, me parecen los dos pilares fundamentales del mundo espiritual moderno», y un año después Antonio Royo Vilanova afirmaba que Nietzsche era «el más actual de todos los filósofos actuales» (1931). Del mismo modo, cuando Giménez Caballero llevó a cabo su particular repaso de «Robinsones y libros robinsones», incluyó en él a Nietzsche, del que decía que «preludia a Europa —con veinticinco años de distancia.» (1931:14)

Un repaso a algunos textos nos dice que Nietzsche, antes que el filósofo del eterno retorno o del superhombre, es considerado sobre todo como crítico cultural de Occidente y como filósofo de la vida¹⁵⁷. Aquél que, en el largo camino del pensamiento filosófico, la había situado en el primer plano de la reflexión intelectual como categoría fundamental. Decía Curtius en 1924: «Hasta llegar a Nietzsche no ha descubierto el hombre europeo la autonomía de los valores vitales». (228)

Esa imagen era la que proporcionaba, por ejemplo, un extenso trabajo de Alexander Pfänder¹⁵⁸ que la *Revista de Occidente* publicó en octubre de 1924 para conmemorar el 80º aniversario del nacimiento del filósofo. Del texto destaca la voluntad de síntesis de las teorías de Nietzsche, es más, su habilidad para ordenarlas dentro de un «sistema», con lo que se pretende mostrar la organicidad y estructuración de éstas, dando

¹⁵⁵ Ya lo señalaba Miguel Angel Hernando, anotando que el influjo podía detectarse sobre todo en los prosistas (1975:32-33)

¹⁵⁶ El estudio de Sobejano, recientemente reeditado, incluía un apartado al lugar de Nietzsche entre los autores del Arte Nuevo, pero comparativamente le dedica mucho menos espacio y atención. Algo de eso dije en un artículo dedicado a anotar las deudas que el novelista Benjamín Jarnés tiene con el filósofo alemán. Otros textos en esta línea posteriores al libro de Sobejano son Cardwell (1995) y Kaufman, a vueltas con la relación entre los autores del 98 y el filósofo alemán, Devlin (1983) y Wilcox, sobre Juan Ramón Jiménez y Nietzsche, Giskin, Rodríguez González y Sacca, sobre el filósofo alemán y Ortega (el primero y el tercero con la cuestión del hombre superior, el segundo sobre el sentido de la historia), Ribas (Unamuno) y Smith (Valle).

¹⁵⁷ En opinión de Foster (1981), los cuatro vectores fundamentales del legado nietzscheano son el pensamiento ‘polarizado’, esto es, basado en oposiciones binarias, sus análisis psicológicos (de distintos tipos, el artista, el romántico, el burgués, etc.), su diagnóstico de crisis cultural y decadencia y su reflexión sobre la Vida y el Poder.

¹⁵⁸ Filósofo alemán (1870-1941), discípulo de Husserl y director durante los años veinte de su *Jarhbuch*. Entre sus obras destacan *Lógica* (1921) y *El alma humana* (1933).

a entender que constituyen una completa arquitectura, por encima del carácter aforístico en que se presentan. Pfänder sitúa en el centro del sistema la pretensión nietzscheana de «afirmación de la vida» y a partir de ahí va entresacando los temas, hasta alcanzar finalmente una caracterización lo más concreta posible del individuo superior o superhombre que encarnaría máximamente esa afirmación de la vida. Pfänder ofrece un Nietzsche antropológico y humanista, y en el fondo sociólogo y moralista antes que metafísico, pues entiende que ideas como la del eterno retorno no son origen sino consecuencia de la afirmación de la vida que —finalmente— remite a un discurso sobre el hombre en tanto que afirmación de la necesaria dominación de las individualidades «distinguidas» por encima de la masa.

El Nietzsche vitalista e irracionalista dominaba en las interpretaciones por encima del moralista. Así lo presentaba por ejemplo José Francisco Pastor en una apropiación de tintes facistoides: «Nietzsche colocó el acento metafísico sobre la vida y el hombre. [...] Por él hoy la *vida* alcanza la supremacía en la serie categorial.» (1929e). F. Carmona Nenclares dedicó a Nietzsche un artículo en el trigésimo aniversario de su muerte (1930), donde lo pone en relación con los últimos acontecimientos espirituales¹⁵⁹. La tesis principal queda enunciada así:

Nuestra época —termino— es absolutamente nietzscheana. No porque propugne este o aquel pensamiento de Nietzsche, ni porque estime como válido el ideal del superhombre. Sólo lo es porque se aferra a un descubrimiento nietzscheano: la vida, pueril y prodigiosa. Quiere, además, una moral de contextura biológica. Entre los fracasos de nuestro tiempo ocupa un puesto álgido: el de la ciencia. El individuo consciente de ello pone su preocupación más urgente en la de su conducta. Busca la línea que debe seguir para el cumplimiento de su vida. Necesítase una ética que, lejos de prohibir en la acepción que prohíbe la moral tradicional, obre concediendo. En esta necesidad resuena Nietzsche. (1930b)

Recientemente, Robert Wolh (2002:607-608) ha señalado algunas vías en que el vitalismo perspectivista de Nietzsche pareció proporcionar justificación filosófica para las nuevas prácticas estéticas. El perspectivismo implicaba anulación de la omnisciencia

¹⁵⁹ Carmona Nenclares haría lo mismo en otro artículo publicado meses después: «Nietzsche y nuestra vida» (1931b).

y apertura a la narración polifónica¹⁶⁰. Ya no era obligatorio —ni quizá posible— una «tesis» o argumento narrativamente demostrado. La estética se abría a la imaginación, a la quiebra de límites entre el sueño y la realidad y a la falta de centro configurador u ordenador, de “contenido”.¹⁶¹

Lo que, aplicado a la propia vida, disuelve aquello que la clase media europea llamaba “moralidad”, y convierte en tarea personal la construcción de una manera propia con valores propios, quizá no compartibles, quizá no comparables —del mismo modo que la percepción del autor no era comparable con la del público.

La importancia que la figura de Nietzsche toma en esos años, además de por sus teorías, está muy asociada a su rol de «guía» y «precursor», es decir, de transmisor de formas de pensamiento que parecían adquirir auténtica actualidad décadas después de ser alumbradas y que demanda “seguidores” o “espíritus libres”. Así lo manifestaban Massimo Bontempelli en 1926 («Nietzsche il Malcompreso, il precursore», 756) o Encarnación Esteban al dedicarle al filósofo un homenaje por el cincuentenario de la publicación de *Así habló Zaratustra*. Para esta autora, Nietzsche representaba la influencia más fuerte en las generaciones del siglo, cuyas huellas se notaban en todos los ámbitos de la cultura. Pero, además, significaba un «faro» con el que guiarse en el presente, «cuando la Tierra tiembla y sus convulsiones derrumban lo que sobre ella se asentó» (1934).

Nietzsche se convertía así en una figura de aura y discurso profético que, además, por su complejidad y contradictoriedad podía ser fácilmente llevado hacia interpretaciones extremas, contradictorias e incluso en patente desacuerdo con los propios textos de filósofo. Un ejemplo nos lo presenta José Francisco Pastor cuando dice que

la ideología nietzscheana es tangente al ascetismo, cristiano, en donde el fin es Dios. En aquélla es el hombre. La transmutación de valores es un cambio a realizar en nosotros mismos para poder alcanzar la alta cima moral. (1929e)

¹⁶⁰ Las conexiones entre el perspectivismo, Bajtin y el ambiente espiritual de entreguerras, en Zavala (1991).

¹⁶¹ Así describía Nietzsche al verdadero artista: «Se es artista al precio de experimentar como *contenido*, como “la cosa misma”, lo que todos los no-artistas llaman “forma”. Con ello se toma parte sin duda en un *mundo invertido*, pues a partir de ese momento para uno el contenido deviene algo meramente formal —nuestra vida incluida.» (FP 11[3], primavera-otoño de 1881; 1998:100)

2.1.4. CRISIS Y DECADENCIA

Si “vida” es un vocablo central en los debates intelectuales de la época, no lo son menos otras dos palabras equiparables en ambigüedad y polisemia: “crisis” y “decadencia”¹⁶². La atmósfera espiritual europea contenía grandes dosis de lo que se ha denominado *Kulturpessimismus* o ‘cultural despair’ (Stern 1961) y en el debate intelectual dominaba el descontento y la resignación que en casos extremos conducía a lo Ortega llamó en alguna ocasión «el pensar apocalíptico» (1992:61). Cundían las reflexiones apesadumbradas y los lamentos sobre la triste situación de Occidente y vocablos como caída, derrumbe, ocaso o agonía eran machaconamente repetidos en su negatividad¹⁶³. En una ocasión Joseph Delteil se refirió al presente como «un tiempo en que se habla con frecuencia de malestar y de crisis» (1927), y el periodista Ricardo Royo-Vilanova afirmó que ése era «el gran tópico de nuestro tiempo», pues

todas las manifestaciones de la vida humana y social se encuentran hoy en crisis. En continua crisis vive el mundo entero desde hace algunos años; más ostensiblemente desde 1917. Nuestra generación las ha conocido de todas clases: desde la de un régimen histórico, hasta las ministeriales, las financieras, las económicas, las sociales, las políticas, las intelectuales y aun las sentimentales (1931b)

Crisis y decadencia iban íntimamente unidas; de hecho, podrían considerarse dos palabras que, en el fondo, aludirían a distintas percepciones ante un mismo fenómeno, visto o bien en una perspectiva estática o bien dinámica respecto a otro tiempo: la quiebra de la cosmovisión moderna. Rivera y Pastor definía las crisis como situaciones en que «la consciencia humana se ve conmovida en sus creencias constitutivas, en sus hipótesis vitales, en la fe que el hombre tiene en sí mismo» (1932:195). La palabra “crisis” aludiría

¹⁶² Matei Calinescu ya consideró en su *Cinco caras de la modernidad* la decadencia como un concepto clave y le dedicó un capítulo (1976:149-220). Christensen (1986) analiza la relación de su noción de decadencia con la de vanguardia y la compara con las ideas de otros dos grandes teóricos de la vanguardia, Poggioli y Bürger. El libro de Ernst Fischer *Literatura y crisis de la civilización europea* señala la importancia de este asunto entre los escritores centroeuropeos, al analizar las posiciones de Kafka, Kraus y Musil. Sobre este último, vid. Pedro Madrigal (1987).

¹⁶³ Se remarca la negatividad porque una de las distinciones de la discusión sobre la decadencia en entreguerras es que se aleja del «estilo de la decadencia» tan en boga en el último tercio del XIX, en el que la visión sobre ésta es aprobativa y la creación gira a menudo en torno a la fascinación que ejerce todo aquello que posee una marca de la decadencia, así en textos *décadent* por excelencia como *À Rebours* (1884) de Huymans.

al carácter caótico de la situación presente, mientras que con la palabra “decadencia” se compararía este estadio descendente respecto a otro superior dentro de una perspectiva temporal. Por tanto, si los principios que habían regido la cultura occidental estaban en decadencia, esta misma se encontraba en crisis. Lo que significaba, como se ha insinuado al hablar de ya antes la “proliferación” y del “caos”, no tanto que no existieran sentidos y valores disponibles, como que éstos en su multiplicidad y heterogeneidad producían desorden y desconcierto¹⁶⁴, y además carecían de fundamento reconocido y por tanto necesitan ser incesantemente revisados y sopesados para decidir su grado de validez. Así lo entendió Ramiro Ledesma Ramos:

La cuestión trágica —el sentido de la vida—, honda, [...] se presta, y de hecho las ha originado, a multitud de soluciones. Religiosas unas, metafísicas otras. Todas legítimamente humanas. El problema se hace trágico —agónico— precisamente para quienes esas soluciones no son suficientes o no son inteligibles. La tragedia dimana, pues, no de la inexistencia de soluciones, sino de que éstas sean inválidas. (1928b)

La constatación exasperante de la situación de impasse para algunos, el rechazo de su existencia para otros, las prolijas y variadísimas explicaciones de sus causas, rasgos y consecuencias para casi todos, en definitiva, la necesidad de afrontar un horizonte ideológico desafiante y en constante reescritura constituyó, así, un tema obsesivo y constante en la reflexión no sólo filosófica, sino también estética y en general cultural de todo occidente en los años de «crisis mental» (W. Gaunt) de entreguerras. En su *Realismo mágico* (1925), Franz Roh consideraba el «menosprecio de nuestra época» y de sus manifestaciones artísticas un hábito demasiado extendido, fácil y desalentador que en realidad servía a muchos de disculpa para no plantear nuevos horizontes. Pierre M. Orlan en 1928 decía que «la mayoría de hombres de Europa temen confusamente que el cielo se hunda sobre sus cabezas para poner término, según las grandes tradiciones históricas, al inextricable desorden de que son autores». Un año después, V. Rozanov publicaba en la revista francesa *Commerce* su estudio «L’apocalypse de nostre temps», «titre que n’exige pas de commentaires, vu les événements actuels qui ont un caractère non pas faussement

¹⁶⁴ Ya lo constataba Paul Valéry en *La crise de l’esprit* al hablar del «désordre mental»: «la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés» (1919:19)

mais authentiquement apocalyptique». Y en 1933 Unamuno se lamentaba de que «el linaje humano no ha podido digerir la historia trágica, la tragedia histórica de estos últimos veinte años» (147).

Naturalmente, la temática de la decadencia de la modernidad no había comenzado en 1918. Era ya uno de los temas centrales en la reflexión europea de fin de siglo (Cerezo), y, aún más atrás, podría situarse su origen en el romanticismo (así lo argumentaba, como vimos, Karl Löwith). En el caso particular de España tampoco constituía un tema nuevo, y no sólo por lo que respecta al problema *nacional*¹⁶⁵, con el que vino a confluír, sino al más amplio del futuro de la cultura y del espíritu moderno en tiempos de escepticismo, desesperanza y caída de todos los ideales normativos (Cardwell 1995, esp. 125-126). En el periodo al que se ciñe este estudio lo que encontramos es una nueva fase de exploración del tema, planteado con los particulares condicionantes de una Europa devastada por una guerra cruenta que, a decir de muchos, daba pábulo a las más apocalípticas visiones¹⁶⁶. Había que encarar la decadencia interna de Occidente como civilización¹⁶⁷, su situación en el «antagonismo de culturas» frente al peligro oriental¹⁶⁸, y además la fragilidad de Europa como unidad espiritual continental. A esta última respondía una intensa política de pactos, la creación de la Sociedad de Naciones y que el paneuropeísmo y otros movimientos de unificación trasnacional tuviera en la década de los veinte una inusitada floración. Se buscaba contrarrestar la pérdida de fe de un continente devastado por los conflictos de las naciones que lo conformaban, y salvado por una potencia externa.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Sobre la centralidad del tema nacional en esos años, vid. Mainer (1990), centrado en los años de entreguerras, y Juliá (2004), que plantea una perspectiva histórica más amplia.

¹⁶⁶ A. Demangeon (1920) situaba en la guerra el inicio del declive europeo: «on peut se demander si l'étoile de l'Europe ne pâlit pas et si le conflit dont elle a tant souffert n'a pas commencé pour elle une crise vitale qui présage la décadence. [...] la guerre n'aura-t-elle pas porté un coup fatal à l'hégémonie de l'Europe sur le monde?» (1920:13-14).

¹⁶⁷ En 1929 se edita en París un libro que recoge las actas de un congreso dedicado precisamente a discutir ese concepto: *Civilisation. Le mot et l'idée*.

¹⁶⁸ En un artículo de 1923, Antonio Marichalar se preguntaba: «¿Habría que decir «orientalización» donde se dice «decadencia» de Occidente?» (1923b:188)

¹⁶⁹ Vid. José M^a de Areilza, «El ideal europeísta de entreguerras» (1997), donde se presentan los principales protagonistas de esta búsqueda de un ideal supranacional europeo, «con un sustrato común anunciado: el crepúsculo de la civilización» (46).

De hecho, la época de entreguerras se abre y se cierra con dos textos explícitamente escritos para defender la tesis de que Occidente se encuentra en el último estadio crítico de su evolución y que por tanto ha llegado a su fin. Me refiero, naturalmente, a *La decadencia de Occidente* (1918-1923) de Oswald Spengler, y a *Un estudio de la historia* (1941) de Arnold Toynbee¹⁷⁰. Ambos textos guardan similitudes: trascienden su dimensión “histórica” —pues como obras de historia primariamente se ofrecen— para proporcionar una filosofía de la historia que da razón profunda del juicio de valor sobre la época. En ambos se trasluce un pesimismo consustancial, una velada nostalgia por estados “ascendentes” y, a la vez, resignación: nada parece poder parar la caída de Occidente. Los dos rechazan la visión linear de la historia como una ilusión para contraponerle un modelo cíclico, y así desintegran la idea de progreso. Los dos, además, reflejan una ideología conservadora que a menudo se demora en prolijas descripciones de los males de la época. Así, la obra de Spengler se presentaba a los ojos de su tiempo como la constatación de los efectos disolventes de una cultura mecanizada y cientificista movida fundamentalmente por el dinero y que había conducido a la lucha entre las potencias europeas en la I Guerra Mundial —con la derrota de Alemania, no hay que olvidarlo—. Y los estudios de Toynbee se situaban en lo que en 1938 el propio autor denominó «a turning point in history», marcado por la posibilidad de desaparición de la civilización europea¹⁷¹; frente a esa situación se planteaba la necesidad no sólo de un orden político mundial, sino de unos principios morales universales que proporcionaran fundamento a éste, y que Toynbee acababa localizando idealmente en «the gradual triumph of Christianity» (1938:320).¹⁷²

¹⁷⁰ El libro de Herman *La idea de la decadencia en la historia occidental* dedica sendos capítulos a Spengler (225-258) y Toynbee (259-296).

¹⁷¹ De hecho, en la conclusión a su obra se explica que el impulso para escribirla nació de la necesidad de responder a dos preguntas: «¿Por qué mueren las civilizaciones? ¿Le está reservado al Occidente moderno el destino de la civilización helénica?» (1946: 248)

¹⁷² Eugenio Imaz ya había juntado el nombre de ambos historiadores en un breve artículo de 1948, anotando sus similitudes y también sus diferencias, principalmente a propósito de ese ideal religioso que para Toynbee era condición indispensable en el levantamiento de una civilización nuevamente golpeada por una guerra planetaria que Spengler no había llegado a ver.

Las obras de ambos autores tuvieron honda repercusión en los círculos intelectuales, e incluso fuera de ellos¹⁷³. Provocaron asentimientos y réplicas destacando entre una compleja línea temática de discusión y argumentación en torno a la crisis y el problema de la decadencia de Occidente, particularmente aguda en la década de los treinta. Otros títulos son *La crisis de la cultura europea* (1917), de Rudolf Pannwitz, *La cultura maldita* (1921), de Theodor Lessing, *Decadencia y reconstrucción de la cultura* (1923), de Albert Schweitzer, *La filosofía de la tragedia* (1926) de Sestov, *La crisis del mundo moderno* (1927), de René Guénon, *El malestar en la cultura* (1929) de Sigmund Freud, *Entre las sombras del mañana* (1935) de Johan Huizinga o *La crisis de las ciencias europeas* (1936) de Edmund Husserl.

En el caso de España, ya señalaron la importancia del debate Mainer (1971:14) y Cobb (1981:20); Jesús García Gallego opina que en nuestro país «los síntomas de abatimiento y decadencia general se vivieron de forma más atenuada y distante» (1991:158), lo cual no impide que la bibliografía sobre el tema en aquellos años, propia y traducida, sea abrumadora. De hecho, a Spengler se le había adelantado en el diagnóstico un español, Felipe Trigo, que publicaba en 1917 su libro *La crisis de la civilización*, cuyo argumento principal es precisamente que la guerra europea significa una crisis del modelo occidental a todos los niveles. En los tres capítulos del libro, Trigo analiza la guerra en su significación esencial, viéndola, más allá de un conflicto entre políticas, ideales o intereses, como lucha de la civilización contra sí misma; luego explora sus causas y por último sus consecuencias. El tono europeísta y —como no podía ser de otra manera en Trigo— místicamente vitalista (“Yo hablo en nombre de la Vida”, se afirma en más de una ocasión) dibuja una postura conciliadora y neutral, que deplora el enconado enfrentamiento que se producía en España entre francófilos y germanófilos, y

¹⁷³ Por lo menos en el caso de Alemania, pues al decir de Walter Benjamin, gran parte de la burguesía anhelaba la tan cacareada decadencia «como alumno ante el borrón que esconde los deberes mal hechos, dócilmente esparciendo y predicando el derrumbe» (1930: 51), y se dejaba llevar por la retórica de aquellos que pontificaban su doctrina a los cuatro vientos, en vez de preguntarse por el verdadero significado de la derrota en la Guerra Mundial. Caso distinto sería el de otros países de Europa en los años veinte, donde las alegrías y preocupaciones del ciudadano medio parecían bastante alejadas de tales diagnósticos negativos, como burlescamente señalaba Corpus Barga en 1927: «Mientras haya personas capaces de estar seis horas en fila india esperando a que se abra el despacho de billetes de la Comedia Francesa o de la Opera Cómica, *la civilización occidental no corre peligro*. (Digan lo que quieran en China).»

preve como posible solución una confederación de Estados Unidos que al final alcanzaría escala mundial, y naturalmente la adopción de un credo vital, de amor a la belleza de todo lo viviente, que algún día permitiría hablar de “la última guerra”.

A los textos de Trigo y Spengler —entre los cuales Pío Baroja publica *La sensualidad pervertida* (1920), subtítulo «ensayos amorosos de un hombre ingenuo en una época de decadencia», y Ricardo Baeza traduce *El salvamento de la civilización* (1920) de H.G. Wells—, se unen en 1920 *Le déclin de l'Europe* de A. Demangeon, en 1925 *Explication de nostre temps* de Lucien Romier, y en 1926 *La rebelión contra la civilización* de Lothrop Stoddard. El libro de Romier lo reseñó Melchor Fernández Almagro en *Revista de Occidente*, acusándolo de «ayuda a Spengler en la terrible tarea del horizonte». Almagro critica al autor su contradictoria base liberal-conservadora que le lleva a no plantearse la creación de nuevos ideales, sino meramente la «manipulación» de los decimonónicos como sustento para una nueva fe que haga renacer a Occidente y que responda así a lo que Almagro denomina «nuestra necesidad vital de una creencia nueva» (1925:260).

Los títulos, sólo en volumen, se agolpan hasta el final del periodo: *La crisis de la democracia* (1927), de Francisco Villanueva; *La crisis de la democracia europea* (1927), de Moritz J. Bonn; *La decadencia del capitalismo* (1928), de E. Vargas; *La civilización en peligro* (1928), de Luis Araujo-Costa; un «Ensayo sobre la decadencia de Europa» de Álvaro Alcalá-Galiano incluido en su obra *Entre dos mundos* (1928); *La crisis de la libertad* (1931), de Manuel Saldaña Pinto; *La crisis de la democracia individualista* (1932), de José Escobedo Alberi; *La crisis de la idea moderna de Estado en Europa* (1932), de Alfred Weber; *Ambiente espiritual de nuestro tiempo* (1931), de Karl Jaspers; *La crisis mundial y sus repercusiones en España* (1933), de Juan P. Fábregas; *La democracia en crisis* (1934), de Harold Joseph Laski; *La crisis del Estado y el Derecho político* (1934), de Adolfo Posada; *Crisis del derecho y crisis del Estado* (1935), de Giorgio del Vecchio, o en 1936 *El hombre y la sociedad en la época de crisis*, de Karl Mannheim, traducido por Francisco Ayala.

Los debates suscitados en torno a la crisis no se quedaron en intercambio intelectual, sino que, especialmente a partir de 1929, se engarzaron con una situación vivencial real y palpable para el hombre de la calle, lo que condujo el asunto a las

redacciones de periódicos. Ejemplos son los antes citados artículos de Royo Vilanova o el que el periodista J. Nart Rodes publicó en *La Vanguardia* en 1931. Se titulaba «Crisis de valores» y comenzaba con una constatación: «El mundo no ha conocido nunca, ni en extensión ni en profundidad, una tan grave crisis como la actual». La crisis no era solamente económica sino que afectaba a todos los valores, sociales, morales, políticos y artísticos. Nart hacía un repaso de las principales pérdidas, para lo cual contraponía al «hombre de la ante-guerra» al «hombre de post-guerra», anotando que la diferencia fundamental entre ambos era que de «un sentido estático de las cosas», donde se reconocía su permanencia, se había pasado a un «sentido dinámico», según el cual lo real sólo tenía valor en tanto que actual y presente. Ello conducía a que para este segundo hombre «el principio de autoridad en sí mismo es algo incomprensible o ridículo», con lo que el poder pasaba a equipararse con la fuerza. Entre otras enumeraciones, el articulista no se olvida del ámbito espiritual:

En la vida intelectual, observamos la misma crisis de valores. No hay escuelas, sino tentativas malogradas, como no hay prestigios intangibles. Los credos artísticos o las teorías científicas se registran sus momentos en la cúspide de la cotización, y al día siguiente no tienen ya curso.

En 1932, Rivera y Pastor reflexiona en su texto «La actitud íntima del hombre actual frente al derecho» sobre el significado de las crisis, y frente a las interpretaciones más pesimistas sostiene que toda crisis incluye dos momentos fundamentales: el primero, negativo, caracterizado por lo que con palabras de Heidegger se podía llamar «la *angustia intolerable del presente*» y donde, en último extremo, se busca la muerte como único refugio seguro; a éste se contraponen un segundo momento, positivo, en el que el hombre se hace dueño de su propia situación vital, lo que significa

a la vez que un mayor apoderamiento e identificación con respecto al propio cuerpo y a sus aptitudes naturales (que es lo que queda como memoria y duración de la propia actividad y vida), un progreso de su fe, el advenimiento de un nuevo postulado de la cultura, de una nueva idea de la justicia. (1932:195)

A principios de 1933, en unas líneas que encabezan su libro *Mentira desnuda*, Antonio Marichalar enmarca los ensayos allí contenidos en un contexto donde «se habla mucho de crisis —evidente—; se habla mucho de muerte —problemática—: del fin de la cultura» (1933:34). Idéntico sentido tiene el prólogo de Marañón a su colección de

ensayos *Raíz y decoro de España* (1933): situar los textos «entre los gritos de dolor que surgen de cada rincón de la tierra» (1933:12). Por esas mismas fechas aparece la traducción española del libro de Karl Jaspers *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*, que José Antonio Maravall, en su comentario para *Revista de Occidente*, describe como «una confirmación más de la situación en crisis de nuestro tiempo». Añade que «como simple hecho, este estado crítico ha llegado a ser indudable. Probablemente se manifiesta hoy en todas partes» (1933: 215). Y lo explica:

Parece que el sistema de medios que quiso proporcionarnos el progreso técnico, desde el empleo del primer instrumento artificial, para asegurar nuestra estabilidad de vida, sacándola paso a paso de la intranquilidad ante el cosmos que empavorecía primitivamente nuestra carne y nuestra alma, se muerde a sí mismo la cola y, volviendo al origen, revierte y encierra dentro de nosotros la angustia de una inseguridad vital. Tiene razón Jaspers. Nos hace suyos, aun contra nuestra voluntad, una «conciencia de peligro y pérdida como conciencia de la radical crisis» (216)

En su libro, Jaspers señalaba dos causas principales para la crisis: la *desdivinización del mundo* y el *principio de tecnificación*. Ambas tienen para Maravall el mismo significado: «el régimen existencial de masas» (218), que supone ante todo la anulación del individuo, que «tan sólo se emplea en la mera función impersonal del aprovisionamiento público».

El mismo Maravall comentaría en 1936 el libro de Thierry Maulnier *La crise est dans l'homme* achacándole enunciar una tesis de sobra conocida y aceptada. La literatura de crisis y sobre la crisis es ya excesiva y quizá ha llegado el momento de fijarse en otros asuntos:

hora es ya de irse precaviendo contra una posible retórica de la crisis que con un temible carácter epidémico empieza a manifestarse. Es cierto que todavía habrá páginas y páginas que escribir sobre el mismo tema; el frente de batalla es extenso y las fuerzas lanzadas al combate poderosas. Ahora que por ello justamente es más recomendable el cuidado de no malgastar energías. (1936a: 97)

Maravall argumenta que el objetivo espiritual prioritario es combatir toda posición defensiva y afrontar la búsqueda de un nuevo humanismo; se trata de atacar las distintas posiciones que definen al hombre de una manera sesgada, y en contraposición «contar con la verdadera, íntegra y viva realidad humana» (101).

La requisitoria de Maravall iba a quedar frustrada por dos cruentas guerras que, naturalmente, volvieron a colocar la literatura de la crisis en primer plano. Por citar algunos títulos, a la obra de Toynbee ya comentada se unieron ensayos como *Razón del mundo* (1944) de Francisco Ayala, *La crisis de la civilización* (1945) de Hilaire Belloc, la colectánea *El espíritu europeo* (1947), o los textos recogidos por Hans Rauschning en *1945: El año de la catástrofe* (1970), además de toda la literatura sobre el nihilismo a que hemos aludido en el capítulo anterior. Obras que, en su heterogeneidad, son buena muestra del general tono pesimista, desesperanzado y de desconfianza acerca de las realizaciones humanas que se instaló en Europa al finalizar la II Guerra Mundial. En el caso de la España surgida de la guerra, a los triunfalismos ante la victoria se unieron aquellos que, echando la vista atrás, reaccionaban ante una época que consideraban catastrófica. Un buen ejemplo lo encontramos en la contribución de Eugenio Montes al primer número de *Escorial* (1940): «El sueño de la razón». Un duro alegato antimoderno planteado como un rosario de calamidades contemporáneas (pragmatismo, neurosis, primitivismo, angustia) de las que, en último extremo, el autor culpa, naturalmente, a la falta de un sentido trascendente de la existencia y así de valores absolutos, sustituidos por el culto a la fuerza, a la potencia y al poder de la civilización. El hombre de entreguerras, al decir de Montes, vivía en perpetua angustia porque se plegaba sobre lo inmediato y lo material y rechazaba lo ideal y lo eterno. Se regía por la razón —que había engendrado monstruos—, cuando no por el puro instinto, sin freno, y olvidaba el alma, la virtud y, sobre todo, el contacto religioso:

Destierro de las causas finales. Culto excesivo a las causas eficientes. El fin prisionero de los medios, y cada medio gritando que es el término de la serie, un fin en sí. Fin en sí, el hombre. Fin en sí, el cuerpo. Fin en sí, la mujer, que quiere vivir su vida, es decir, su histeria. (19)

Entre puyas a Descartes y Kant, Montes acaba proponiendo la recuperación del auténtico valor de la honda espiritualidad, un antiintelectualismo castizo y un rechazo frontal de todo lo que signifique técnica, industria, en definitiva progreso material, todo ello epitomizado en el retorno a Don Juan (quien, «si se encontrase a Luzbel en un garito, estoy seguro de que, espada en mano, moriría por la virginidad de María», 20).

2.1.5. EL FANTASMA DE SPENGLER

Voy a centrarme en el libro de Spengler, por ser el texto catalizador del debate que dominará en entreguerras¹⁷⁴. Spengler publicó la primera parte de su obra en 1918 y rápidamente ésta alcanzó un éxito editorial sin precedentes y una difusión inusitada en toda Europa. Ortega y Gasset, en el proemio a la temprana traducción española de la obra (1922), que él mismo había gestionado en Alemania, denomina al libro «la peripecia intelectual más estruendosa de los últimos años» (Spengler 1922:12) y señala como probables factores del éxito su título y la ocasión de su publicación: la profunda depresión de Alemania tras perder la guerra. Ortega concluye la presentación señalando su principal virtud: «es un libro que nace de profundas necesidades intelectuales y formula pensamientos que latían en el seno de nuestra época» (íbidem).¹⁷⁵

¿Cuáles eran estos pensamientos, luego ampliamente glosados y reutilizados? En primer lugar, naturalmente, la afirmación de que Occidente había entrado en una época de decadencia cuyo fin sólo podía ser la desaparición de la cultura europea como tal. Este “sólo” alude al fatalismo resignado presente en toda la obra, a su vez enmarcado por un escepticismo de raigambre estoica¹⁷⁶. Pero, ¿cómo podía sostenerse la afirmación de decadencia frente a los avances, imparables y constatables, del desarrollo urbano y tecnológico, de las costumbres o de la economía? Se utiliza la distinción, de larga historia en Alemania, entre civilización (*Zivilization*) y cultura (*Kultur*), esto es, el desarrollo “material” frente al desarrollo “espiritual”¹⁷⁷. Más allá del progreso, Occidente ya ha dado de sí todo su potencial mental, por lo que su cosmovisión está agotada.

¹⁷⁴ Sobre Spengler, algunos artículos interesantes son una lectura general de Bozeman (1983), Cervo (1990), que compara las opiniones de Spengler y Thomas Mann, Farrenkopf (1991), que se centra sobre todo en los últimos años en los que Spengler se debatía con el nazismo, Farrenkopf (1992-93), sobre Spengler y Nietzsche, Sunic (1989) y Lynch (1999), que evalúan la posible validez y actualidad de sus ideas, y Merlio (1996), sobre Spengler y Jünger.

¹⁷⁵ Lo mismo entendía Jaspers, que en *Origen y meta de la historia* sostiene que «muchos encontraron en esta predicción [de la decadencia de Occidente] lo que ya tenían en su ánimo» (355).

¹⁷⁶ Herman habla a propósito de Spengler de una visión específica de la historia donde el mundo moderno y el hombre «están atrapados en un proceso de deterioro, agotamiento y colapso inevitable» (1997: 17) y donde, por tanto, el gran interrogante no es si la civilización sobrevivirá, sino qué la reemplazará.

¹⁷⁷ Sobre el origen y la historia de los usos de la distinción, vid. Delfini y Piccone (1998:41ss).

Precisamente cuando esto ocurre las consecuencias “materiales” fructifican —creando un espejismo de ascensión—, pero en realidad esta bonanza es la señal del último estadio antes del fin. Una cultura, concluye Spengler, cuando degenera deviene mera civilización, esto es, avance exponencial y puramente cuantitativo.

Si la disolución de Occidente no significaba a su vez el fin del mundo era debido a otro de los principios nucleares de la doctrina spengleriana: el de los ciclos culturales biológicos. Una cultura funcionaba del mismo modo que un organismo y como éste poseía un ciclo vital, fallecía y pasaba a ser sustituida por otra. Las culturas, además, permanecían cerradas en sí mismas y el conjunto de logros espirituales que las conformaban sólo tenían sentido dentro de ellas. Spengler defendía así un relativismo fundamental en todo hecho intelectual, pues éste sólo era comprensible desde la cultura donde surgía; fuera de ésta era estéril preguntarse por su verdad o falsedad: sencillamente no “servía”, no tenía sentido. Lo que hacía inservible también la noción de “progreso”, pues cada cultura recorría su propio ciclo vital, necesariamente, y encapsulada en sí misma, por lo que no podía en modo alguno hablarse de avance o de superioridad de una cultura respecto a otra.

Estas ideas, que Spengler presentaba como pruebas irrefutables de su diagnóstico a propósito de la decadencia comportaban varias consecuencias: la primera, una poco sostenible mescolanza de pesimismo y pragmatismo¹⁷⁸. Spengler asumía que la disolución era imparable pero creía que ello no debía conducir al quietismo, sino, todo lo contrario, a la acción. Los europeos debían asumir su crónico estadio civilizatorio y si era posible incrementarlo; ya que no cabía ningún avance en el reino de los valores y los fines, quedaba la transformación del mundo por parte de aquellos que detentasen el poder. Ese poder, por tanto, debía ser conquistado por los que hubieran asumido rigurosamente la profecía anunciada; esto es, finalmente, por tecnócratas.

Ya en este libro se encontraba el germen del apoyo inicial de Spengler al proyecto fascista en Alemania, así como el origen de varios presupuestos teóricos que serían

¹⁷⁸ Equilibrio que en la obra de Spengler posterior a *La decadencia...* se volvería insostenible, cayendo del lado de un pesimismo trágico casi incompatible con el activismo político. Sobre el “primer” y el “segundo” Spengler, vid. John Farrenkopf, «The Transformation of Spengler’s Philosophy of World History».

incorporados por el régimen nazi, además de una primera formulación del decisionismo que tomaría cuerpo con C. Schmitt, E. Jünger o, en cierto momento, M. Heidegger. Adelantándose diez años, Spengler instituiría la acción como fin. De igual modo, ponía en circulación otro leit-motiv de entreguerras: las semejanzas entre la situación presente de Occidente y los últimos momentos del Imperio Romano¹⁷⁹: dos civilizaciones en declive, que tras años de esplendor y dominio del mundo fenecían envueltas en hedonismo, desmesura, disgregación, babelismo religioso y cultural, carencia de mando firme así como de referente exterior. La imagen no dejaba de ser sugerente... y peligrosa. Si a la Roma imperial le faltaba un César... ¿no ocurriría lo mismo con Occidente?¹⁸⁰

2.1.6. LA RECEPCIÓN DE SPENGLER EN ESPAÑA Y EL DEBATE SOBRE LA CRISIS

La obra de Spengler abrió en toda Europa un debate que incluyó a los más importantes intelectuales del momento y que no quedó circunscrito al ámbito filosófico¹⁸¹. Así lo explicaba en 1932 Domingo Pérez Minik:

En el año 1924 se acusaba ya un panorama desolador de la cultura fracasada y concluida en Occidente. Como escaparate de estas decadencias, los orientalizados

¹⁷⁹ *La decadencia de Occidente* pretendía proporcionar rigor objetivo al método de la analogía histórica, una vez aceptado el principio metodológico vertebral de los “ciclos culturales” y su analogía con los seres vivos. La fundamental analogía en *La decadencia* se dibujaba entre una cultura y una planta.

¹⁸⁰ A propósito de la aludida comparación se situaba *Revista de Occidente* a través de una nota anónima antepuesta al texto de Max Weber «La decadencia de la cultura antigua» (1926): «Spengler ha presentado al gran público el problema de la decadencia de las culturas; pero otros, antes que él, habían estudiado la misma cuestión histórica. Merece que establezcamos con toda precisión la diferencia entre nuestra época y el fin del imperio romano, con que suele compararse la situación de la cultura occidental.» (25). Pero los esfuerzos fueron en vano. La propia editorial capitaneada por Ortega había publicado en 1925 el libro de Ludo Moritz Hartmann *La decadencia del mundo antiguo*, avivando el tema, y reeditaba al año siguiente *Grandeza y decadencia de Roma* de Guglielmo Ferrero. En 1927, y desde las páginas de la misma *Revista*, Luis de Zulueta sostenía que la situación presente era análoga al «momento de decadencia de la República Romana», pues ambos casos «la generación llegada a la plenitud presencia la caída de una civilización a la que están ligados todos los amores de su mocedad» (407). Aun después de la II Guerra Mundial, Karl Jaspers seguía dando crédito a la analogía (1951:279ss).

¹⁸¹ José María Fontana listaba entre las preferencias literarias de su generación, junto a los españoles Ortega, Unamuno, Pérez de Ayala o Maeztu sólo dos nombres extranjeros: Keyserling y Spengler (1951:116). Y cuando Rafael Dieste rememora las referencias fundamentales del ambiente cultural de los años veinte, Spengler y su obra encabezan la lista. Vid. Dieste (1973:19). Nacci (1996:109) habla de Spengler como una figura formativa.

espíritus de alemania, el báltico conde de keyserling y el prusiano oswald spengler, esta depresión en los valores culturales que arranca en el diez y nueve, llega hasta francia y penetra por todos los abiertos agujeros de los ismos, estallidos rezagados de los últimos obuses de la gran guerra. (1932a)

Muchos sintieron la necesidad de posicionarse respecto a sus tesis principales, con un repertorio de respuestas que se extendió desde el reconocimiento incondicional hasta el enfrentamiento¹⁸². En palabras de Herman, la idea de “la decadencia de Occidente” «se convirtió en lo que quizá sea el tema más dominante e influyente en la cultura y la política del siglo veinte.» (16).

Manuel García-Morente presentaba al público español la obra de Spengler —por él mismo traducida— en el artículo de la *Revista de Occidente* «¿Europa en decadencia?» (1923). Allí se dedica a describir, sin discutir las tesis del autor o plantear problemas. Ensalza la ambición y el esfuerzo de síntesis de la obra, comenta su fulgurante éxito y repasa sucintamente las principales tesis, ya anotadas: pluralidad de culturas, visión biologicista, «método fisiognómico» o poético y relativismo universal —que Morente define así: «todo aparece como expresión del alma para la cual existe, nada tiene “por sí” valor, ni teórico, ni ético, ni estético» (178)—. A Morente le interesa sobre todo la idea de la decadencia, en su doble faceta teórica (su definición de la «civilización» como estadio de declive de las culturas y su carácter necesario) y, más importante, de constatación histórica sobre el presente:

Vivimos hoy la decadencia de Occidente en nuestra vida «civilizada» de hombres urbanos, descreídos, sin tradición, sin perspectivas en el arte ni en la ciencia, sin estructuras internas, masas amorfas que, con todo confort y refinamiento, caminan a la disolución otra vez en los primitivos estadios de una confusa e indigesta humanidad. (181)

El texto acaba resumiendo las profecías de Spengler a partir de este retrato de la actualidad: la irremisible debacle de Occidente a manos del «socialismo imperialista», las guerras destructoras, y, finalmente, el retorno a un estadio de primitivismo.

¹⁸² Ya en 1924, y en el libro que comentaré más abajo, Andrenio aconsejaba la publicación de un volumen titulado “Crítica al pensamiento de Spengler” para agavillar la gran cantidad de respuestas a su obra (202). Aún todavía en 1934 afirmaba Teófilo Ortega: «Nadie podrá negar a Oswald Spengler el haber cobrado, para las avideces de nuestros días, con su «Decadencia de Occidente», una buena pieza.»

Pero a Morente se le habían adelantado en Cataluña. Al aparecer el libro en Alemania, el malogrado filósofo Joan Crexells le dedicó desde las páginas del diario *La Publicidad* —del que era corresponsal en Berlín— nada menos que tres largos y densos artículos (Crexells 1920, 1920b y 1921). En el primero se alude al pretendido relativismo historicista de Spengler (según el cual hasta su propio sistema es producto del presente, y sólo en él tiene validez), a la distinción entre cultura y civilización y a la asignación del epíteto de estadio decadente a la situación actual. En el segundo artículo, Crexells subraya el radical fatalismo quietista de Spengler: no existe salvación posible —ni por tanto nada que hacer— ante la agonía de la cultura. El tercer artículo es sin duda el más interesante: Crexells contextualiza y relativiza al propio Spengler, para así aportar su propuesta. La obra es propia de un historiador y no de un filósofo; así debe ser juzgada. Además, es un producto característico del tiempo, sí, pero sobre todo de un tipo de cultura, a la que denomina «nórdica». Frente a ella, en todas las épocas, se ha situado y se sitúa la cultura «mediterránea». Muy esquemáticamente, la primera es fundamentalmente una cultura que detecta y analiza los problemas, mientras que el rol de la segunda consiste en aportar soluciones. Así, frente a la tendencia irracionalista, extremista y fatalista de una, se alza siempre la tendencia racional, la búsqueda del equilibrio y el hedonismo de la otra. Las notas apocalípticas y desmesuradas del libro de Spengler deben ser tomadas como propias de la cultura “nórdica” y por ello parciales en su verdad, y así, concluye Crexells, reclaman ser compensadas con «un poco de orden» y sosiego mediterráneo.

En su libro *Pirandello y compañía* (1928), Andrenio incluía un capítulo dedicado a Spengler. Allí no discutía pormenorizadamente ninguna de las tesis desafiantes o proféticas del autor, ni por tanto la famosa cuestión de la existencia de la decadencia, sino que presentaba una valoración general negativa apoyada en dos reticencias: la primera, que el libro no debía ser leído como una filosofía de la historia ni como una obra científica, sino que era ante todo un texto poético, generado a partir del cultivo de la intuición y la imaginación, y teñido del lirismo y subjetivismo comunmente asociado a la práctica poética. La segunda reticencia era complementaria: el afán de Spengler por dar una apariencia científica y “objetiva” a su obra le conducía, una vez concebida la estructura general, el “sistema” (la idea de los ciclos históricos, la equiparación de las

culturas con organismos, etc.), a forzar las interpretaciones de los hechos históricos para que casaran con ella. Andrenio acusaba al alemán de olvidar determinados hechos, enfatizando excesivamente otros, o suponerlos sin tener confirmación científica, o generar constructos históricos arbitrarios (así, a su parecer, la “cultura arábica”). Todos estos problemas revertían en desacreditar las prédicas y los augurios proféticos que jalonaban el texto y molestaban al experimentado crítico. Por lo que se concluía:

Es un libro seductor y sofisticado, que muchos tomarán, no como lo que es, como una interpretación poética de la Historia, como una prolongación del lirismo de Nietzsche, en suma, como una obra *principalmente de imaginación*, aunque pretenda explicar no sólo los secretos del pasado, sino los del futuro, por virtud de un sentido intuitivo, de una como inspiración. (199-200)

Unos años después, Waldo Frank atacaría a Spengler con una argumentación parecida a las anteriores, acusándolo de subjetivismo. Las tesis del alemán no remitían a una voluntad de verdad, sino ante todo «a la apología de su propio sentido interno de la muerte», y que por tanto servían a un propósito casi terapéutico: proporcionar «satisfacción emotiva» a todos aquellos —incluido el autor— «que prefieren la certidumbre del fin al desafío del ulterior desarrollo espiritual», y que por tanto renunciaban a la esperanza en un nuevo nacimiento. En definitiva, Spengler triunfaba porque aportaba razones para aquellos que se sentían cómodos en su derrotismo. (Frank 1929: 379)

La discusión sobre el libro de Spengler alentó la circulación de una retórica de la decadencia enarbolada a menudo como arma arrojada y que inundó todos los ámbitos de discursos, incluido por supuesto el estético. Al socaire de Spengler se multiplicaron las constataciones de crisis, sus descripciones, que se mezclaban con giros apocalípticos y con ataques a los factores que se consideraban desencadenantes. Por ejemplo, como veremos con detalle, a partir de 1927 se fue convirtiendo casi en una moda hablar de «decadencia» del Arte Nuevo, al que, dicho en una frase, se consideraba —en sentido spengleriano— el canto del cisne de un proceso de decadencia aún mayor, el del sistema capitalista, presentado a su vez, en muchos casos, como fase final de la agonía de la modernidad. Una tesis así pudo ser enarbolada tanto desde posiciones de extrema derecha como de extrema izquierda, y no se dirigía meramente contra el impasse que sufría la novela o el teatro, sino el Arte Nuevo en bloque. Así, frente a la valoración que ahora nos

merecen las obras de Salinas, Guillén, Alonso o Lorca y la importancia de las celebraciones del tricentenario gongorino, alguien tan «vanguardista» como Giménez Caballero consideraba, en el mismo año 1927, que aquellos actos constituían una muestra del estadio avanzado de decadencia de la cultura española. El florecimiento de una literatura bajo el signo de don Luis significaba que «[...] España, más occidental que ninguna otra nación, encabeza, una vez más, frente a Oriente, la Decadencia —ya famosa y, según parece, indudable— del Occidente europeo.» (1927b: 7)

Y es que hablar de decadencia permite aludir al final de un trayecto y por tanto al principio de otro, y ayuda a deslegitimar los discursos contrarios situándolos bajo su égida. En cualquier caso, la retórica de la decadencia, con mayor o menor sintonía spengleriana, se convirtió en lugar común, pues además proporcionaba a los discursos pátina de «sentido histórico» y a la vez los presentaba pulsando la más visible actualidad. Así, por ejemplo, el editorial con el que se abre la revista *Post-guerra*, en junio de 1927, comienza:

Nos hallamos en un momento crítico de la historia humana. La vorágine horrenda de la reciente guerra imperialista, todavía en rescoldos, ha removido los cimientos del mundo, y todo crepita en convulsión, como sobre el borde de un cráter.

Destacan entre estas convulsiones las luchas nacionalistas, el triunfo de la Revolución en Rusa y «la decadencia, en fin, del régimen capitalista que ha sido por alguien confundida con la agonía de la cultura occidental». Tal panorama conduce a la consabida conclusión:

Todo un cúmulo de conflictos vitales, que implican siempre los periodos de transición histórica, comunica al ritmo de este instante tales acentos de tragedia trascendental y decisiva, que la crisis social es hoy, sin duda, para todas las conciencias normales, el más apasionante de los problemas del espíritu.

Los textos que hemos visto y otros nos muestran que autores importantes adoptaron una postura crítica frente a Spengler. El caso de Ortega, que será analizado ahora, o el del siempre fascinante Ángel Sánchez Rivero son otros buenos ejemplos. Sostenía este último en unas declaraciones a *La Gaceta Literaria* de mediados de 1928:

mi fe profunda en el porvenir de nuestra cultura, haz maravilloso de fuerzas espirituales, expuesta a todos los riesgos porque busca todas las aventuras, me

lleva a imaginar, dentro de un plano no muy breve, una nueva gran síntesis católica, en que lo tradicional y lo nuevo, lo latino y lo germano, se fundan por la vivacidad de un fresco ímpetu religioso.

Rivero estaba dispuesto a admitir la falta de progreso visible, pero no aceptaba el pesimismo claudicante en que muchos caían:

Pasamos por un punto muerto, pero no avanzamos en una decadencia. El germanismo caduco de Spengler confunde su propia sensación de agonía con los destinos del mundo. Fe, es esperanza, y esperanza y fe, son simpatía. (1928:7)

Más allá de la aprobación, las tesis spenglerianas adoptaban a veces el estatus de lugar común, usado casi mecánicamente. Algo de eso pasa, por ejemplo, en la contraposición de dos textos muy cercanos aparecidos en la revista *Nueva Cultura*. En una nota dedicada a glosar la muerte precisamente de Spengler, se señala a su pesimismo profundo como uno de los puntales del pensamiento fascista: «el pensamiento imperialista de Spengler, desde su torre de mentor de la aristocracia prusiana, pone en pie la idea desesperada del *pesimismo viril*: «...Si es que hay que morir irremisiblemente, muramos, por lo menos, matando.» (19). Pero, poco antes, los propios editores de la revista utilizan la retórica spengleriana para describir el ambiente cultural español:

En general, de toda esta laboriosidad inteligente, erudita y saturada, se desprende una sensación de bizantinismo exhausto, y a poco que tratemos de acercar esta obra del intelecto a la vida que nos envuelve y nos atrae desbordada de fuerzas, constataremos las características incluso plásticas de las épocas de decadencia. («Editorial» 1936:2)

Como última muestra de respuesta a las tesis spenglerianas, que nos permitirá señalar un frente de gran importancia en el debate, veamos, brevemente, la lectura de Ortega y Gasset.

2.1.7. ORTEGA FRENTE A SPENGLER

Ortega, ya se dijo, antepuso a la traducción de *La decadencia de Occidente* un breve proemio¹⁸³. Allí, sin entrar en discusión directa con los argumentos de Spengler, muestra sus reticencias a admitir la veracidad de la tesis nuclear. Ya en el primer párrafo tacha de «filisteos» (11) a aquellos que aceptan el «monótono treno sobre la cultura fracasada y concluída». Les recrimina que utilicen el hecho de la guerra mundial a la vez como síntoma y como causa, sobredimensionando la dimensión de ésta, cuando en opinión de Ortega una guerra, por muy cruenta que sea, no puede destruir una cultura (tesis que reiterará en 1933 en «Esquema de las crisis», Ortega 1935:72). Ésta sólo podría desaparecer por su propio agotamiento, lo que se plasmaría en dejar de producir «nuevos pensamientos y nuevas normas». Pero, argumenta Ortega, una ojeada a la cultura «actual» no sólo no reconoce el agotamiento de ideas, sino que, todo lo contrario, asiste, ya desde principios de siglo, a un florecimiento de perspectivas novedosas y teorías inéditas. La tesis, en fin, que Ortega contrapone al lamento spengleriano se presenta como fruto de la pura observación: la ideología del siglo XIX ha sido superada, y no es apropiado hablar de una disolución de la «cultura», porque «existe ya un organismo de ideas peculiares a este siglo XX que ahora pasa por nosotros» (en Spengler 1922:11).¹⁸⁴

Fue precisamente Ortega uno de los pensadores europeos que con mayor enjundia y talento se opusieron, durante buena parte del periodo interbélico, al vocerío general de la decadencia. Así, al final de sus conferencias argentinas de 1928 arremete contra «la quejumbre de decadencias que lloriquea en las páginas de tantos contemporáneos» (1928a:264). Éstos, al mirar un aspecto concreto de la historia, como la política o la cultura, se quedan en la superficie y no atienden al crecimiento vital característico de la realidad histórica del presente, a esa «altitud de los tiempos» donde domina la sensación de plenitud:

¹⁸³ Curiosamente, Ortega colocó párrafos del proemio al libro de Spengler como entrada general a todos los volúmenes de la colección «Hechos e ideas del siglo XX» por él auspiciada, lo que confirma la permanente actualidad del tema.

¹⁸⁴ Eugeni d'Ors le hacía el mismo reproche al libro de Spengler: «haber tomado como base para sus inducciones ciertos fenómenos de cultura que, con etiqueta falaz de “modernos”, han sido, en realidad, exclusivamente característicos del siglo XIX» (156), y no haber visto con claridad aquellos fenómenos que mostraban su pertenencia al nuevo siglo (Ors 1923).

El hombre del presente siente que su vida es más vida que todas las antiguas o dicho viceversa que el pasado íntegro se le ha quedado chico a la humanidad actual. Esta intuición de nuestra vida de hoy anula con su evidencia elemental todas las lucubraciones sobre decadencia. (1928a:267)

Este optimismo¹⁸⁵ no le impediría hablar de una «crisis histórica» constatable, pero que no se establecía por comparación con un supuesto pasado mejor, y además se vinculaba a fenómenos diferentes que los de Spengler. En 1927 Ortega habla de una crisis del poder de la cultura por el materialismo:

Los prestigios hace años aun vigentes han perdido su eficacia. Ni la religión ni la moral dominan la vida social ni el corazón de la muchedumbre. La cultura intelectual y artística es valorada en menos que hace veinte años. Queda sólo el dinero. (1927b:462)

Un año después, el asunto clave es la falta de asimilación de «la nueva fisonomía que toma el vivir» (1928a:215). En *La rebelión de las masas*, Ortega se ve obligado a reconocer que esas ideas «muy siglo XX» que años antes veía germinar en Europa no han conseguido cuajar en una cosmovisión unificada y estable, que por tanto pueda proporcionar un conjunto suficiente de creencias y valoraciones rectoras de la moral. Las minorías han perdido la fe en sus propios principios, y a esa carencia de principios sucede, como consecuencia más importante¹⁸⁶, el fenómeno al que alude el título del libro. Frente a un vacío de mando, la masa pretende alcanzar «el pleno poderío social».

A medida que el panorama se fue nublando, el parecer de Ortega a propósito de la crisis fue ampliándose y profundizándose. Y así, en 1933, en las lecciones que constituyen *En torno a Galileo*, afirma:

Se dice, y tal vez con no escaso fundamento, que todos esos principios se hallan hoy en grave crisis. Existen, en efecto, no pocos motivos para presumir que el hombre moderno levanta sus tiendas de ese suelo moderno donde ha acampado

¹⁸⁵ Por él ha explicado Gonzalo Navajas la aparente contradicción orteguiana entre un diagnóstico social de signos inquietantes y la negativa a hablar de decadencia: «La visión alarmante de Ortega frente al desarrollo social de su tiempo, que se revela en numerosas ocasiones desde *España invertebrada a La rebelión de las masas*, se compensa con un optimismo genuino frente a la realidad de Europa como una entidad cultural privilegiada.» (697)

¹⁸⁶ De hecho, Ortega no presenta una relación de causalidad sino directamente de identidad. El «nombre» de la crisis es la rebelión de las masas (Ortega 1946:43). Cascardi (1992) sitúa el proceso de “rebelión” en el contexto de la crítica orteguiana a la modernidad.

durante tres siglos y comienza un nuevo éxodo hacia otro ámbito histórico, hacia otro modo de existencia. (1935:16)

En su análisis, Ortega hunde la mirada más que Spengler, para apoyar la tesis de la crisis no en una descripción apocalíptica de la vida “actual” y sus paralelismos históricos, sino en lo que contemporáneamente se ha denominado, en feliz expresión de Thomas Kuhn, un «cambio de paradigma». Como han argumentado no hace mucho Máximo Martín (1999) y Félix Martínez Bonati (2000), Ortega plantea germinalmente, en el fondo, las ideas que posteriormente han hecho suyas ciertos pensadores postmodernos cuando defienden, frente a autores como Habermas, el acabamiento del «proyecto moderno». El madrileño se habría adelantado al postular el final de la modernidad. Así lo afirma ya en 1922:

Todo anuncia que la llamada “Edad Moderna” toca a su fin. Pronto un nuevo clima histórico comenzará a nutrir los destinos humanos. Por dondequiera aparecen ya las avanzadas del tiempo nuevo. Otros principios intelectuales, otro régimen sentimental inician su imperio sobre la vida humana, por lo menos sobre la vida europea. (1922:123)

Declinan por tanto los principios modernos: racionalismo, democratismo, mecanicismo, industrialismo o capitalismo, desafiados por otros principios y perspectivas. Los que viven el periodo de entreguerras pertenecen así al tiempo, dice Ortega, en que un corpus de «ideas» y «creencias» (y éstos, como ha señalado Jorge García-Gómez, son los componentes básicos de una cosmovisión, que se resume en una visión de la vida) está siendo sustituido por otro. Las generaciones que cohabitan en el periodo de entreguerras son «habitantes del “dintel”» (Ortega 1935:17), y por rasgo más destacado exhiben la «desorientación vital» (1923:193).

Ahora se comprende algo mejor por qué Ortega no estaba dispuesto en los años veinte a aceptar los argumentos de Spengler. Éste partía de una equiparación de crisis con decadencia que para Ortega no era válida, pues sólo podía hablarse propiamente de situación de «crisis histórica» cuando las ideas y normas tradicionales ya habían sido reconocidas como falsas e inadmisibles: advenía entonces la duda ante un posible vacío ideológico. Pero «para que el hombre deje de creer en unas cosas es preciso que germine

ya en él la fe confusa en otras» (1935:91)¹⁸⁷, por lo que una crisis es siempre la coexistencia de dos cosmovisiones, la cosmovisión que muere y la que nace —por muy imprecisos y vagos que sean sus rasgos—, y que de hecho se esté produciendo el tránsito de una a otra. La crisis *es* precisamente la vivencia de ese “tránsito”, el tiempo en que el hombre se encuentra perdido y desorientado, y no sabe aún donde apoyarse (1935:84-87).¹⁸⁸

Si se aplica el esquema propuesto por Ortega al periodo de entreguerras, parece observarse que en él, efectivamente, se confirmó la quiebra de los valores tradicionales, lo que condujo a la doble situación de vacío (frente a un sentido unificante y fundamentador) y proliferación (de sentidos inéditos, interpretaciones, valoraciones), y a los intentos de construcción de nuevos valores. Con lo que en el periodo se extendió el sentimiento generalizado de tránsito y así es identificable como uno de esos periodos de crisis. A ello se une que aparecen fenómenos que Ortega identifica como típicos de las épocas de transición: el entusiasmo, el surgimiento de personalidades excesivas, la multiplicación de «conversiones» y la emergencia del extremismo. En la medida en que en los años veinte las “ideas del siglo XX” aún estaban forjándose y constituían patrimonio casi exclusivo de un minoritario grupo de intelectuales y artistas, y por tanto no se habían extendido lo suficiente para poder tener repercusión social o política, puede decirse que una amplia mayoría de la población de Occidente aún permanecía en gran medida dentro de la cosmovisión moderna. Pero en plenos años treinta los avances modernizadores y las nuevas ideas ya han repercutido en las costumbres, en los intercambios sociales, en las formas de pensar o en las ideologías; y dentro de ellas comienzan a producirse luchas y disonancias.

Este tránsito podría ser resumido, por lo que respecta al ámbito de la estética, y tomando una frase orteguiana, de la siguiente forma: si en 1924, las nuevas formas artísticas dividían a la audiencia entre aquellos que las entendían y los que no lo hacían,

¹⁸⁷ Cf., en otro contexto, Luper-Foy (99) a propósito del abandono de creencias interiorizadas.

¹⁸⁸ Así, en un artículo de 1935, «Lo que más falta hace hoy», Ortega señalaría pesaroso que Occidente, tanto a nivel individual como colectivo, se encontraba en un lugar dónde había perdido su identidad y por lo tanto no sabía a qué atenerse. Sobre el diagnóstico que Ortega, en sus textos de los treinta, va a proporcionar de la crisis, vid. Luciano Pellicani (1985) y Antonio Gutierrez (1999).

en 1933 todos las entendían (o se suponía: la ignorancia ya no era posible), aunque algunos (o muchos) no las aceptaran o compartieran, o pretendieran utilizarlas para ciertos fines. Ortega, de manera coherente, sólo acepta hablar de crisis cuando se está produciendo el tránsito y no meramente cuando se deshace la cosmovisión que hasta ese momento dominaba, esto es, en decadencia.

Como puede colegirse, para Ortega, en una situación reconocida de «cambio de paradigma», *todo* entra en crisis, esto es, ningún ámbito de la realidad permanece inmune. Se produce un cambio global, cosmovisional, y los sentidos y valores sufren una metamorfosis que transtorna en distinta medida la vida de los sujetos, provocando incluso la peor angustia. Los vocablos que Ortega utiliza para describir los estadios de crisis no dejan lugar a dudas: de la «inquietud» a la «alteración profunda» del secreto de la vida, cuando no la «desolación», nihilismo en definitiva: «el vacío de tanto destino personal que pugna desesperadamente por llenarse con alguna convicción sin lograr convencerse» (1935:111).¹⁸⁹

Que Ortega reconociera la situación crítica y riesgosa de los años de entreguerras no le llevó a la desesperación ni al fatalismo. Pensaba que en Occidente se conservaban energías intelectuales y morales suficientes para evitar una debacle, y, además, creía que los periodos de naufragio, de abandono de creencias asentadas, constituían también momentos propicios para la creación de nuevas ideas-fuerza. La crisis era condición de cambio del rumbo histórico (Martín 277). Ante la obstrucción de las vías tradicionales y la falta de referentes, el hombre podía optar por *ensimismarse* para idear soluciones.

2.1.8. PROBLEMAS, CONTRADICCIONES Y ESPERANZAS DE LA ÉPOCA

Antes de entrar específicamente en el campo de la literatura, intentaré concretar algo más lo esa desorientación definitoria de la época: la centralidad de la “vida” reconocida en su carencia de sentido estable. Esto es, la remisión de todas las cuestiones

¹⁸⁹ Gilbert Azam (1985) ha descrito la actitud de Ortega ante la desorientación de los hombres de su tiempo.

al asunto de “la vida”, carente de significado unívoco y necesitada de definición, antes que a constructos metafísicos o sentidos transcendentemente fundamentados, como ocurría en épocas anteriores. Decía García Morente: «el hombre, que viene a la vida en un mundo sin sentido, dedica su vida a dar sentido al mundo» (1932:151). Esta situación carencial constituye el meollo de la crisis, y en él se aposenta el nihilismo.

La crisis del nihilismo engloba dentro de sí múltiples fenómenos y no es homogénea, sino que sufre modificaciones y cambios. Es usual, por ejemplo, señalar que en los años que van de 1918 a 1939 se produce un progresivo “agravamiento” o “enrarecimiento” de la situación vital: en cierto modo, dicho esquemáticamente, asistimos al tránsito de un universo vaciado de normas y leyes fuertes donde los sentidos y las interpretaciones se multiplican, sin que ninguna alcance estabilidad, y donde el intelectual, emblemáticamente el artista de vanguardia, parece dispuesto a volver a “renombrar” el mundo, al enfrentamiento entre ideologías y grupos de escritores incapaces de forjar puntos de contacto entre las cosmovisiones que permita la mutua convivencia.

Una situación de vacío total de sentido de una época, como ya apuntara Ortega, es en sí misma imposible. Más bien se produce por lo menos desde el fin de siglo una constante fricción entre los sentidos antiguos en descomposición y los nuevos, múltiples, que pugnan por alcanzar legitimidad. Entre estos dos movimientos puede entrecruzarse, claro, un espacio de indeterminación donde ninguna de las opciones posee suficiente consistencia para imponerse. Esta situación de impasse queda en cierto modo neutralizada con los acontecimientos del año 1917, por los que, cuando menos, los valores del pasado quedan, a la vista de los intelectuales y artistas, clausurados. La tarea será entonces completar esa clausura a través de un proceso de renovación. Se produce una nueva reacción que, en mayor o menor medida, aporta alternativas. Así, al socaire de unos años originalmente de prosperidad económica y relativa estabilidad política, en los años de entreguerras, emulando la primera década del siglo, florecen, con exuberancia, sentidos inéditos del mundo. Se multiplican las experiencias, se ensanchan los horizontes, se descubren posibilidades ignotas. Podría decirse que la experiencia de mundo se amplía. A este fenómeno Ortega lo denomina «el crecimiento de la vida». Arconada lo celebraba así en 1926:

La confusión polifónica de interpretaciones nunca es estéril. Las épocas determinan su figuración y su significación gracias a este concierto coral de interpretaciones. [...] el radio de motivaciones del artista moderno es infinito. Y los viejos temas argumentales que se creían exhaustos, gracias a la revelación de nuestra época reverdecen de nuevo con inéditas posibilidades. (111)

Pero, naturalmente, la multiplicidad de sentidos y valoraciones, frente a anteriores épocas de unidad, produce tanto alborozo como desazón, inquietud, y angustia ante la falta de estabilidad y la saturación. Se produce la situación que Guglielmo Ferrero llamó «desorden de la voluntad» (1926:234) y que Morente explicaba así: «conviven en la conciencia moderna múltiples y encontrados ideales, en ninguno de los cuales nadie en el fondo cree con tranquila y evidente creencia» (1932: 270). La proliferación comporta en algún momento la aparición de por lo menos tres graves interrogantes. Uno referido el fundamento de esos sentidos en sí mismos, y que inquiere por su grado de estabilidad y consistencia, su origen, su capacidad explicativa, o su aplicabilidad. Otro, a propósito de las interacciones y cohabitaciones de los distintos sentidos, esto es acerca de su compatibilidad, jerarquía, y posible conflicto¹⁹⁰. Y finalmente, otro, que indaga sobre la capacidad de esos sentidos y valores para constituirse en una auténtica alternativa a la amenaza nihilista, es decir, para alzarse como aspiración legítima de una época que se sospecha huera de ilusiones e incapaz de construcciones ferreas¹⁹¹. A esa situación, tal y como se produce en Europa en entreguerras, la llamó José Francisco Pastor a principios de 1929 «anarquía de valores», para añadir que los historiadores más prestigiosos —cita a Ranke y Simmel— la vinculaban a lo que él denomina «una inmediatez trágica».

Los problemas de sentido y valor, de definición de un sentido estable de qué se entienda por realidad, de actitud vital, que parecen conducirnos a un terreno

¹⁹⁰ Una de las tesis de Guglielmo Ferrero en *Entre el pasado y el porvenir* era precisamente que no existía una ordenación entre los distintos ideales de los estados, naciones y comunidades, lo que provocaba una anarquía que amenazaba con matar a la civilización occidental.

¹⁹¹ Así Ledesma, «el concepto católico de la vida (y 2)», 7: «Desde hace un siglo, aproximadamente, el hombre vive desilusionado de metas infinitas y últimas, y aparece entregado a ilusiones y tareas de actualidad inmediata y cercana. Si hay una época desilusa de anchas perspectivas trascendentes es la nuestra. ¿Es ello un bien? ¿Es un mal? No hay épocas buenas o malas, sino épocas que aspiran a esto y épocas que aspiran a aquello. Pues bien, la nuestra parece despojada de aspiraciones. Es toda ella tensión actualísima, y quizá por primera vez en la Historia el fenómeno se ofrece con tan radical carácter. Naturalmente, una época así, tan distinta a otras anteriores, ha de originar una derrota tremenda de antiguos artilugios, y ha de desvitalizar, arrancar su vigencia, a viejos conglomerados de valores que caducan.»

excesivamente abstracto, y que sin duda se interrelacionan con múltiples conflictos económicos, sociales y políticos, aparecen, a la luz de los textos, tan presentes como los problemas “materiales”. Suponen una parte importante en la definición de la sensibilidad vital de aquellos años, que Thomas Mann denomina «la época de la disolución» (1950:8)¹⁹².

El hecho de que los intelectuales de entreguerras discutan sobre interrogantes como el fundamento y el valor de los valores mismos, que se preocupen por la falta de ideales y aspiraciones masivas y se resistan a eliminarlas, alerta de por qué, como se argumenta aquí, podría decirse que el nihilismo, en ese periodo, aún no está consumado. La entreguerra corresponden a una fase de nihilismo activo. Lo que significa que, en mayor o menor medida, sus minorías pensantes aún *confían* en una solución (o resolución) del problema del nihilismo. Es decir, todavía se sostiene la creencia en que *puede —y debe— hacerse algo contra el nihilismo*. Así explicita García Morente esta creencia:

Confío en que la actual confusión y subversión de los valores se remedie y sea sustituida por una clara visión de lo que es verdaderamente mejor y verdaderamente peor, permitiendo subordinar unos progresos a otros. (1932:242)

En los veinte y treinta el nihilismo aún no ha sido de manera generalizada asumido en su irreversibilidad, pues por parte de las minorías intelectuales se le pretenden oponer interpretaciones globales de sentido, o se busca señalar una escala de órdenes entre ellas. El intelectual de entreguerras se obsesiona con la idea de la carencia, y eso es índice de su aspiración a elidirla. Es por ello, por ejemplo, que se admiten como posibles y legítimos los proyectos emancipativos e incluso las utopías.

Lo expuesto hasta ahora, donde la fase última de la modernidad entrelaza cultura y civilización, decadencia y florecimiento, creencia y escepticismo nos presenta un panorama que responde a la idea gramsciana según la cual «un determinado momento

¹⁹² El poeta americano Hart Crane —al que Marichalar dedicó un artículo incluido en *Mentira desnuda*— comenzaba su ensayo «General Aims and Theories» (1925), sobre la situación del escritor en el presente, con esta constatación: «It is a terrific problem that faces the poet today —a world that is so in transition from a decayed culture toward a reorganization of human evaluations that there are few common terms, general denominators of speech that are solid enough or that ring with any vibration or spiritual conviction.» (350)

histórico-social no es nunca homogéneo, sino lleno de contradicciones» (Gramsci 1972: 259)¹⁹³. El periodo de entreguerras contiene dentro de sí propuestas extremas que presentan semantizaciones y proposiciones frontalmente opuestas unas a otras y que entran en conflicto. Estas propuestas no permanecen recluidas en su unicidad sino que se interrelacionan entre sí y chocan. Se establece así un diálogo donde los actores del campo intelectual intercambian puntos de vista, acusaciones, donde en definitiva polemizan fuertemente. La oposición entre distintas propuestas no puede ser superada; es decir, que ciertamente no ha lugar una perspectiva integradora.

Además de todo esto, el periodo de entreguerras se distingue, entre otras cosas, por su autoconsciencia y autorreferencialidad —omnipresente en las distintas manifestaciones culturales—. Es una época esencialmente plegada sobre sí misma, preocupada casi exclusivamente por sus propios problemas. A la gran mayoría de intelectuales de entreguerras le interesa aquello que vive. Ello hace que sus reflexiones y análisis también se circunscriba al “ahora”, lo que supone una crítica continua, casi enfermiza, de la propia circunstancia, y una sensibilidad exacerbada para lo que d’Ors llamaba “las palpitaciones del tiempo”, como reconocía Luis de Zulueta:

Hemos llegado a tener una sensibilidad casi angustiosa para las señales de los tiempos. ¿Cuáles son las cosas nuevas que vienen? ¿En qué dirección va a marchar la sociedad humana? No hay alma moderna que no sea un vigía. Aun aquellos que no se dan clara cuenta de lo que es este mundo que nace, perciben dentro de su propia intimidad, en forma de dolorosa incertidumbre, una emoción de alumbramiento. (1927:409)

Por ese cultivo tan prolijo del autoanálisis, podríamos decir metafóricamente que el periodo de entreguerras fue reconociéndose a sí mismo, sabiendo de sí a través de los distintos discursos de sus intérpretes mejor dotados. Ello le permitió, en sus distintas manifestaciones espirituales, describir con minuciosidad sus distintos caracteres, sus complejas modificaciones ideológicas y la relatividad e inestabilidad de sus producciones espirituales. Ramiro Ledesma Ramos afirmaba en 1930 que «los juicios que —hoy por

¹⁹³ Marshall Berman ya señalaba en 1982 que esta vivencia contradictoria suponía la auténtica experiencia de la modernidad: «To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world —and, at the same time, that threatens to destroy everything we are, everything we know, everything we are.» (15)

hoy— se emiten sobre personas o cosas de España no tiene vigencia sino bajo la advocación de una previa relatividad de los valores». De este modo, el periodo de entreguerras, en las voces de sus intelectuales, va a ir sabiendo de sí mismo, descubriendo, quizá, con creciente pavor su estatus transicional, a la vez que esforzándose por construir algo dotado de permanencia. Empero, pese a este continuado análisis epocal y autoconocimiento profundo, a los intelectuales de la época la imposibilidad de victoria global frente al nihilismo, de síntesis última, les va a quedar en general oculto hasta después de la segunda Guerra Mundial. En el rostro de los últimos modernos hay un rastro de esperanza, de alguna forma de confianza metafísica. Decía Ramón María Tenreiro en 1936:

Esta interpretación de los síntomas morales que se toman como decadencia pueden muy bien ser correcta, y que lo que se juzga como rojores de ocaso pueden ser arbores de aurora —es decir, que quizás el sol está surgiendo en el mismo instante en que lo vemos ponerse y que estamos alumbrados por el sol de media noche—; parece indicárnoslo la admirable salud y el esplendor físico de las juventudes contemporáneas.

El progresivo conocimiento de la época y de su “circunstancia” puede ser leído como un desvelamiento de su peculiaridad. Los intelectuales, reflexionando sobre los hechos del presente, sobre las ideas y las gentes, va reconociendo el nihilismo que conforma su circunstancia. Un artículo ilustrativo a este respecto es «Perfiles de nuestro tiempo» (1929), de F. Carmona Neclares. Se sintetizan allí algunas de las características esenciales de la época, entremezcladas con reflexiones a propósito del modo en que se reconocen estas mismas características. El argumento fundamental es que la época supone una aspiración a la inmersión completa en la vida, en todos los sentidos, que se construye en primera instancia mediante el desdén a toda interpretación de la realidad que provenga del pasado, y a un afán de ver las cosas nuevamente, como por primera vez. Interpretarlas y mentarlas de nuevo:

Destácase entre los espíritus avanzados una general desnudez ideológica. [...] Valorar las cosas suponiéndolas inéditas: este es el gesto predilecto de la inteligencia actual. Valorar las cosas como si ellas y nosotros hubiéramos acabado de nacer. Y también, como si careciera de historia.

Este plegamiento sobre la realidad presente y sus constituyentes tiene una doble resultante: Por una parte, un reconcentramiento en la interioridad, es decir, el mismo

proceso de visión inédita y de ahondar en lo más cercano, pero en este caso a propósito del propio yo. Y por otro, el olvido de la trascendencia, es decir, que se rechaza ahondar en lo incógnito, en lo que está más allá. Todo ello supone, enfatiza Carmona Neclares, una inversión general de los modos en que hasta ahora se había interpretado la vida, pues por un lado «se quiere vivir olvidando esa cosa triste que inventó el cristianismo: el sentido dramático de la existencia, concreto en la muerte. El único anhelo del hombre actual es el de la vida» y por otro se revaloriza —e incluso se reverencía— un conjunto de cosas que hasta entonces se consideraban indignas y secundarias, de las que el autor destaca tres: el cuerpo humano¹⁹⁴, el dinero y el instinto.

El aspecto activo del nihilismo de entreguerras nos recordaría que a este reconocimiento del carácter desfundamentado de la realidad, con el que se busca lidiar, y al que se va “alojando” y aceptando se le sigue dando pábulo con los múltiples conflictos ideológicos, que cada vez más fomentan el enfrentamiento social bajo la inspiración y aspiración a una solución definitiva. La inclusión completa de todos los actores sociales en este doble movimiento de asimilación y enfrentamiento culmina en la consumación bélica del nihilismo.

2.1.9. INSEGURIDAD VITAL Y ANGUSTIA

Las mejores mentes de entreguerras, en distintas partes de Europa, percibieron que un rasgo común de la situación espiritual era su radical inseguridad. Esto es: su inestabilidad, su falta de fundamento, su apertura a la contingencia y su debilidad¹⁹⁵. Decía Hermann Hesse sobre el año 1919: «Ahora todo era cuestionable y eso resultaba inquietante y a menudo angustioso.» (1938:49). Cuando en 1924 Ortega explicaba en su

¹⁹⁴ La revalorización del cuerpo era señalada por Ortega y Gasset como un rasgo característico de la época; por ejemplo, en (1928a:220) alude al «reciente entusiasmo por el cuerpo». Fernando Vela hablaba en 1927 de «una juventud alegre para quien el cuerpo existe» (1927b:82), como lo demostraban la pujanza del cine, el deporte y la danza. Sobre esto, Fernández Cifuentes (2005).

¹⁹⁵ Para el caso concreto de Alemania, que contiene interesantes concomitancias con España, vid. Makropoulos (1995), y para Inglaterra, Bradbury (1996, cap. 3).

ensayo *Parerga* la «coyuntura actual» en que se encontraban las minorías intelectuales, este le parecía el rasgo clave:

Los principios normativos de todo orden —en ciencia, en arte, en política— han dejado de ser vigentes. [...] no hay tierra firme sobre que apoyarse cómodamente. Todo se hace problemático. (16-17)

El intelectual de las primeras décadas del siglo XX no encontraba dónde anclar espiritualmente sus ideas, sus proyectos o sus creencias. Ya en 1914 Eugeni d'Ors echaba en falta «una ‘Weltanschauung’, una ‘visió del món’, que doni una solució qualsevulla als problemes centrals; i on trobin justificació i punt d’apoi les recerques» (cit. en Resina 2002:46). Los restos del mundo espiritual hasta hace poco vigente¹⁹⁶ iban desintegrándose, como decía un joven Espina en 1920:

[El hombre de hoy] ve a las instituciones caducas tambaleándose, a los individuos gastarse rápidamente, fracasar toda clase de fórmulas, evaporarse los más sagrados principios, aquellos que parecían inalterables a nuestros abuelos. (1920a)

Buscaba y rebuscaba y no encontraba el origen que justificase y diese razón de los sentidos y valores que sobrepoblaban el mundo, plurales, idénticos todos en su valor porque no había una tabla con qué medirlos. Afirmaba en 1929 José Francisco Pastor:

Vivimos sin una moral. Sin una presencia de lo ético en nuestras almas, y algunos espíritus sufrimos de ello. No se nos ha dado una coordinación de valores en la que pudiéramos sentirnos seguros en posesión gozosa y libre. (1929e)

Este hombre, yermo de referencias, tropezaba, vacilaba, cambiaba de rumbo, se perdía o basculaba entre opuestos irreconcilables, entre extremos que le atraían con igual fiereza. Rogelio Buendía: «el hombre moderno: lleno de ideas y descreído» (1919) Fernando Vela: «Todo es hoy más angustiado que nunca, porque el hombre se encuentra desligado, hoy más que nunca, de sí mismo y del todo» (1932:107). Las sensaciones de vacío e inseguridad se mezclaban con la desilusión y la desgana. Fallaban los

¹⁹⁶ Fernando Vela contraponía en 1932 esta experiencia a la del hombre medio occidental, para quien una vida fácil, cómoda y segura, llena de posibilidades, nunca era un problema. Por lo que afirmaba: «hay que devolver al hombre actual, seguro, contento, despreocupado, esa preocupación angustiosa que es la nota esencial de la vida.» (1932:135)

interrogantes y la actitud ante ellos. Como afirma Ortega en 1924, no sólo existían graves problemas a liquidar, sino que el mayor problema es que «Europa acude a resolverlos sin fe, sin entusiasmo, sin esperanza, sin afición» (284). El intelectual tipo se ilusionaba y perdía toda ilusión en poco tiempo, relativizaba hasta la extenuación fines y aspiraciones. Y además —como si no fuera suficiente— era a menudo perfectamente consciente de todo. Lo que le hacía sentirse partícipe de una comunidad minoritaria de aquellos en igual situación (Ortega encontraba ahí la razón del cosmopolitismo de los jóvenes intelectuales europeos); pero también sufría de extrañamiento e incluso a veces de nostalgia, reconocía la distancia de aquello que en otro tiempo sí tuvieron otros hombres, a veces anhelaba (otro movimiento de péndulo) trascendencia, sentido y valor definidos por y para siempre, lo que de igual modo a la vez le asustaba. Odiaba la modernidad en lo que tiene de vulgarización y alienación, pero a la vez celebraba y afirmaba la vida moderna. En definitiva, sentía, en palabras nuevamente de Ortega, que es «el hombre de transición» (1924a:158)

Virginia Woolf, en el año 1922, denominó a esta situación “el dilema contemporáneo”, y lo definió así:

That lack of an obstinate conviction which lifts ephemeral sounds through the misty sphere of anybody’s language to the land where there is a perpetual marriage, a perpetual union. (49)

Por su lado, nuestro Luis de Zulueta retrataba al alma moderna «con su pie vacilante, con su mano insegura, prefiriendo buscar sin encontrar a encontrar sin buscar» (1930:216).

Sugiere Hans Ulrich Gumbrecht en su libro *In 1926* (1997) que quizá sea un texto de 1927, destinado a modificar el curso de la filosofía europea, el que mejor resume la situación espiritual de esos años: el *Sein und Zeit* de Martin Heidegger. Sus existencialistas presentan una imagen del hombre que es esencialmente la angustia de vivir en un mundo sin sentido, dentro del mundo; una particularización angustiosa y consciente del mundo¹⁹⁷. Ya una de las primeras gregerías de Ramón Gómez de la Serna vincula la

¹⁹⁷ En 1930, Ramiro Ledesma Ramos, comentando *¿Qué es metafísica?* ponía el acento sobre la centralidad de las experiencias de tedio y angustia en las reflexiones de Heidegger.

angustia del hombre moderno con la toma de conciencia de la propia existencia desnuda y expuesta en todo momento a la desaparición:

Sentimos en el pecho la consistencia de la vida, como una burbuja frágil, fragilísima, que puede estallar, y por tan breve soplo como el que deshace las burbujas. Esta es la angustia. (1919:45)

Antonio Marichalar, en 1928, habla de

Una época —la nuestra— que ha sido exactamente definida por E. Muir como una época de “transición”, cuyo *Zeit Geist* es una desazonada angustia, harto característica, que hoy contagia a quienquiera, por dondequiera. Edad difícil, áspera y desvelada. (1933a:132)

Inseguridad vital y angustia se entrelazan también indisolublemente en «El pánico del instinto», la conferencia que Gregorio Marañón dedicó a la cuestión de la interpretación de la propia época. Marañón no aceptaba ni catastrofismo ni el hablar de decadencia porque le parecía que no daban razón del avanzado estado civilizatorio, en el que tantos pesares del pasado habían desaparecido. Pero sí reconocía que debía hablarse de una «edad “crítica”». Su rasgo destacado era el sentimiento predominante de angustia, provocado por la disolución de los ideales modernos —ilustración y progreso—, frente a los cuales no había nuevos ideales que ocuparan su lugar. «La humanidad actual presiente también que necesita algo vital, trascendente para su rumbo inmediato, y *no sabe* lo que es» (1940:54). Tras una larga disquisición sobre el descenso de la natalidad y las posibles causas económicas y sociales para esta sensación de pánico, el ilustre médico reafirmaba que eran ante todo razones espirituales (la falta de fe y la ignorancia de los nuevos ideales) las causantes. Frente a lo cual vislumbraba, en un lejano futuro, el renacimiento de una espiritualidad cristiana renovada.

2.1.10 CENTRALIDAD DEL ENFOQUE ANTROPOMÓRFICO

El nihilismo, como quedó dicho, significa un interrogante acerca del sentido y el valor de la vida. Si bien es cierto que la vida se presenta como dato radical, como lo “inevitable”, no por eso posee de por sí un sentido, sino que debe ser “apropiada”. Esta

consciencia de la distinción entre la vida como dato y su semantización es uno de los motivos centrales del periodo de entreguerras. El sentido es visto como algo que “se da” y no como algo “dado”. Pero entonces cabe preguntar: ¿Y quién lleva a cabo tal donación?

Con el proceso de disolución iniciado a finales del siglo XIX, las instancias suprahumanas o los fundamentos metafísicos van desapareciendo del horizonte espiritual. No hay Dios, y la Historia tampoco parece ser la llave. Asimismo, ningún método ni ninguna disciplina, así la filosofía o las distintas ciencias, parecen poder alzarse por encima de las otras como saber originario. Al hombre moderno sólo le queda su propia presencia¹⁹⁸; y debe aplicarse, como decía Luis de Zulueta, «a la ardua labor de medir el universo con módulos humanos» (1930:216). Lo confirmaba en el mismo año Fernando Vela en su condensado artículo «De antropología filosófica». Allí venía a decir que las grandes preguntas metafísicas continuaban y que ante la responsabilidad de responderlas, la época mostraba una «tendencia antropológica», al remitir «la obligación de dar un sentido» al hombre que, «término medio entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, sigue siendo el mejor punto de vista sobre el Universo» (1930:92).

Pero la ciencia había ido desplazando al hombre del centro, y a la vez los hombres habían demostrado ser muy distintos entre ellos, sentirse a menudo enemigos y poder pelearse hasta la extenuación. Lo mismo habían demostrado las instituciones por ellos creadas, los Estados, con sus gobernantes a la cabeza. Para muchos, una porción de los hombres (los que detentaban el poder, tomaban las decisiones y mandaban a los ejércitos), en nombre de Estados, naciones o pueblos, y no el hombre en abstracto era la culpable del desastre europeo. ¿Quién era entonces ese “hombre” en quien aún podía confiarse?

Martin Heidegger, en *Hacia la pregunta del ser*, sostiene que aquello que en entreguerras aparece como «fuente de donación de sentido» es «la forma metafísica del hombre» (1955:89) o lo que también denomina, una página después, «la *forma* de la esencia humana». Unas palabras de Morente de 1932 expresan con aprobación como

¹⁹⁸ A la doctrina derivada de esta constatación Max Scheler la llamó «ateísmo postulativo de la seriedad y de la responsabilidad» (1926:177) y lo veía defendida, en la línea de sus estudios sobre una ética material de los valores, en la *Ética* (1926) de Nicolai Hartmann.

«matiz típico moderno» la comprensión del hombre en términos genéricos, lo común a todos los seres humanos, lo que describe así: «la idea que el hombre tiene de sí mismo es ecuménica, universal y mística» (160). La remisión del criterio del sentido a la forma del hombre, esto es, a la categoría abstracta humana, significaría, dicho en dos frases, que lo que aparece como “real”, y por tanto como aquello que está en el horizonte de donación de sentido, lo hace como presencia para todo hombre (o dicho en palabras orteguianas, todo sentido se circunscribe a aquello dentro del horizonte de mi circunstancia), y así el sentido “total” del mundo pasa a quedar limitado dentro de su horizonte de posibilidad a aquello presente que puede ser presencia para el hombre moderno, entendido de manera genérica, y por tanto a los posibles sentidos que éste pueda proporcionar (o en modo orteguiano, «la verdad como coincidencia del hombre consigo mismo»¹⁹⁹). El criterio de sentido —y por tanto de valor— queda de este modo remitido al horizonte de experiencia del hombre moderno. Jaspers afirma: «creer en el hombre es creer en la posibilidad de la libertad» (1951:283)

Heidegger interpreta esta “antropomorfización” precisamente como el estadio último que conduce a la consumación del nihilismo. Cree que reduce la trascendencia a rescendencia, haciéndola de este modo desaparecer. La experiencia de lo real se circunscribe a experiencia humana de lo real disponible; entonces, bajo el imperio del nihilismo, el hombre, libre de trabas metafísicas, soberano del sentido, toma lo real como aquello de lo que puede hacer libre uso, es decir, finalmente, aquello sobre lo que puede ejercer el poder. Por eso Jünger, en su importante obra *El trabajador*, publicada en 1931, podía definir como «trabajo» el carácter total de la realidad y «dominio» como la forma del «trabajador», que así denomina a la figura del hombre de entreguerras. Con ello, afirma Heidegger, se justifica la técnica como modo genuino de apropiación del mundo y la voluntad de poder como expresión suprema del hombre. Se comprendía así perfectamente el desastroso desenlace de los años de entreguerras.²⁰⁰

¹⁹⁹ Título de la lección VII de *En torno a Galileo*, publicada originalmente en *Cruz y Raya*, octubre, 1933.

²⁰⁰ Una única observación a propósito de esta interpretación heideggeriana: ¿hasta qué punto los textos de los años veinte y treinta del propio Heidegger no significaban también una “antropologización” (y de ahí quizá la incompletud de *Sein und Zeit*) y, en definitiva, la reducción de lo real a aquello que puede ser transformado a través de la voluntad de poder?

Más allá de las conclusiones de Heidegger, podría decirse que, en aquellos años, el hombre pasó a estar, en palabras de Guillermo de Torre, «en el centro de la sensibilidad» (Ayala 1927c). Es decir, la realidad cobraba sentido en tanto que realidad sentida y experimentada por el hombre. A la vez, la nueva realidad estaba conformando un nuevo tipo humano. Por eso la definición de cuáles fuera los caracteres del hombre (su “forma esencial”) pasó a ser uno de los más importantes desafíos intelectuales, pues una posible alternativa al nihilismo sólo se vislumbraría dentro de ese horizonte; lo posible era aquello que, dentro del presente, el hombre fuera capaz a llevar a cabo: «Para que algo importante cambie en el mundo, es preciso que cambie el tipo de hombre» (Ortega 1928a:210)²⁰¹. O en palabras de Ernst Robert Curtius: «la revisión universal de todos los valores nos lleva otra vez a esta pregunta básica: ¿qué es el hombre?» (1931).

Podría ensayarse un modo de mirar a la época donde las distintas propuestas intelectuales remitirían a una perspectiva antropomórfica, esto es, proporcionarían una definición de un “hombre nuevo” o como lo denomina Giménez Caballero, un “eoántropo” identificado con unos determinados rasgos. Un ejemplo en estas líneas de Ortega de 1925:

Un nuevo tipo de hombre inicia su dominación. Yo he procurado reiteradamente y desde distintas vertientes sugerir su perfil: es el hombre para quien la vida tiene un sentido deportivo y festivo. (348)

Fernando Vela, en el artículo antes mencionado, enunciaba así el interrogante al que se enfrentaba el pensamiento presente: «¿Cómo puede el hombre ser hombre de nuevo?» (1930:102), y apuntaba al malogrado Scheler, quien en el momento de su muerte, preparaba, en lo que parecía la culminación de su tarea filosófica, una *Antropología*. En opinión de Vela, las distintas teorías antropológicas actuales reconocían que la idea del hombre hasta entonces vigente había quedado anticuada, por lo que compartían el afán de superar la antítesis entre cuerpo y espíritu, o entre vida y razón, y la voluntad de afrontar el problema de manera objetiva. Decía Scheler en *El puesto del*

²⁰¹ Sobre la centralidad de la cuestión antropomórfica en la filosofía española de entreguerras, vid. Jesús Ballesteros (1994).

hombre en el cosmos que «en ninguna época de la historia ha resultado el hombre tan problemático para sí mismo como en la actualidad» (1929:24)

Esta predominancia antropomórfica, naturalmente, debe entenderse bajo las particulares condiciones de un tiempo reconocido como de disolución de la subjetividad. Ya se apuntó que el hombre de entreguerras tiene mucho de náufrago en una época de proliferación, y que se siente frágil e inseguro. Descubre con estupor abismos interiores insospechados, sospecha de la veracidad de lo que conoce sobre el mundo exterior y sobre sí mismo, se siente solo y minúsculo. Desconfía de su capacidad para actuar y ser capaz de dar respuestas y tomar decisiones. Puede actuar de múltiples maneras y todas le corresponden. La realidad le pertenece, y a la vez se le hace inaprehensible. Los demás, que le conocen, son otros, en realidad desconocidos. Los otros nada saben y de ellos nada se conoce.

El planteamiento del problema del hombre en términos de tipo o forma presenta una disyuntiva a la que la literatura, como el resto de actividades, tuvo que enfrentarse, y que en cierto sentido funciona como una clave de lectura para el tránsito de los años veinte a los treinta. La planteaba en 1926 de la Serna y Favre cuando, dentro de lo que él llama la ética del «hominismo» contemporáneo, distinguía «una dirección individualista y una dirección universalista, según sea el hombre individuo o la humanidad lo que se ponga como fin último de las acciones humanas.» (379-380)

2.2. EL LUGAR DEL ARTISTA

2.2.1. NIHILISMO, ARTE E HISTORIA

Para situar el asunto de la relación entre el nihilismo y el arte que se produce en entreguerras, se considerará brevemente, de forma más general, qué tipo de relaciones pueden establecerse entre el nihilismo y el arte. Este circunloquio permitirá luego, al igual que antes ocurrió con las distinciones entre distintas formas de nihilismo (activo, pasivo y consumado, fundamentalmente), pergeñar una hipótesis a propósito de qué tipo de arte “nihilista” encarnaría el arte de entreguerras.

Comenzaré distinguiendo dos relaciones generales entre el nihilismo y el arte, que podrían denominarse “arte nihilístico” y “arte nihilista”. La primera englobaría todas aquellas manifestaciones estéticas donde se presentan temática o formalmente rasgos nihilistas, pero sin que ni la época ni el autor que las produce tengan por qué comulgar con ese nihilismo. Es decir, una manifestación artística en la que pueden detectarse huellas nihilistas pero que aparece en un contexto que en sí mismo no puede ser considerado nihilista. Desde este punto de vista, de hecho, pueden localizarse ejemplos de arte nihilístico en todas las épocas. La cuestión fundamental sería, repito, que por mucha que sea la radicalidad, la negación de valores que nos parece ver representada o manifestada en esa obra, ese contingente de negatividad se produce bajo condiciones no nihilistas, lo que significa que, de un modo u otro, suponemos que persiste en el *Zeitgeist* de la época algún tipo de fe o confianza “en algo” que en la gran mayoría de casos suele estar integrada —aun por omisión— en el trasfondo de la creencia en algún tipo de absoluto (teológico, filosófico, etcétera), que por tanto proporciona un sentido de la vida y una jerarquía de valores más o menos estable. Por ejemplo, las obras de Lautremont o de Sade, pese a su brutalidad y maldad, pese a poder ser consideradas auténticas exploraciones nihilistas (a ambos autores, por ejemplo, les dedica un apartado Albert Camus en su obra *El hombre rebelde*), sólo adquieren sentido completo en el contexto de una concepción teológica —y por tanto no nihilista, en la medida en que se afirman sentidos y valores— de la existencia, a la que se contraponen. Lautremont o Sade serían así creadores de obras nihilísticas, pues éstas dan fe de una sociedad no nihilista de cuya cosmovisión dependen, por mucho que no comulgen con ella. Resumiendo y retomando

una distinción del capítulo anterior, en cuanto el nihilismo como experiencia vital es tematizado en una obra artística, nos encontramos ante una obra “nihilística”.

Caso distinto es que el arte mismo, como práctica y como disciplina vital, esté constituido y entreverado de nihilismo, es decir, que el trasfondo espiritual y epocal en el que nace el impulso creativo remita a una situación de disolución de valores, a la negación de jerarquías o a la falta de sentido fundamentado. Que sea, por decirlo en una frase, un arte “nacido en” el nihilismo. Hablaremos entonces de “arte nihilista”, y un buen ejemplo de ello sería, en literatura, la obra de Samuel Beckett, John Barth o Thomas Bernhard.

Una vez presentada esta distinción, muy esquemática y deliberadamente exagerada, localizémosla históricamente. Grosso modo, las prácticas artísticas anteriores a la crisis occidental de fin de siglo, y que en muchos casos van a pervivir, mezcladas con caudalosas novedades, hasta a la primera Guerra Mundial, y en las que ciertamente pueden encontrarse la mayor parte de referentes del problema del nihilismo, entrarían, incluso en sus casos más extremos (Lautremont, Sade, Dostoievski o Turgueniev en literatura), dentro de la categoría de arte “nihilístico”. Esto es, un arte que pertenece a una época en sí misma no nihilista. En el otro extremo, las obras más representativas «which have emerged since the second World War and are indicative of a change in sensibility and attitude, making the present an age “post the Modern”» (Köhler 1977: 8), podrían ser tildadas de “nihilistas”, porque surgen en una condición de crisis epistemológica y ontológica radical²⁰². Y las del periodo que nos ocupa bascularían entre una y otra postura, como es propio de un “estadio transicional”. Estas divisiones, por lo que respecta al siglo XX, se corresponderían, así, a su vez, a tres estadios de nihilismo: el nihilismo pasivo, el nihilismo consumado y el nihilismo activo entre ambos.

Esta posición intermedia, de gozne, que ocupan las prácticas estéticas interbélicas bajo una perspectiva metafísico-epocal ayuda a singularizarlas. Encontramos obras que, de entrada, pertenecen a una época donde el nihilismo de los intelectuales está tomando forma, extendiéndose cada vez a capas más amplias de la realidad, socavando las bases

²⁰² Esta es la característica que Hans Bersten encuentra común en los distintas teorizaciones del postmodernismo (entre ellas, las de Hassan, Lyotard o Calinescu) que repasa en un documentado trabajo (1986:35).

de los últimos valores en pie y sustituyéndolos por un cúmulo ideológico inestable, confuso, múltiple y suspendido en el aire. La práctica estética de ese momento necesariamente refleja, se nutre y participa de esa situación²⁰³, más si cabe si, como veremos, reconoce como valores irrenunciables la sinceridad y la fidelidad a los caracteres de la propia época. Por todo ello, en repetidas ocasiones y al compás de los tiempos, el arte moderno tematiza su relación con la propia época, usando a menudo la dialéctica de la crisis y de la decadencia, buscando situarse en el lugar preciso, aclarando su relación con las épocas que nacen y mueren y con los tiempos carentes de valores estables. Así va reconociéndose heterogéneo, contradictorio, transicional, pero también definitorio, propio, señal del tiempo, estandarte de la época. El nuevo arte constituía el arte de la fase final de la modernidad, y estaba en crisis como ella podía estarlo²⁰⁴. Por eso decía Guillermo de Torre, a propósito de la producción de los jóvenes, que «era la única lógica y posible en un periodo europeo de crisis y muda» (1968:105) y es que «la novela, al igual que las demás expresiones, se plegó al ritmo y la tónica del tiempo» (106). Por estas razones se propone reservar para el arte característico de entreguerras, respecto a las otras categorizaciones anteriormente introducidas (arte nihilístico y arte nihilista), el epíteto de arte “del nihilismo”, en la medida que su existencia (su constitución, sus caracteres, su rumbo, su disolución) está de algún modo ligada al de éste.

Un arte “del nihilismo” no es meramente nihilístico, pero tampoco es nihilista. Ciertamente, las prácticas estéticas más representativas podrían ser tildadas de nihilistas por sus temas, su enfoque, su punto de vista, su actitud y por el trasfondo metafísico sobre el que surgen: la caducidad de un sistema de valores que ha regido a Occidente durante siglos. Ésta es la idea de Thomas Mann, cuando hablando de esos años afirma:

El nihilismo que Nietzsche anunciara como inevitable, y que como forma de vida espiritual debía completarse con la Segunda Guerra Mundial, ya estaba ultimado en las cúspides de la inteligencia. (1950:17)

²⁰³ En palabras de Germán Gullón: «Una mirada crítica, consecuencia de una intensa voluntad de poner en cuestión los valores aceptados por las sociedades que en la guerra y la primera posguerra vivieron una crisis profunda, condujo a posiciones creadoras de evidente novedad» (1981: 33)

²⁰⁴ Dice David Daiches a propósito de la literatura inglesa: «the heroic age of experiment and expansion in the English novel was thus the product of what might be called a crisis in civilization» (6)

Pero, sin embargo, a diferencia del arte más característicamente postmoderno, que dice no creer absolutamente en nada, el arte de entreguerras conserva, pese a su gravosa carga de pesimismo y su escepticismo, una creencia, una fe, y por tanto, una esperanza. Sobre ella habla Rafael Laffon en una conferencia titulada «Riesgo y ventura del cine», leída en 1931. Casi al final resume un amplio conjunto de agravios que podría hacerse a los hombres de la época, y que conducen a la conclusión: «es muy razonable todo escepticismo respecto al valor de la criatura humana». Pero, inmediatamente, rechaza esa frase como índice de una actitud de «desaliento y cobardía» inaceptables. Conmina entonces a los oyentes al «deber de inventarse esa confianza». Es obligación de todo hombre de su tiempo confiar «en el progreso humano» e interpretar los acontecimientos del presentes en clave positiva (Laffon piensa fundamentalmente en el imperio en crecimiento exponencial de la técnica, «que modifica la vida como ella sólo puede hacerlo»). Incluso reconociendo lo que de ilusión y de dificultad tiene esa esperanza, Laffon la considera obligatoria:

Si pedimos el deber de ser entusiastas, que es un deber terrible; si aceptamos que se nos imponga el cumplimiento de ese deber, es a condición de cumplirlo sin trampas.

Laffon cumple ese deber acto seguido, y la conferencia concluye con una defensa de la técnica que contrarresta las acusaciones antes vertidas: «Técnica es abaratamiento, ampliación de las posibilidades individuales, resolución de problemas económicos, es decir, de los problemas fundamentales del vivir.» (1931:72-73)²⁰⁵

Ahondemos en la esperanza. En medio de la crisis, muchos intelectuales de entreguerras mantienen la creencia en el hombre, en especial en sus poderes espirituales; ahí destacan, además de la ciencia —fetiche del momento sobre el que no obstante se

²⁰⁵ En algunos momentos, el texto de Laffon recuerda a otros de Walter Benjamin (pienso, por ejemplo, en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»), por su interpretación ambivalente de los procesos de modernización y la manera en que estos afectarían a las actividades espirituales, y por su visión del surrealismo. Y, también, por un cierto deje providencialista, así las últimas líneas de la conferencia: «Si algo nos queda por hacer, si algo queremos hacer los que sabemos que el fantasma es lo cierto y la realidad lo mentiroso, creo que es rechazar el caldo de siempre y abrazarnos a la aparición.» (74)

expresan variadas cautelas—²⁰⁶, el arte. El arte, con todas sus transformaciones, aún conserva intacta su pretensión de creación total y se sitúa como principal baluarte contra el nihilismo, en la estela de autores como Goethe, Schiller, Schopenhauer o Nietzsche, que lo elevaron a máximo poder humano contra la nada²⁰⁷ por sus capacidades de creación de sentido²⁰⁸. Los casos de Musil, Broch, Benn o Jünger son una conocida muestra.

El arte postmoderno, por el contrario, parece en muchas de sus manifestaciones haber abjurado definitivamente de una pretensión fuerte y de todo propósito de mejora. Se asume por lo general hijo de un tiempo de fracaso y de carestía de trascendencia. Pero, a la vez, se reconoce liberado de esa pesada carga que significaba tener que contribuir, en la manera que fuera, al avance de la humanidad. En palabras de Graff:

Whereas modernists turned to art, defined as the imposition of human order upon inhuman chaos... postmodernists conclude that, under such conceptions of art and history, art provides no more consolation than any other discredited cultural institution. (1979: 55)

Que el artista de entreguerras todavía “cree” en el arte de una manera distinta a como cree en él un postmoderno significa sobre todo que mantiene la fe en su poder “catártico” y en cierta medida redentorista, esto es, en su capacidad para, de alguna manera, impulsar a una (cierta) humanidad más o menos estimada; aún se considera, en palabras de Calvo Serraller, «heraldo de la liberación de la humanidad» (1998:10). Esta confianza en el arte anima al artista moderno a poner en cuestión el papel tradicional que tanto el artista como su actividad juegan en la sociedad —particularmente en la sociedad

²⁰⁶ Carlos Delgado Olivares en «Fragmentos» (1931), señalaba que la Ciencia había alcanzado en esas fechas un nivel máximo de progreso más allá del cual podía ser peligrosa, y demandaba cautela en su uso y en la confianza en ella depositada, pues «hoy, de la Ciencia, se espera todo: nuestra felicidad actual, y a fuerza de ciencia política, la felicidad futura de la sociedad». Sobre las relaciones entre ciencia y literatura nueva, vid. Whitworth (2001) para una perspectiva general, y Javier de Lorenzo (1992) para el caso de la vanguardia hispánica.

²⁰⁷ Así lo ha descrito Franco Volpi: «Le avanguardie artistiche primonovecentesche avevano sottolineato in maniera vistosa la funzione-guida dell'arte, proponendola come una esperienza rivelatrice alla quale affidarsi ogniqualvolta la razionalità non sappia più conferire all'essere e all'esistenza un senso che li redima. La letteratura della crisi pullula di fermenti speculativi che fanno ricorso al potenziale emancipatorio dell'arte per tentare di attraversare il nichilismo e superarlo.» (1996:64)

²⁰⁸ Al respecto escribió Günter Blöcker: «Cuando el individuo deja de estar seguro de la solitud de Dios, necesita con más urgencia una instancia a la que adscribir la autoridad de preguntar por el sentido de sus acciones. Este encargo ha sido confiado por el yo moderno al artista.» (15)

española, históricamente refractaria a los intelectuales²⁰⁹ — y a repensar su estatus como práctica vital y social. Merced a ello, el arte obtiene, de una manera u otra, una misión (y así una cierta meta y un sentido) y eso lo sitúa por encima de otras prácticas vitales (que buscan también su legitimidad y razón de ser), y lo singulariza. Así, Esteban Salazar Chapela, en un texto de 1929, sitúa a la literatura en la cúspide de las disciplinas espirituales, por encima de toda ciencia, al entender que es en ella donde las cosas encuentran sentido, y donde éste queda fijado para la historia:

Ciertamente, no existen en el fondo otros valores más espirituales que los valores, invalorable por otra parte, de las letras. Allí donde concluye el número comienza la palabra. Todo cuanto existe obtiene significación y sentido cuando consigue una versión o palabra escrita. La misma historia no es historia al cultivar la fecha exacta, sino al adentrarse por las fechas inexactísimas —pero incontrovertibles— literarias. (1929b:236)

El arte más característico de entreguerras se nos aparece aferrándose, quizá como su último clavo ardiendo, precisamente a la posibilidad de una *salvación estética* de la modernidad²¹⁰, como por ejemplo la que Gerardo Diego presenta en su poema «El ojo» de *Manual de espumas*²¹¹ o la que Jean Cassou, en clave existencial, declara en este texto:

su existencia [...] Una cosa tan absurda e incoherente no puede conseguir orden y claridad, sino en la transposición de la obra de arte. Una vida humana llega a asumir cierto valor y cierto interés cuando sirve de punto de partida para una transcendencia artística. (1927: 2)

Los intentos de construcción de sentido a partir de la mitopoiesis²¹² (Gould) o cómo Eliot lo llamó, el «método mítico», «a step toward making the modern world

²⁰⁹ Becarud y López Campillo (10) anotan los esfuerzos fracasados de Primo de Rivera por desprestigiar a la intelectualidad y separarla de la opinión pública.

²¹⁰ Reiner Wehl ha mostrado cómo una parte muy importante del pensamiento filosófico del siglo XX también se mueve en torno a esa posible salvación estética. Autores como Adorno o Heidegger exceptúan al arte del diagnóstico sobre la decadencia de las grandes potencias culturales occidentales (arte, religión y filosofía) y lo sitúan «como la única fuente hoy todavía viva de un *ethos*, de una verdad, mediante la cual puede continuarse el juego entre cielo y tierra y el ser del hombre.» (391)

²¹¹ Copio algunos versos significativos: «y el ojo del poeta / y el mundo del poeta / equilibran la creación. El ojo gira en torno de su eje / y el mundo por la vida en verso verde da la vuelta.» (Gullón 226)

²¹² Vid. Eric Gould para una exposición que persigue los fines últimos del uso del mito en la literatura moderna y enfatiza su rol como lucha contra la nada. Rafael Fuentes Mollá (1986:34-38) y Domingo Ródenas (1998b) han analizado la presencia del mito en la narrativa vanguardista española.

possible for art», los regresos a los “orígenes”, el afán de una obra total que parezca concentrar toda la historia humana²¹³, el «sentido de la forma» (Blöcker 19), el aura profética de los artistas o la inmersión en proyectos redentoristas serían algunos ejemplos de esta búsqueda de una reconciliación estética que plantea el arte anterior a la II Guerra Mundial. Por el contrario, Fredic Jameson ha argumentado (1991) que la literatura más claramente postmoderna no cree ni en ella misma: suelta el “lastre” de su supuesto status y así se libera de toda “noblesse oblige”, para pasar a insertarse sin mayores problemas dentro de la cadena de consumo como una práctica productora más dentro del capitalismo tardío²¹⁴. Naturalmente, a título individual el arte “postmoderno” sí puede resultar algo más que una profesión o un negocio, pero en ningún caso pretende “salvar” de nada, convencido de que no hay nada que pueda ser salvado.

El problemático estatus salvífico que el arte postula para sí mismo —y que tiene mucho de moderno y de romántico— aparece presentado, por ejemplo, como la tesis central de Manuel Abril en un artículo publicado en la revista *Arte* en 1932. Allí se afirma que, pese a que en las distintas manifestaciones artísticas no pueden encontrarse —porque no se proporcionan— normas objetivas, descripciones de la realidad, postulados morales o idearios, «todo el arte moderno en lo que tiene hasta ahora de legítimo —ya lo veremos esto otro día— se nutre y se fundamenta en este querer volver al Paraíso perdido.» (12). Tendríamos así que el arte de entreguerras es “del” nihilismo, pero su pretensión metafísica no lo es. Eso significa que no pertenece al nihilismo: el nihilismo todavía no lo ha hecho suyo. Por el contrario, eso sí se cumpliría para la literatura posterior a la segunda guerra mundial. Aquí, por jugar con las palabras de Abril, el Paraíso perdido en ningún caso es buscado; desaparece como opción; cuando no es directamente negado, burlado o maldecido. La esencia misma del arte postmoderno sería nihilista, como corresponde a una época donde el nihilismo ha llegado a su

²¹³ Al hablar de la «conversión» al surrealismo de los miembros de *Gaceta de Arte*, Pérez Minik cuenta vivamente como para ellos el credo bretoniano suponía una concepción vital completa que planteaba «la resolución de esos dos estados de apariencia contradictoria, el sueño y la realidad, una especie de realidad absoluta, la surrealidad, como conciliación final, el amén de esta gran misa original que quería rebasar, destruir o poner al servicio del nuevo hombre todas las misas solemnes que hasta este momento habían llenado la historia de las religiones» (1975:36).

²¹⁴ Linda Hutcheon no está de acuerdo con esta idea, y defiende que el postmodernismo también tendría una cara de discurso crítico y contestatario, esto es, que supondría «a challenging and an exploiting of the commodification of art by our consumer culture.» (1988:207-208)

consumación y constituye el estadio «normal» de la humanidad. Si lo normal entonces es no creer en nada, ¿por qué iba el arte a creer en sí mismo?

La relación general que se ha establecido aquí entre el nihilismo y una práctica artística que lo desafía se complementa por otros rasgos calificables de nihilistas, que han sido señalados por diversos autores. En el caso de la *Teoría de la vanguardia* de Poggioli, el nihilismo queda asociado, como “tercer momento”, a la violencia, esto es, al momento destructivo y agresivo por el que toda vanguardia propiamente dicha pasa. Para Gerhart Niemeyer, el arte moderno es nihilista por dos razones: una, en lo que tiene de voluntad adánica, esto es, de hacer tabula rasa de la tradición y, en cierto modo, reinventar la pintura o la literatura. Y dos, en la decepción que se produce cuando el artista moderno se da cuenta de la futilidad de su praxis en relación a las esperanzas de una nueva realidad. Es decir, cuando el arte reconoce su incapacidad para transformar *de facto* la sociedad.

2.2.2. REPRESENTATIVIDAD DEL ESCRITOR JOVEN

Por sus discursos, muchos escritores nuevos parecen constituir ejemplares casi perfectos del hombre moderno antes descrito: el nómada del desierto urbano, el sujeto inseguro, inquieto, enfrentado a la multiplicidad de sentidos y valores y perdido en la propia modernidad en la que busca reconocerse, el *inadaptado metafísico* que decía Benjamin Cremieux²¹⁵. Lo afirma en 1923 Antonio Espina:

El hombre fino a quien le toca vivir en tales crisis de avance sufre sin remedio. Experimenta en la intimidad de sus células el terrible combate de los sentidos viejos contra los sentidos nuevos. Por eso el poeta contemporáneo, confuso y desorientado —contradictorio—, busca su yo disperso, y como no lo encuentra, fabrica su yo artificial para seguir marchando. *Mixtifica*. (1923a:250)

²¹⁵ Anotaba a este respecto Lluís Montanyà: «La principal característica de la darrera generació literaria dels pobles ex-bel·ligerants és la desorientació. Al difícil problema que es plantejava a les joventuts intel·lectuals de fa un segle, d'escollir entre la tradició o la renovació, un altre s'afegeix, més complex encara: la recerca i l'establiment de valors fonamentals.» (1927a:3) Michael Holroyd (1981:34) también ha hablado de inadaptación a propósito de Virginia Woolf.

Cuatro años después, Arconada dice de la figura del poeta que

Finge hábitos de persona corriente, pero en realidad un hombre atónico y extraño, raro y pobre, deslindado y deshumanizado. Finge vivir, pero en realidad no hace sino soñar la vida. Finge gozar, pero en realidad no hace sino desear. (1927)

Ejemplos *ad hominem* en este sentido serían Benjamín Jarnés, Luis Cernuda, Giménez Caballero o Mario Verdaguer. El primero reconocía en una entrevista a Francisco Ayala que él era el profesor inútil, abúlico y contemplativo de su primera novela (Ayala 1927:5). Cernuda, en la nota enviada con motivo de la *Antología poética*, definía así lo que Gerardo Diego denomina «su posición espiritual ante la vida y la poesía»:

No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.
No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres. (en Diego 1932: 423)²¹⁶

El multiforme Giménez Caballero dice de sí mismo en 1929 desde las páginas de *Hèlix*:

Soy un contemplativo. Me repugna la acción. Sin embargo, no puedo vivir sin la acción porque siento, a la par, la indignidad de la inercia vital.
Mi tendencia, mi destino es nihilista. Y atroz. Tiendo hacia el quietismo, la autonegación y la coquexía de cuerpo y de alma. Hacia el éxtasis. Creo que soy un místico.
Pero mi ambiente industrial, mi hogar, mi orgullo —me impiden realizar hasta ahora —¿alguna vez?— mi último postulado psíquico y constitutivo» (1929c).²¹⁷

Finalmente, en un texto tardío, Mario Verdaguer se retrataba así:

²¹⁶ Cernuda, años más tarde, explicaría el origen de estas declaraciones en otra dura confesión: «Quien esto refiere no ha olvidado la repugnancia, la irritación que le producía en aquellos años la realidad española: la vaciedad política, la injusticia, el desperdicio de lo mejor y lo más noble. Todo me era allí repelente: el ambiente, la gente, la lengua, la literatura, sobre todo la contemporánea. Ciertas líneas que con mi nombre se publicaron, como credo poético o vital, en la primera edición de la *Antología* compilada con Gerardo Diego, fueron consecuencia de tal estado de ánimo.» (cit. en P. Hernández 129)

²¹⁷ Al retrato de Giménez Caballero la censura le retiró unas líneas, muy sintomáticas, que *Hèlix* reproducía algunos números después (concretamente en el número 9, de febrero de 1930): «Soy alegre y taciturno como dos discos de gramófono dispares. Creo en el deporte pero no lo practico. En el rey de bastos, en la política y en el arte heraclidas, pero mis manos son incapaces de sostener otro peso que el de un libro. (Me entusiasmaría ser un buen soldado, en un régimen anárquico).»

Se ha dicho con frecuencia de mí que soy un hombre abúlico, despistado, melancólico y pesimista. Seguramente tienen razón. No concibo otra actividad que la cerebral. No me gusta escribir cartas. No puedo soportar la charla insubstancial de los seres mediocres. Detesto el cambiar de postura y de horizontes.²¹⁸

Estos escritores modernos habían acogido (en general *con consciencia*) la misión de portavoces —un “portavoz” a la vez representa y da expresión— de esa nueva fase de la modernidad marcada por la desfundamentación y el desconcierto²¹⁹. Decía Rafael Laffón en 1929:

Al agnosticismo de “sólo sé que no sé nada” podría oponerse ahora el apotegma literario del momento que llega al cabo de las calles de los “ismos” en crisis: “no tengo otra certeza que mi desorientación”.²²⁰

Los escritores de una manera u otra asumían el nihilismo de la modernidad, es decir, interiorizaban el carácter desfundamentado de la realidad²²¹, y lo hacían patente a través de sus escritos²²². Marcel Arland, observándolos, hablaba en 1924 de un nuevo «mal del siglo» en el que el artista vivía atormentado por la falta de doctrina y la ausencia de Dios. Reclamaba como solución acabar con la destrucción, y tender a la introspección y a un cultivo ético de la literatura. El crítico Jacques Rivière le contestaba negando la existencia de ese mal del siglo pero ratificando la «crisis del concepto de la literatura» y presentando esta instantánea de los nuevos creadores:

Los jóvenes continúan atormentados por el deseo de absoluto depositado en ellos por la generación precedente, pero sienten al mismo tiempo una impotencia

²¹⁸ La cita proviene de una autobiografía de Verdaguer reproducida por Entrambasaguas en su introducción a la edición de *Un intelectual y su carcoma* dentro de “Las mejores novelas contemporáneas (1930-1934)” (p. 1253)

²¹⁹ Emrich (77) explica que Kafka rechazaba tanto la crítica revolucionaria como la conservadora frente a los males de su tiempo, y que prefería considerarse a sí mismo un “representante” de ese tiempo, criticado por todos aquellos cuyas cualidades negativas él había absorbido con fuerza.

²²⁰ Charles Altieri ha hablado de «modernism’s willingness to face directly the darkest, most nihilistic features of the disenchantments produced by modernity.» (2000:132)

²²¹ Decía Ledesma Ramos en 1929 que «la primera cosa de que nos damos cuenta todos es la ausencia de muchos valores que sospechamos imprescindibles» (1929a).

²²² Ésa era precisamente la tarea que el crítico Lluís Montanyà pensaba la más propia de la literatura del momento: «Avui que l’absolut se’ns fa escàpol, la vera missió de la literatura hauria de consistir, més que en la vana recerca d’un ideal estètic o artístic, en la interpretació —plàstica o poètica, per la descripció o per la imatge— del nostre desassossec i de la nostra inquietud.» (1927b:44)

radical para producir alguna cosa en la que tengan fe... De ahí su escepticismo furioso y dogmático.²²³

El intelectual parecía encarnar la figura imaginada por Valéry en *Política del espíritu*: «un Hamlet espiritual europeo que contempla millares de espectros y medita sobre la vida y la muerte de las verdades» (cit. en de Torre 1948:20). Esto ocurría tanto en textos no ficcionales como ficcionales²²⁴. La proyección autobiográfica que muchos de estos últimos poseen explicaría en parte esta consonancia. Como recuerda Mainer (1990:71), no puede ser casual la abundancia de obras narrativas protagonizadas por intelectuales en crisis (*El novelista, La venus mecánica, El marido, la mujer y la sombra, Un intelectual y su carcoma, Estación, ida y vuelta*) y podemos pensar que en estos personajes los autores proyectaban sus ideas a propósito de la profesión y la incardinación de ésta en la situación del país²²⁵. Así, Max Aub presenta en Luis Álvarez Petreña, escritor joven y atormentado, su visión de la vida literaria española, a la que alude expresamente:

El ser escritor hoy en España es una continua desesperación [...] este aislamiento que el hacer literatura causa en nuestro país refuerza el sentimiento de soledad y aislamiento en que el intelectual vive. (1934:25)

La escritura cumplía, entre otros fines, con la misión de dar fe de los caracteres del presente y de su percepción por parte del artista, protagonista destacado. Por ello decía la nota editorial del primer número de *Arte* (septiembre de 1932), que los integrantes del arte nuevo constituían «una mitad de la civilización artística —la más importante acaso y, desde luego, la que más caracteriza nuestro tiempo—» (2).

Tendríamos que los escritores de vanguardia habrían hecho suyo, por una parte, el llamamiento de Baudelaire a ser absolutamente modernos, y por otra, habrían asumido la

²²³ La citas provienen de *Literaturas europeas de vanguardia*, donde Guillermo de Torre describe la polémica (1925a:264-267), alineándose con las tesis de Rivière.

²²⁴ Gloria Rey afirma que el personaje tipo de los relatos de *Pájaro Pinto* es «un ser inconformista y sensible, solo y perdido entre la multitud, que vaga por un terreno movedizo y experimental, al igual que el novelista de vanguardia, en busca de unos pilares que den sentido a una existencia absurda, para la que no encuentra, la mayor parte de las veces, mejor salida que la negación nihilista.» (2001:89)

²²⁵ Longhurst (2002:277ss) ha recordado la boga presente en todo el novelismo del *Modernism*, y en la literatura española ya en el 98, por las historias que tienen como héroe al artista. El tema es explorado monográficamente por Marilyn Dean Ruggi, *Writing in crisis. The Spanish Artist-Novel of the early Twentieth Century* (1985).

tarea que Nietzsche, a la búsqueda de “buenos europeos”, había encomendado a los espíritus más libres: vivir —y hacer vivir— en su radicalidad la experiencia del nihilismo para intentar superarla²²⁶. Ricardo Royo-Vilanova describía así la tarea:

La misión del intelectual es hacer que esta etapa de caos —por lo demás indispensable— se localice y sea lo más rápidamente transitoria posible, para que resurja pronto el renacimiento de un nuevo concepto de la vida, en el sentido empírico más profundo. (1931)

El trabajo de los intelectuales suponía la modernización de los modos de sentir y de pensar y la modificación de los modos de comprensión, para que se adecuaran a la nueva configuración de la realidad. Lo que incluía, como ha insistido T.J. Clark, esforzarse en la *resistencia* a la cultura burguesa oficial, mayoritaria y conservadora, enfrentándose a la vez a las distintas formas de alienación (económica, psicológica, estética) de la civilización moderna que D.D. Egbert, usando la terminología de Renato Poggioli en *Teoría de la vanguardia*, resume en la «alienación ética» (651). Así lo plantea Hermann Hesse en su «Confesión del escritor»: «En nuestro tiempo el escritor, como expresión más pura del hombre espiritual, se encuentra empujado por el mundo de las máquinas y el mundo del ajetreo intelectual a un espacio sin aire, condenado a la asfixia.» (1929:251)

Para los jóvenes, valores y perspectivas novedosas debían sustituir a modos dominantes de entender el presente, obsoletos porque de hecho ya no conseguían entenderlo. Así lo comprendió Antonio Espina al expresar como la misión del intelectual compensar «el desequilibrio que existe entre el enorme progreso instrumental de nuestra época y el estacionamiento de los valores morales y de algunas ideologías políticas» (1934:172-173).²²⁷

El artista de entreguerras, erigido como hombre representativo de la modernidad, aceptaba con orgullo el tiempo crítico que le había tocado vivir, en el vértice entre la disolución de la modernidad y el advenimiento de un tiempo nuevo. Así lo afirmaba

²²⁶ Ambos imperativos son, naturalmente, el mismo, desde que en el siglo XX, como ha señalado Hans Ulrich Gumbrecht, el significado del concepto de modernidad se equipara con un imperativo de cambio, como una «*morale canonique du changement*» (1992:106).

²²⁷ De Espina nos dice Gloria Rey que en su producción domina «el espíritu anarquizante y rebelde del poeta, así como el pesimismo existencial, el escepticismo y la angustia que le conducen al borde del nihilismo.» (Espina 1990: 20)

Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, cuando aplaudía en los poetas «un reconocimiento del valor de lo pasajero, de lo relativo y del espíritu propio de nuestra época.» (46). Antonio de Obregón describía al escritor del día como aquel que «de trapecio en trapecio ha aprendido a resistir el vértigo del panorama que huye» (1928). El mismo año, Lluís Montanyà glosaba así el núcleo de las convicciones de los autores nuevos: «Ponerse a tono con su tiempo. Aceptarlo tal cual es. Con todas sus imposiciones. Con todos sus inconvenientes. Con todas sus ventajas.» (1928b)²²⁸. El artista nuevo se propuso, además, merced a una voluntad devoradora de todo lo nuevo y presente, darle expresión fidedigna, como afirma Thomas Mann:

El artista, el poeta, es un ser que absorbe todos los movimientos y tendencias intelectuales, todas las corrientes y contenidos espirituales de los tiempos y permite que éstos obren sobre él. Se ve afectado por todos ellos, los digiere mentalmente, les da forma y de este modo pinta la imagen cultural de su época, dirigida tanto a su mundo contemporáneo como a la posteridad. (1943: 152)

Finalmente, el artista de entreguerras, a través de su obra, inquirió a su tiempo por su sentido (o carencia de éste), se vio obligado a interpretarlo, a preocuparse y a posicionarse. Éste es el recorrido de la aceptación a la crítica.

Las razones de este rol protagonista del artista son múltiples. Por una parte, en medio de la situación bélica de derrumbe y del general desmembramiento de la cosmovisión decimonónica, el ámbito de la actividad artística resistió el viento de disolución de la guerra y de hecho incluso apareció fortalecido, con aún más bríos de novedad y una mayor ambición; entre otras razones, porque sobre él no recayó casi ninguna culpabilidad por la guerra. Naturalmente que los artistas tomaron partido por uno u otro bando, y varios incluso se alistaron para el frente, pero en cierta medida los artistas, junto con otros colectivos, quedaron alineados en el grupo de aquellos que aparecían ante todo como víctimas de algo que en cierto sentido no iba con ellos. Y así, tras la guerra, la figura del artista, independiente, trashumante, desplazado, apareció reforzada e incluso adquirió, al hacerse protagonista de las renovaciones vanguardistas,

²²⁸ La aceptación del propio tiempo es en algunos casos tan radical que en aquellos autores donde la contraposición entre literatura y vida es más marcada, tanto que casi se ven como excluyentes, el reconocimiento del vitalismo consustancial a la época lleva a la antiliteratura. Así, Arconada no duda en reconocer en todo escritor un «hombre en menguante, en fracaso» (1929bb) frente a las formas emergentes de vitalidad.

cierta “aura” (quizá aquella que Benjamin veía desaparecer en las obras). Por eso Salazar Chapela podía decir en 1928: «la individualidad —o la libertad, la personalidad— culmina en el artista, el hombre menos explicable por su región.» (1928b)

A ello se une que muchos parecían encontrar en la práctica artística un medio de expresión privilegiado y cierto sentido para su vida, cosa que no ocurría en ámbitos como la política o la religión. Y se adhirieron al arte como solaz, plataforma y modo de vida, y en muchos casos exhibieron optimismo vital, alegre despreocupación e intrascendencia. Pero Ramón Bucley y John Crispin (1973:13) ya veían en estos rasgos una máscara que en realidad escondía mucho de angustia e inquietud vital. Aún antes, en sus distintos ensayos de *Mentira desnuda*, Antonio Marichalar venía a presentar al escritor moderno como un hombre descreído, carcomido por su escepticismo, pero que utilizaba su arte para vehicular tendencias místicas. El crítico veía en Joyce, al igual que en sus compañeros poetas, hombres que reconocían el vacío interior que los constituía y expresaban en sus obras ansias de absoluto. Este vacío y este anhelo, cara y cruz del fenómeno del nihilismo, eran el «despropósito» (o razón oculta al propio creador) por debajo del «propósito» (consciente) de las más características obras de la literatura de entreguerras.

El nuevo arte se erigía en avanzadilla de una nueva sensibilidad —y por eso Ortega argumentaba al principio de *La deshumanización* que se había acercado a él en su afán de comprensión del presente—; además, el intelectual por antonomasia muchas veces era el artista, y el artista parecía a menudo representar cierto tipo de hombre “distintivo” (por lo menos, en tanto que parecía más sensible y clarividente frente a las nuevas condiciones). Con ello se reeditaba en moldes nuevos un patrón de pensamiento en relación con la misión del artista que podría remontarse por lo menos hasta el romanticismo alemán, pasando por *l’art pour l’art* finisecular y siguiendo con Baudelaire, y al que, entre otros, Nietzsche había dado expresión filosófica explícita al afirmar que la estética significaba la última actividad metafísica posible en tiempos de nihilismo. Peter Bürger (1990) ve el origen de esta actitud redentorista del arte en lo que llama la aporía fundamental de la modernidad estética: el arte, una vez la religión ha perdido su validez, pretende proporcionar una esfera en que las propias acciones puedan ser experimentadas como significativas; pero, a la vez, la forma simbólica en que este

anhelo de significado adquiere cumplimiento es reconocida como falsa, pues contradice la experiencia básica de la alienación en el seno de la sociedad burguesa.

En cualquier caso, la particular incardinación de la producción intelectual en su propio tiempo y la asunción consciente por parte del artista de su misión central como *vanguardia* del espíritu en «un mundo de conflicto y duda» (E. Mallea 1935b:28) constituyen parámetros importantes del periodo de entreguerras²²⁹. La interacción de estos factores se acercaría a lo que Gramsci denomina la «personalidad» de la época, esto es, el momento en que «una cierta actividad fundamental de la vida», en este caso el arte, «predomina sobre las demás, representa una punta histórica.» (259)

2.2.3. DOMINANTES GENERALES DE LA LITERATURA NUEVA

La mezcla de una particular inquietud y de la falta de referentes ideológicos estables enmarca la peculiar posición de los jóvenes creadores en España, que al compás de las convulsiones artísticas europeas, se enfrentaron a las nuevas condiciones y a los interrogantes que referían de forma directa a la sustancia de la actividad artística: su lugar dentro de las prácticas sociales, el papel del artista como intelectual y las pretensiones y fines de las obras. Cuestiones a las que se buscaba dar respuesta a sabiendas de la novedad e inestabilidad de la situación espiritual general, pero también de la amplitud de posibilidades, lo que condujo al surgimiento de variados ismos, prácticas y credos estéticos, y a un buen número de individualidades destacadas, con posiciones divergentes y, naturalmente, de distinta fuerza y calado. Sin embargo, pese a sus diferencias, creo que pueden señalarse ciertas dominantes de la literatura más joven, esto es, ciertos postulados generales en los que, en mayor o menor medida, coincidirían la mayoría. El conjunto de estas dominantes, visibles también en manifestaciones no exclusivamente estéticas²³⁰,

²²⁹ Ya Ricardo Gullón declaró (1979:4) que la voluntad de remover conciencias y obligar a poner en funcionamiento modos nuevos de pensar suponía una de las afinidades esenciales de todos los movimientos de vanguardia.

²³⁰ Robert Wohl se pregunta si podemos hablar de *modernism* en matemáticas o física y propone hablar del modernismo como una «sensibilidad dominante» (578)

conformaría el tipo de «actitud mental o espiritual»²³¹ que podría denominarse vanguardista, en su particular modalidad hispánica.²³²

Las dominantes funcionarían como «reglas de juego» (Fokkema 1984 propone hablar de “código”). Utilizo «reglas de juego» en el sentido discutido por Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*. Ello nos previene de entender las reglas prioritariamente como un conjunto de preceptos mentales, interiorizados por los sujetos, y que hay que conocer conscientemente para llevar a cabo un particular «juego de lenguaje» (en este caso la práctica de una literatura nueva), que consistiría en una remisión continua a la regla para producir lenguaje. Ésta es la idea que Wittgenstein pretendía enterrar y a la que contraponía la visión de las reglas como aquello que uno puede inducir que está gobernando un juego de lenguaje determinado. Esta visión tiene algunas implicaciones fructíferas si asimilamos la nueva literatura a un conjunto de «juegos de lenguaje». Por ejemplo, las reglas no existen de manera independiente ni es necesario que sean conscientemente aceptadas. Lo que significa que uno “toma posición” frente a las reglas fundamentalmente en el uso que hace de ellas. No existe una única manera sancionada de seguir “correctamente” la regla, sino que la corrección o incorrección se va conformando con los distintos usos en los distintos juegos. Nadie “posee” las reglas, y nadie las ha “dictado”, pero todos demuestran conocerlas al seguirlas en los juegos. La regla no es algo por tanto prioritariamente normativo, sino la pauta con la cual, frente a la cual, desde la cual o contra la cual se producen los juegos. Pero a la vez, una regla marca algún tipo de necesidad: la de jugar alrededor de una determinada pauta. Seguir las “reglas” tiene consecuencias positivas y negativas para los autores, sus producciones y para el campo intelectual literario en general.

²³¹ Una lectura en esos términos la han defendido, para las literaturas ibéricas, por ejemplo Alfredo Martínez (1992), que presenta como los tres logros principales de esta actitud la ruptura entre el significante y el significado, el planteamiento del hermetismo como «cuestión de principio» y la separación de los gustos del público. También Joan Ramon Resina (1997), que comenta que esta actitud es «perfectamente historizable» (10). Ya en 1975, A. Kibédi Varga se debatía entre los términos «attitude – mentalité – ideologie» (562).

²³² La formulación de las dominantes remite en muchos casos a criterios “formales”, esto es, a la manera de encarar el sentido de la producción en sí misma, con independencia de su resultante e incluso del sentido y el valor que se otorgue a su realización; parámetros que en cada caso específico producirán las diferencias.

a) La praxis artística como actividad distintiva

La primera de las dominantes ya ha sido antes aludida. La estética vanguardista sitúa la praxis artística en la zona espiritual más alta²³³, sobre todo porque, contra la visión tradicional²³⁴, entiende que el arte no se dedica a la mimesis de la realidad, sino que posibilita la constitución de otras realidades a través del discurso estético, convirtiéndose así, en palabras de Antonio Marichalar, en «un nuevo camino, capaz de conducirnos hacia algún mundo inédito, maravilloso y distinto» (1924:201). Así lo formula Guillermo de Torre en su *Literaturas*:

El Arte Nuevo comienza donde acaba la imitación, debiendo rehuir por consiguiente el reflejo o interpretación directa de la realidad objetiva y superficial, *creando* con sus elementos básicos imprescindibles otra nueva realidad exclusivamente artística. (1925a:133)

Por eso afirmaba taxativamente Ernesto Pestana Nóbrega: «si decimos *modernidad*, es porque hacemos referencia a los conceptos de *interpretación* y *alusión*, y no a aquellos otros conceptos de *imitación* y *copia*» (1930). El arte era ante todo creatividad²³⁵, por lo constituía una actividad especialmente útil para proporcionar sentidos y valores, esto es, visiones inéditas, interpretaciones, selecciones, insinuaciones, modos de vida posibles, «los más maravillosos espacios, antes infranqueables o insospechados» (Cernuda 1927:269), trazas de experiencia, en definitiva materiales

²³³ Esta idea se opone a una de las consecuencias que en *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset extraía de la intrascendencia y falta de seriedad del arte moderno: que la praxis estética pasaba a ocupar un lugar secundario, casi como una actividad de ocio, porque no se tomaba en serio a sí misma. Ortega razonaba que la producción de algo intrascendente es en sí misma intrascendente. La formulación de los postulados remite en muchos casos a criterios “formales”, esto es, a la manera de encarar el sentido de la producción literaria en sí misma, con independencia de su resultante e incluso del sentido y el valor que se otorgue a su realización; parámetros que en cada caso específico producirán las diferencias. Lo que se defiende aquí es que de manera muy seria (Joseph Frank llegó incluso a decir que a la manera de las sectas, 1963:175), el arte moderno decidió poner patas arriba la “seriedad” clásica del arte, porque la intrascendencia y la jovialidad “superficial” se avenían mucho más con los modos vitales del tiempo presente.

²³⁴ Vid. David Novitz para una resumida explicación del cambio ontológico y estético que el nuevo arte supone respecto a la visión clásica.

²³⁵ Mainer habla de «esa idea del arte como creación *ex nihilo*» (1983a:186) y Raymond Williams (1988:6) la considera un factor esencial de la nueva estética.

múltiples²³⁶ para luchar contra el materialismo y la alienación dominantes²³⁷. «La poesía», escribe Antonio Marichalar, «recaba para sí la facultad de proclamar que las hormigas son blancas» (1933:43). Los artistas más avanzados, conscientes de la quiebra operativa de los saberes tradicionales (filosofía, religión, positivismo), que les impedía generar cosmovisiones plenamente modernas, desafiaban la jerarquía clásica de estos saberes y se arrogaban la capacidad de suministrar una nueva certeza espiritual²³⁸ o cuando menos caminos que condujeran hacia la ansiada *brújula espiritual* de la que carecía el presente²³⁹. Hugo Ball lo reconocía así:

Daba la impresión de que la filosofía había caído en manos de los artistas, como si ellos propusieran las nuevas corrientes, como si fueran los profetas de un renacimiento. Cuando nos referíamos a Kandinsky o a Picasso no hablábamos de pintores, sino de sacerdotes; no de artesanos, sino de creadores de nuevos mundos y paraísos. (cit. en Auster 56)

El artista parecía más preparado que los otros hombres para el mundo del futuro, tumultuoso y desafiante. El escritor ruso Alexander Blok anunciaba en 1919 que la civilización humanista era reemplazada por un nuevo movimiento cuya meta era el artista: «única y exclusivamente él será capaz de *vivir y actuar de forma ansiosa* en la incipiente era de los huracanes hacia la cual se encamina inevitablemente la humanidad» (106). Las especiales características del arte lo situaban en primera línea de un tiempo acelerado donde casi todo estaba por hacer. Gómez de la Serna afirmaba que «el libro debe ser crisol en que probar y atisbar el grado de valor y posibilidad de las cosas, y hasta lo que quizás no sea posible nunca en la vida» (1927). Jorge Mañach en el mismo año, a propósito del vanguardismo, argumentaba que «el arte es, cardinal, aunque no

²³⁶ El sugestivo artículo de Noëlle Batt «El arte literario: una ontología y una estética de lo posible» (2004) presenta ordenados estos “materiales” poniéndolos en relación con teorías contemporáneas (Deleuze, Agamben) sobre el significado de la literatura.

²³⁷ Ésa era en opinión de Henry Lefebvre y de A. Kibédi el objetivo fundamental de la vanguardia: la eliminación de la alienación que asolaba al individuo moderno. El cultivo del antimimetismo respondía a ese afán de problematizar las representaciones asentadas de la realidad que envolvían a los sujetos. Vid. Kibédi 568-569.

²³⁸ Esta era la idea de Wilhelm Worringer ya adelantaba en *Abstracción y Empatía* (1908), donde entendía el arte moderno como un rechazo de los valores orgánicos de la vida para elevarse a lo metafísico y trascendental. Tal elevación era causada por la desilusión y el malestar espiritual.

²³⁹ Joseph Frank ya lo había echo notar a mediados de los sesenta en un capítulo de *The Widening Gyre* dedicado precisamente a Ortega y Gasset: «art undertook the unprecedented task of *creating by itself* the cultural, religious, or metaphysical content from which art had always hitherto drawn its aims and inspirations.» (175). Reiner Wiehl, más recientemente (1989), ha vuelto a tratar el tema.

exclusivamente, un medio de adaptación biológica mediante el cual nos percatamos mejor de lo coetáneo y circunstancia» (44). Antonio Marichalar, dos páginas después de las líneas antes citadas, sostiene que la poesía, respecto a la ciencia, «llega donde no alcanza ésta», porque supera el pragmatismo al colocar como fin último «lo inalcanzable». Con ello, se ubica en el momento «cuando la vida logra su sentido pleno» (1933a:44-45). Y el poeta Hart Crane propone que a cierta experiencia estética se la llame «absoluta», ya que «it approximates a formally convincing statement of a conception or apprehension of life that gains our unquestioning assent» (351).

En 1928, un joven Salvador Dalí localiza en el predominio de lo irracional sobre la racionalidad la superioridad del artista sobre los otros hombres, y el valor del arte en su capacidad para penetrar lo real:

El poeta i, per tant, els artistes han estat gent d'un instint i d'una vida interior, espiritual, superior als altres. El subconscient, podem dir, ha dominat en certs moments el conscient (inspiració), o sigui, la imatge irreal que la intel·ligència transforma i forja les coses. Aquest desequilibri de les activitats irracionals li ha permès d'apropar-se a la realitat mateixa de les coses (lirisme). (339)

En el mismo año, A. Ozenfant defendía desde las páginas de *Revista de Occidente* una visión del arte de corte más tradicional²⁴⁰, en la que la obra de arte se definía por su belleza, y la belleza como una armonía entre el hombre y la naturaleza. Con su trabajo, el artista creaba estructuras y normas de validez eterna, utilizando para ello todos los materiales a su alcance. Su objetivo último residía en alcanzar lo sublime. La conclusión a la que llegaba Ozenfant era igualmente aristocrática, pues, dentro de esta visión, «el dios de los hombres es el artista» (272-273). Su superioridad residía en que tenía el poder de unificar espiritualmente «las apariencias contradictorias» en una síntesis. Por esa misma razón, «está el arte situado en la cumbre de la obra humana» (280), pues su frecuentación y cultivo elevaba a los hombres.

Quizá sea arriesgado decir de una propuesta como el dadaísmo que pretende 'señalar' espiritualmente a algún sitio, pues en cierto modo traiciona su principio destructor básico; pero una dirección espiritual no necesariamente significa una *guía*, esto

²⁴⁰ Ozenfant era consciente de que su visión se oponía a la que proporcionan los movimientos vanguardistas, a los que acusaba de falta de ambición y complacencia en lo fácil, por haber renunciado al gran arte, cuyo signo, en su opinión, era la sublimidad.

es, unas indicaciones para alcanzar un determinado destino, sino, más modestamente, una asignación de trayecto, del que quizá no se conoce la meta. Para Hugo Ball ése era el sentido profundo de la actividad dadaísta:

Tal vez sea necesario producir el caos con resolución y firmeza y con ello forzar una retirada completa de la fe, antes de que una estructura nueva pueda ser destruida sobre una base transformada de la convicción. (cit. en Auster 57)²⁴¹

Desde ese punto de vista, el dadaísmo ofrecía, por vía de la aniquilación y la burla, unas indicaciones a propósito de los caminos espirituales —estéticos, morales, vitales en definitiva— que ya no podían ser transitados, condenaba el modo de vida burgués y situaba como alternativa una particular postura espiritual de «reafirmación de la dignidad individual» (Auster 57) que por lo general se caracteriza precisamente de nihilismo²⁴². En el dadaísmo, en los Nicevoki²⁴³, o mucho más modestamente, en el Ultraísmo, el nihilismo tenía mucho de consigna ideológica y gesto discursivo severamente asumido, como en esta (cándida) línea del *Manifiesto del Ultra* (1922): «Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo» (105)²⁴⁴. Estos gestos excesivos, en algunos casos meras *boutades*, constituían señales inequívocas de un problema, al que, con apariencia antiliteraria, se le buscaba una respuesta estética. Así lo señaló ya en 1931 Roberto García Pinto:

Dadá ha ejercido una influencia benéfica. Fue como una asepsia de la literatura, la desliteraturización de la literatura. [...] erigieron un sistema de negación absoluta. En eso tradujeron su problema profundo, que era un problema

²⁴¹ Para Hermann Hesse ése era también el verdadero significado de Dadá: «Estos escritores sienten, o al menos parecen sentir, que primero hay que alcanzar la disolución y el caos; que primero hay que recorrer el amargo camino hasta el final, antes de que puedan crearse nuevas leyes, nuevas formas, nuevos vínculos.» (1919/20:226)

²⁴² El uso de esta palabra en la discusión sobre los primeros movimientos de postguerra, y muy especialmente el dadaísmo, era lugar común ya en los años veinte. Vid. por ejemplo Guillermo de Torre, «Literaturas novísimas» (1921: 271), o Rafael Lozano, que en 1922 afirma «el Movimiento Dada, ésta era el nihilismo en toda la acepción de la palabra» (49), o, un último ejemplo, Gonzalo Arteta Errasi, quien en 1924 y desde las páginas del *Bulletin of Spanish Studies* juzga a ultraísmo y dadaísmo «iconoclastas y nihilistas» (79). La lectura negativa es también la que predomina en la clásica *Historia social* de Hauser (vid. vol. III:281ss), donde no se le reconoce al dadaísmo ninguna voluntad afirmativa, aun por omisión.

²⁴³ Grupo futurista radical ruso, cuyo «Decreto sobre la poesía» de 1922 gira obsesivamente en torno a la nada y reclama el abandono de toda expresión intelectual.

²⁴⁴ Así lo entendió por ejemplo Valentín Andrés Álvarez, quien en 1976 afirmaba que «el ultraísmo, a pesar de sus extravagancias y desquiciamientos, tenía su doctrina», expuesta por Guillermo de Torre al señalar el deber de todo joven sincero de despedirse de valores anteriores y afrontar en solitario nuevos retos espirituales (86)

metafísico: [...] ¿quién soy yo? ¿qué es el hombre? [...] La tabla de salvación consistió en tratar de construir un universo poético que se bastara a sí mismo. Una poesía extraliteraria, más allá de la literatura, edificada al borde del caos, el último de los paraísos artificiales. (146)

Que la práctica artística quedara situada por delante de otras actividades intelectuales, ya desde la misma denominación de «vanguardia», tenía importantes consecuencias. No sólo colocaba al artista en una posición privilegiada, casi de *héroe*, en lo que Jaime Brihuega llamó «una actitud de redención mesiánica» (74)²⁴⁵, sino que reafirmaba el valor de la práctica artística como profesión y pauta de vida frente a una sociedad en creciente proceso de modernización, tecnificación y burocratización. Tanto la figura del escritor, incómoda en un sistema rígido de división de trabajo, como la realidad por él creada se oponían al modo de vida cotidiano, burgués en definitiva, caracterizado por la repetición, la ordenación y la uniformidad; esto es, por la completa anulación de «lo excepcional»²⁴⁶. Con ello se situaba en el centro del debate estético, como ya señalara Peter Bürger, la cuestión de la relación entre el arte y la vida.

Pese a que, en palabras de G. de Torre, «los poetas ya no se creen enviados de los Dioses, voceros de la inspiración divina» (1925a:46), en el Arte Nuevo flota una atmósfera de «aristocracia espiritual» (Raymond Williams 1988:6) que remite a una capacidad de contemplación de la vida *sub specie artis*, bajo la cual las posibles interpretaciones de lo real se multiplican a través del prisma de la praxis estética, asumida por los autores —tanto en su faceta destructiva como constructiva— como envés de la confusión consustancial a la época. Ya en 1914, Wyndham Lewis había afirmado:

The Vorticist does not suck up to Life.
He lets Life know its place in a Vorticist Universe!

Para concluir:

²⁴⁵ Astradur Eysteinnsson (1990) ha hablado de una versión heroico-apolínea del Modernismo a propósito de este mesianismo que, en sus formulaciones más extremas, pretende que el arte contrarreste el caos, la futilidad y el desorden contemporáneos.

²⁴⁶ Este aspecto era el que Agustín de Foxá destacaba en un artículo titulado «Surrealismo y Prehistoria» (1945) al recordar los años de entreguerras, «todo aquel mundo, disparatado y estridente, que con la algarazca de los esnobes de la tierra y el escándalo de todos los burgueses, constituyó la primera conspiración contra el orden y la medida de Occidente» (221). El artículo abundaba sobre todo en los cambios que las nuevas formas artísticas produjeron en las modas y costumbres.

This is a great Vorticist age, a great still age of artists. (156)

La amplitud de los horizontes del quehacer estético posibilitaba que las reacciones y respuestas frente al vacío normativo fueran múltiples e incluso opuestas, por lo que podían incluir alternativas que iban desde la “autonomización de lo estético” hasta la “reintegración del arte en la praxis vital”. De hecho, como veremos, se consideraba una de las virtudes nucleares de la creación artística el que permitía manejar los opuestos, bregar con ellos sin tener que imponer uno sobre el otro, e incluso fundirlos²⁴⁷. En palabras de Ramón, «la forma emergente salva a toda inquietud de contradicciones» (1931:321).

Latía por debajo de esta sobredimensión de lo estético, además de lo que Brown llamó un «sentido reverencial de la literatura» (33), un espíritu utopista que, desencantado de las posibilidades de transformación inmediatas desde la esfera política, se ponía a sí mismo idealmente como medio para llevar a cabo, en un horizonte posible, un cambio vital o «renovación global» (Arizmendi 420), lo que incluso podía conducir a lo que John Crispin ha llamado recientemente «ética de rescate a través de la actividad artística» (2002:18). Decía Ramón en otro texto: «lo sobreartístico es más poderoso que lo político, y sólo los grandes artistas crearán el mundo futuro —el mundo ameno, que es el único digno de vivirse.» (1931c)²⁴⁸

El sentimiento de preeminencia de lo estético se plasmaba también en la creencia —bastante extendida— en que la estética era una “adelantada” de su tiempo, es decir, que constituía el primer ámbito donde calaba la conciencia de una nueva época, y de donde surgían los modos de comprensión y las propuestas que luego se extenderían²⁴⁹. Lo resumía en 1930 Valentín Andrés Álvarez:

²⁴⁷ Así lo reconocía F. Scott Fitzgerald en «The Crack-Up»: «the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function» (cit. en Dekoven 1992:686).

²⁴⁸ Así ha descrito esta idea Fernando Castro Borrego: «La praxis artística de vanguardia implica una profesión de fe concreta, no genérica, en la transformación del orden social. En un mundo escindido, la experiencia estética proporcionaba una ilusión de unidad cifrada en el futuro de la sociedad humana. Era una misión profética.» (16)

²⁴⁹ Lo defendía Ortega en *La deshumanización del arte* y también Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo*, al hablar del «poder profético del arte». También Arconada: «el arte se adelante siempre a la vida, no olvidarlo» (1928:189).

El arte es un sensible sismógrafo que percibe los movimientos renovadores a gran distancia, mientras que la política sólo se da cuenta de ellos cuando comienzan a hacer estragos.²⁵⁰

Desde aquí es fácilmente derivable la idea de estirpe romántica del arte como actividad *profética*, que juega un papel crucial por ejemplo en *El nuevo romanticismo* de Díaz Fernández y que Ramón sintetiza en la frase «El libro es la bola nigromántica en que leer y entrever el porvenir» (1927). El arte poseía la facultad de atisbar por dónde iban a discurrir los senderos espirituales, pues presentaba transfiguradas en la obra señales del futuro²⁵¹. Díaz Fernández llegaba aún más lejos:

Los artistas atisban antes que nadie *las formas vitales del porvenir*. Por algo los antiguos llamaron vate al artista más puro, al poeta lírico. Vate, es decir, adivino. La intuición es la atribución del genio, y genio, específicamente considerado, es el creador, el artista que por la gracia de su obra es semejante a un dios. (1930a:93)

Desde la aragonesa *Noreste*, Pedro Sánchez otorgaba a los pintores esta misma virtud profética en «Consideraciones sobre la pintura de hoy» (1934), donde afirmaba que artistas como Klee, Braque, Chagall o Picasso se adelantaban al resto de hombres de la época al vislumbrar el horror de la época que se acercaba:

Más impresionables que la mayoría de los hombres de su época les preceden en el descenso tenebroso y húmedo a un caos definido y sin estructura, sin ondas de color, promiscuo, complejo y hasta profundamente pueril, poblado de una ralea desafortunada de contorno teratológico e ideas cenicientas que forman la dura pared de este sulfuroso callejón sin salida. (1934: 2)

Naturalmente, en la cuestión se mezclaban, indiscriminadamente, descripción y dedicación. El arte iba por delante de otras prácticas discursivas porque entre los artistas

²⁵⁰ El historiador A. G. Lehmann argumentaba favorablemente a finales de los sesenta acerca de esta capacidad de los escritores para “vislumbrar” o “intuir” movimientos espirituales futuros: «imaginative writers can sometimes use their intuitive powers to see patterns forming that the common run of their contemporaries have not yet detected.» (19). Por las mismas fechas, Marill-Albèrès (*L'aventure intellectuelle du ving-tième siècle*) y Guillermo de Torre (1967) ponían ejemplos históricos del siglo para apoyar esta afirmación, y más recientemente, Jean Clair (1996) ha comentado: «L'extermination de l'humain en l'homme avait ainsi été précédée par le désastre de sa représentation.» (12)

²⁵¹ Por ello no es extraño que Giménez Caballero recuperara el adagio de Oscar Wilde según el cual «no es él [el arte] quien imita a la vida, sino la vida quien imita y se somete al arte.» y hablara, dando ejemplos concretos, de «precedencias del arte sobre la realidad». (1931c)

cundía el afán de estar a la última. De hecho, el verdadero artista moderno se definía, entre otras cosas, por esa inquietud. Por eso decía Guillermo de Torre en 1925 que «el verdadero papel de los jóvenes [...] estriba cabalmente en ese gesto de adelantados en reconocer y loar desde el primer momento los signos y valores peculiares de su época.» (1925a:56)

A ello se unía la idea de que la mirada del artista nuevo, frente «un orbe de cosas, de sensaciones, de ideas, que se presenta revuelto y ajerarquizado» (Ayala 1929, cit. en Geist 99), actuaba como un cedazo que, selectivamente, recogía solamente lo esencial, lo condensaba y lo presenta estéticamente. Así lo afirmaba Ramón en forma de mandato:

El arte nuevo tiene que darnos lo que hemos visto, con visos de verdad. Pero con la verdad elevada, destilada, hilarante y de algún modo exaltada [...] dejando el resto numeroso y engorroso a la estúpida visión directa. (1931a:164-165)

Las obras construídas a partir de esta selección querían constituirse en sensores y motores de la modernidad, y así en propios y característicos de la modernidad misma²⁵²; por eso decía Jarnés que los artistas eran aquellos que «fijan el estilo peculiar de cada época» (1927d) y *Gaceta de Arte*, en su noveno manifiesto, declara que:

Época sin arte representativo está en baja de los valores de la historia.
Nación sin arte vivo no tiene valor en el concierto y en la cooperación de la cultura de nuestro tiempo.

Y es que la práctica artística reivindicaba su importancia como factor de sensibilización y modernización ideológica, es decir, como factor de homogeneización cultural a través de la educación. Esto, ya en los treinta, se plasmaría institucionalmente en propuestas donde el arte adquiriría una función pedagógica, así, las Misiones Pedagógicas, el Teatro de la Barraca o las bibliotecas públicas ambulantes²⁵³. El arte servía como medio para comunicar sensiblemente nuevos modos de entender el presente, ayudaba a educar y refinar la sensibilidad misma, potenciaba la imaginación e incluso

²⁵² En un texto de 1928, Valery Larbaud consideraba las obras de arte nuevas «cette parti de l'activité de notre siècle qui produit, presque invisibles, presque indevinables, les seuls témoins capables de nous réhabiliter devant la postérité, et peut-être de nous faire envier par d'autres siècles moins heureux ou moins riches.» (1928: 26)

²⁵³ Para un breve análisis de los límites de la política educativa de la República, vid. Álvarez Junco (1995).

podía impulsar a una vida intensa, como proclamaba Luis Cernuda en su «Carta a Lafcadio Wluiki» (1932) y Jarnés o D.H. Lawrence defendieron en todos sus libros²⁵⁴. A propósito de esto último decía Moreno Villa: «Bastan unos meses de trato con libros y obras cubistas y neoclásicas para salir enriquecido en la visión y en el tacto.» (1925:137)

Estas últimas ideas insinúan cambios en la relación del artista con el público. Para la nueva estética, el primero ya no tiene obligación de “servir” al segundo (entreteniéndolo, reafirmando su sistema de valores, etcétera), sino que ahora el público debe ir a la zaga del creador, que lo lleva por caminos inéditos y novedosos y desafía las convenciones y prejuicios. Así lo explicaba Antonio Espina, en lo que señalaba como la más importante consecuencia de la evolución artística del siglo:

A lo largo de esa centuria, el creador de arte suponía de buena fe que su misión única en el mundo consistía en servir las apetencias estéticas de la multitud, en realizar obras que gustasen a todos y en no desentonar nunca de las ideas o las formas ortodoxas mantenidas por la mayoría. [...] En cambio, el artista moderno adoptó desde el principio una actitud de preeminencia. En vez de marchar detrás del público se coloca delante de él y exige un esfuerzo de comprensión y de sensibilidad para el acogimiento de la obra. (1928e:283)

La obra de arte ya no se debía plegarse a interpretaciones usuales o consabidas, sino que causaba efectos de sorpresa y extrañamiento. Por lo que reclamaba para su comprensión lo que Marichalar llamó en *Girola* un «doble sacrificio» (1926:24): reconocer la necesidad de un esfuerzo hermenéutico, y llevar éste a cabo.²⁵⁵

Los discursos a propósito del puesto prominente del literato en lo que d’Ors llamaba la «jerarquía de espíritus» tienen que ponerse en relación con un intenso debate, relanzado ya en el 98, acerca del puesto social del escritor y cómo la sociedad valoraba su tarea. José-Carlos Mainer, entre otros, ha mostrado sobradamente (por ejemplo en 1971:20) que en toda la Edad de Plata puede localizarse esta ansiedad por tematizar el

²⁵⁴ Dice Lawrence al final de su «La moralidad y la novela» (1925) que «La novela es un medio perfecto para revelarnos el cambiante arcoiris de nuestras relaciones vivas. La novela puede ayudarnos a vivir como no lo puede ninguna otra cosa: al menos, ninguna Escritura didáctica.» (85)

²⁵⁵ Así lo explicaba Fernando Vela ya en 1924, lamentándose de la acostumbrada pasividad del lector: «la obra moderna es impenetrable en tanto no se encuentra ese justo giro, que, desde luego, no se descubre sino a fuerza de triples cabriolas. Alguna puede ser la buena. Mas nuestros pies son pesados, y de costumbre queremos meternos en el espejo abriendo la puerta del armario.» (1924d:80)

estatus social del intelectual²⁵⁶, su consciencia y filiación de clase, y en definitiva la reivindicación del escritor de un reconocimiento, inexistente desde las instituciones y los actores sociales de un país de base rural que se modernizaba a trancas y barrancas, buscando paliar una histórica sensación de atraso. El escritor de los veinte alardeaba de punta de lanza del espíritu, de internacional, ultramoderno y removedor de conciencias, y con ello sabía que, además de expresar ciertas convicciones teóricas o generales a propósito del papel de la literatura o de la creación artística en general, sumaba puntos para hacerse fuerte como integrante de un colectivo social por lo general poco tenido en cuenta, como se lamentaba Giménez Caballero, anónimamente, desde *La Gaceta Literaria*:

En España, el escritor es algo inconcreto, negativo, obscuro. Desplazado de toda organización, de toda representación. En ninguna parte el escritor vive tan en los márgenes de su propio juego, tan en la sombra de sus propias sombras. No tiene perfil. No tiene existencia. En un país tan serio —realista, austero— como el nuestro, el pensar, el escribir, se considera como actividades livianas, entretenidas y caprichosas. Es decir, actividades poco serias, poco dignas. En España todavía pesa sobre nosotros la sombra del juglar, pero no en lo que tenía de representación —jerarquía—, sino en lo que tenía de bufón, de alegrífiestas. (1928b)

¿Dónde situar entonces a aquel artista que tan denodadamente buscaba hacer notar su importancia en el concierto de las voces sociales, pero que a la vez se enfrentaba al público? ¿Aquel que encarnaba un antiburguesismo altanero pero aspiraba a disfrutar una vida acomodada? ¿Qué significaba que el Arte Nuevo fuese a menudo considerado un producto “de señoritos”?

En sí mismo, fuera de sus vínculos familiares, el intelectual no tenía un espacio delimitado, no tenía clase, ocupaba un no-lugar problemático y en sí mismo crítico²⁵⁷. Con bastante claridad abordaban el asunto José Balbotín y Rafael Siles al describir la

²⁵⁶ Naturalmente, la polémica no se circunscribió a la literatura de nuestro país, sino que estuvo presente en las más variadas discusiones literarias. Un solo ejemplo, un texto de 1914 de Ford Madox Ford: «one writes for money, for fame, to excite the passion of love, to make an impression upon one's time. Well, God knows what one writes for. But it is certain that one gains neither fame nor money; certainly one does not excite the passion of love, and one's time continues to be singularly unimpressed.» (327)

²⁵⁷ Así lo han defendido Poggioli y D.D. Egbert. Este último sostiene que «en sus gustos artísticos, los integrantes de la Vanguardia están fuera de toda clase social, cualquiera que sea la clase de la que provengan o con la que estén integrados.» (653)

incómoda situación del intelectual en el seno de la sociedad burguesa. Ésta «no posee el medio de crearle una situación social compatible con su existencia», pues sólo está dispuesta a apreciarlo por su plusvalía, cuando los intelectuales, afirman los autores, son precisamente aquellos profesionales que no reportan nada, que son considerados improductivos. El intelectual se cree en principio libre, porque se compara con la clase obrera, hasta que se da cuenta de que la burguesía lo trata de la misma manera despreciativa, y que por tanto, al igual que el proletariado, se encuentra bajo el yugo del modo de producción capitalista. Ante estos conflictos no es extraño que Balbotín y Siles hablaran del renacimiento de «la cuestión de los intelectuales», esto es, de su crisis, que en su opinión venía a unirse a la crisis general de la sociedad capitalista. (1927:396)²⁵⁸

b) Pretensión de sinceridad

En un momento de su texto «Europa destruida» (1929), Waldo Frank incorpora la siguiente reflexión a propósito del carácter de las obras literarias en épocas de decadencia:

Todo verdadero artista ejecuta una obra coordinada sobre el material que ha escogido. El material tiene que ser bueno para su propósito. Ahora bien; si el material es una época corrompida, no deberá desnaturalizarlo, negando que la época está corrompida. Si es un caos, deberá establecer su orden sobre él, aceptando el caos. La obra de arte es siempre un grupo de fenómenos transformados en un todo. Requiere el principio de orden. En una época de disolución, el artista estará más obligado a realizar esfuerzos más violentos y más personales para verificar su síntesis. (378)

La conclusión es que la obra literaria más representativa —y Frank escoge el *Ulises*, al que llama «compendio de Europa»— es aquella que utiliza precisamente como principio unificador, esto es, ordenador, el caos moral, espiritual y social de su época.

²⁵⁸ Para Benjamin (1929b:69), hablar de la situación del intelectual en la sociedad de postguerra equivalía automáticamente a hablar de su crisis, aunque sólo unos pocos daban el siguiente paso y cuestionaban la estructura global de la sociedad.

Esta reflexión de Frank supone una pretensión por parte del artista de no interponer ningún tipo de pantalla entre la vida y su subjetividad, esto es, ninguna creencia, prejuicio o interpretación previa, buscando así, en último extremo, algún tipo de captación “pura” del mundo en su proteica riqueza originaria, en su proliferación y entrecruzamiento de estímulos e interrogaciones. A esta pretensión, previa e independiente del trabajo de estilización que produce finalmente la obra, de no enturbiar el trabajo de la sensibilidad, de dejar que ésta “hable” por la pluma del escritor podría llamársela “sinceridad”. Esa era la palabra que eligió Salvat Papasseit como virtud central de toda verdadera poesía²⁵⁹, a la que Ortega veía en 1924 «triunfante», la que para Samuel Ros definía el principal valor de la vanguardia (así lo afirma en la encuesta de 1930 de *La Gaceta Literaria*), o la que usaba Guillén Salaya en 1928 para nombrar la cualidad básica de la juventud literaria, y lo que para él caracterizaba su «ética». De ella veía nacer nada menos que «ese afán de deshumanizar el arte»²⁶⁰. Y es que sinceridad nada tenía que ver con mimesis. Ya de entrada, porque el proceso de conocimiento sensible era selectivo, así que a qué ámbitos de la realidad prestase especial atención la mirada del artista, finita y personal, establecería diferencias en cada caso. Por eso Fernando Vela proponía que una manera de distinguir las distintas propuestas estéticas era asimilarlas a “miradas” (así lo hacía Ortega en *La deshumanización del arte*)²⁶¹ que, a su vez, podrían ordenarse por los objetos a los que atendían prioritariamente (1924c). El dadaísmo atendería muy especialmente a lo absurdo, el futurismo a la conformación tecnológica de la modernidad, el surrealismo al ancho territorio de lo no-consciente (mundo onírico, deseos, etcétera) o la literatura “de avanzada” a la realidad socio-económica.

El montante ideológico de la pretensión de sinceridad se sitúa por tanto no en una búsqueda de la verosimilitud, de la veracidad ni mucho menos de la representación

²⁵⁹ Lo decía en 1919: «La manifestació gràfica, àdhuc moral, de que el Poeta viu és la sinceritat. El Poeta es mou sol entre les multituds i és una maravella en la seva època per tal que és sincer.» (texto reproducido en la revista *Hèlix* en 1930).

²⁶⁰ G. de Torre sitúa la sinceridad como valor fundamental de todo creador innovador (1968:217).

²⁶¹ El propio Ortega equiparaba la disciplina filosófica a una “mirada particular”: «la filosofía es la pupila de la vida; mira, pero lo que quiere ver es la vida según fluye ante sus ojos» (cit. en Vela 1961:30).

mimética (precisamente si buscara eso, sería considerado insincero) sino que incluye varios trazos destacados de la nueva “manera” artística:

El hablar de sinceridad significaba enfatizar el gesto de renuncia a modos caducos de mirar, a enunciaciones tradicionales e ideas recibidas que maniataban y enturbiaban la mirada. De ahí metáforas ampliamente utilizadas en aquellos años como las de “ver por primera vez” o la del “momento auroral”, o el hecho de que de Torre hablase en 1924 de una “liberación”.

Además, la sinceridad refería a “apertura” o “dejamiento”, esto es, un dejar que las cosas “hablasen”²⁶², tratando de no imponerles previamente una interpretación, y así facilitando que el mundo, en su riqueza y multiplicación contemporáneas, envolviese al sujeto. El creador buscaba dejarse maravillado por la multiplicidad de estímulos contradictorios y desordenados del mundo presente. Sólo de ese modo sería verdaderamente moderno. Así lo describía Esteban Salazar Chapela:

Hay un valor a priori —seguridad en sí, conciencia de sí mismo— en entregarse a las cosas, en sentirse como disuelto en ellas, en no cortar las amarras con el prójimo, con el mundo, artístico o no. Hay el valor de echarse a nadar en la multitud, al parecer pactando, para continuar luego impecable, alto y distinto. Hay valor —el único valor legítimo, franco— en dejarse superponer colores, como quien se dejara colgar sambenitos absurdos. Y existe, en cambio, temor, miedo a disolverse, cuando el artista yergue su puente levadizo y coloca entre él y el mundo un foso de normas, de restricciones, incluso de purezas estéticas. (1928a)

La sinceridad también suponía marcar muy claramente el carácter artístico de la obra de arte, de tal manera que no pudiera ser confundida con un objeto de la realidad. La obra de arte se presentaba como construcción ficticia y declaraba su propósito de ser tomado como eso. El arte moderno era «sincero» porque, en palabras de Antonio Marichalar (que utiliza la palabra, aunque prefiere «honrado»), «antes de mentir, advierte que lo que va a decir no es cierto» (1926a:29).

²⁶² La metáfora es de Ramón: «Las cosas quieren decirnos cosas pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden hacer ese acto demasiado pequeño de centrar por una sola boca una sola clase de lengua.» (1934:95) El artista, huelga decirlo, les dará voz. Sobre la importancia de las cosas y los objetos en el universo vanguardista ya había hablado Cano Ballesta (1972:20) y lo ha tratado monográficamente Wentlaff-Eggebert (2002).

Sinceridad quería decir también, en palabras de Fernando Vela, «presentar en áspera desnudez sus problemas» (1927a:73). Frente a un arte del pasado que se había preocupado de proporcionar soluciones, el Arte Nuevo no daba nada por resuelto, es más, mostraba a las claras sus alto de grado de experimentalismo y problematismo. Las obras declaraban a menudo lo que tenían de atisbos, probaturas, pruebas y acercamientos, y asumían su rol de precursoras de maneras nuevas de decir. Por eso parte de su mensaje podía consistir precisamente en mostrar cómo estaban construidas.

Por último, el hablar de “sinceridad” enfatizaba el “modo” de mirar, el impulso originario del creador, que ahora perseguía una *nueva, personal, diferente y propia* manera de acercarse al mundo. De ahí que dijera Jardiel Poncela: «El camino más corto y seguro que puede seguirse en arte para llegar a obtener una originalidad asombrosa es ser absolutamente sincero.» (1937:81). El artista quería establecer una relación inédita con todo aquello que entraba en su radio de perspectiva, casi se diría que buscaba eliminar la distancia entre el perceptor y lo percibido, para que el resultado de la forma en que era vista la cosa se fusionase con la cosa misma, sin agotarla, sino mostrando algo de lo que ella podía contener. Así, de Torre hablaba de «ver las cosas desnudas»; Ortega, específicamente por lo que refiere al arte, de analizar «microscópicamente», esto es, desde muy cerca, o también minuciosamente y atendiendo a todos los detalles, «morosamente», atendiendo a todas sus aristas; Ramón perseguía maneras inéditas de contemplar; y, por poner un último ejemplo, Jarnés decía en el famoso prólogo a *Paula y Paulita* que «será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo».²⁶³

Es de suponer que la boga de la fenomenología en toda Europa tuvo algo que ver en esta pretensión de sinceridad. El dictum husserliano de ir “a las cosas mismas”, convenientemente filtrado por Ortega, y utilizado en la explicación del nuevo modo estético, proporcionaba —como ya hiciera notar Mainer (1983a:181)— cierta primaria base metodológica a ese establecimiento de una nueva relación entre la subjetividad del artista y lo real. De hecho, Morente en 1932 situaba el imperativo de Husserl como uno de los dos rasgos definitorios del nuevo orden espiritual del siglo XX (el otro, por cierto,

²⁶³ Como puede observarse, esta relación se define a menudo a través de metáforas que remiten a la visión. El propio Jarnés, en un artículo de 1927, afirma: «El mejor novelista será aquel en quien más ferviente se suscite el «entusiasmo visual» de que nos habla un poeta de estos días, Platón.» (229)

era el antipasatismo) (vid. Morente 1932:204-205) y, años antes, Ramiro Ledesma Ramos afirmaba taxativo que «La fenomenología es ya —quíerese o no— la única filosofía del presente.» (1929b)²⁶⁴

Los distintos aspectos que se han señalado, el antipasatismo, el perspectivismo, la reclamación de una mirada propia iban en los textos vanguardistas indisolublemente unidos, como ocurre en este texto ultraísta:

Ésta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es exponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. («Manifiesto del Ultra» 105)

Para los despistados o los que no comprendían, Guillermo de Torre en un artículo de 1924, «Proyecciones. Más en torno a Apollinaire», se apresuraba a disolver cualquier sospecha de realismo o mimetismo cuando otorgaba al Arte Nuevo esa pretensión de “trasparencia” ante el mundo moderno. Su argumento era que ver las cosas en su desnudez suponía casi automáticamente verlas «con burla», con lo que se invalidaba toda pretensión realista.

El principio de sinceridad definía aun confusamente tres ámbitos ontológicos en relación contemplativa: el ámbito del sujeto, origen de la expresión artística y de la perspectiva, y que presentaba una mirada propia, individual y finita. El ámbito del objeto, en su desnudez, en su originario estar en el mundo, no como medio ni como fin, sino en sí mismo (en plástica, un buen ejemplo sería Fernand Léger). Y la obra artística, como síntesis de la convergencia de la mirada individual y lo contemplado, presente, entreverada y sostenida en un *estilo*, a la vez dentro y fuera del mundo.

Que la sinceridad no suponía mimetismo, sino inclusión obligada bajo una perspectiva personal, moderna, original e inédita, nos indica que en realidad no existía algo así como una “trasparencia”, esto es, un dejar a las cosas aparecer, sin una cuota de “transferencia”, esto es, un traspaso continuo de cualidades por parte del sujeto creador a

²⁶⁴ Miguel Ángel García (2001:58-61) ha hablado de un «humus ideológico general» a propósito del efecto de la fenomenología en los escritores. M^a Teresa Vilariño (405) ha estudiado la introducción de la fenomenología en el pensamiento literario, destacando la labor fundamental de Ortega y de *Revista de Occidente*, y J. Lerín García (1992) apunta algunas ideas sobre su recepción en España. Fellman (1984) ya había estudiado las conexiones entre la vanguardia expresionista y la fenomenología.

su objeto, pero con el pudor y la asepsia suficiente para dejar fuera la “explicación” del proceso de transferencia. Lo que nos vuelve a acercar al subjetivismo. Bajo esta palabra se reúnen muchas cosas, por ejemplo, la influencia de Nietzsche, la fenomenología o Bergson²⁶⁵, el primado de la visión sobre los otros sentidos (Schwarz 7), la soledad y el individualismo cada vez mayor que sufre el sujeto contemporáneo, y que lo conducen a menudo a refugiarse en su intimidad, el redescubrimiento del propio mundo interior, la sospecha epistemológica y ontológica o la necesidad imperiosa de expresión. En cualquier caso, el punto de partida fue situado de manera certera por Ernst Robert Curtius en 1914: «El ámbito en el que podemos experimentar de forma inmediata la realidad es nuestra vida interior» (50).

A partir de aquí se comprende que las obras a menudo contengan grandes acumulaciones, en muchos casos confusas —pues de hecho a menudo no hay discriminación entre lo que vale más o menos, una vez ha sido presentado— de sensaciones, de experiencias, de visiones. Grandes obras de la época describen abismos mentales, regiones interiores *proyectadas* en el mundo, crónicas de inquietudes, dudas y conflictos íntimos, como si todas siguieran la afirmación de D.H. Lawrence «the life of man is an endless venture into consciousness» (1924:45); con lo que presentan, en conjunto, la imagen de un sujeto en continuo autoanálisis, incluso obsesionado con sus propios pensamientos, con sus descubrimientos interiores, que en ocasiones pierde el principio de realidad o por lo menos mezcla ésta con sus fantasías, y que gira, incluso a veces con voluptuosidad morbosa, en torno a su recinto mental. Por esta poderosa tendencia a la introspección, Lluís Montanyà identificaba al protagonista fenotípico de las nuevas obras —y a no pocos de sus autores— con Narciso:

Narciso, vestido a la moda de hoy, nos viene intoxicado por las preocupaciones introspectivas y las manías psicológicas del momento. No puede dejarse tranquilo. Le precisa inquietarse, analizarse sin reposo. (1929a)

Las obras paradigmáticas del Arte Nuevo presentaban la realidad tal y como el artista la contemplaba, desde su perspectiva, pero el hincapié no estaba puesto sólo en

²⁶⁵ Sobre esta influencia, vid. Blanco Aguinaga (1998:50), que destaca la importancia de la «intuición» y de la «metáfora», y Longhurst (2002:279-280), que analiza la nueva imagen del tiempo.

que la perspectiva era “propia”, sino en que la realidad había sido *en un momento determinado* aprehendida *de una determinada manera*. Eso convertía a cada nueva realidad que se mostraba, en cierto modo, en “verdad absoluta”, porque constituía una faceta que de hecho se producía en la realidad, esto es, bajo el prisma de quien la experimentaba. Así, lo que se reconocía como no absoluto era la realidad misma, porque las cosas poseían múltiples perspectivas diversas, por lo que describirlas desde una perspectiva era verlas de manera verdadera, absoluta, aunque bajo un sesgo determinado. Con ello la literatura española asumía plenamente la «filosofía de la perspectiva» orteguiana, que en opinión de Morente constituía el nuevo orden moderno (1932:205).

Y así, las producciones nuevas se veían envueltas, en otro orden simbólico, en muchos de los problemas a los que se enfrentaba el complejo perspectivismo orteguiano u otra filosofía de corte subjetivista (como la del Wittgenstein del *Tractatus*, por ejemplo). Eran a la vez miméticas y antimiméticas, subjetivas y objetivas. Parecía que, por una parte, conducían a un extremo subjetivismo relativista (sobre todo en el caso de Wittgenstein, al borde del solipsismo), pero a la vez proporcionaban algún tipo de “objetividad”, precisamente en el discurso descriptivo del modo en que la objetividad era de hecho imposible, porque siempre era subjetividad (en el caso de Ortega, la noción misma de perspectiva, que era absoluta, en el caso de Wittgenstein, la “figura”).²⁶⁶

c) Perspectiva, «ámbito intermedio» y nueva realidad

En distintos acercamientos teóricos de entreguerras a propósito de las nuevas maneras artísticas se acuñaron frases como “deshumanización”, “desrealización” y a la vez expresiones como “nueva realidad”, “ámbito intermedio”, etcétera. Con todo ello se buscaba conceptualizar y aclarar el tipo de relación que el artista nuevo tenía con la realidad, y la plasmación que en su obra hacía de esa relación. Es decir, se pretendía de

²⁶⁶ David Daiches sostiene que «much modern fiction is the charting of a way out of solipsism» (10).

alguna manera definir el tipo de práctica que llevaba a cabo el Arte Nuevo, y que era a la vez antimimética, esencialmente artística y productora de un peculiar resultado; resultado que a su vez era tanto el discurso mismo, como el efecto que se producía en el lector y el tipo de modificación que se llevaba a cabo sobre la percepción de la realidad (Herbert Read explicaba en 1935 el arte moderno desde Picasso y Braque como la historia de la desintegración del concepto académico de realidad (1935b).

Las características de antimimetismo y “estilización” parecían a los ojos de artistas y críticos en cierta medida naturales, pues de hecho constituían dos caras de un mismo proceso —aunque a la vez estaban relacionadas por un tipo confuso de causalidad, en el que quedaba sin aclarar si el afán antimimético conducía a una super-artisticidad, o a la inversa—. Fernando Vela identificaba en 1924 como rasgo esencial del Arte Nuevo el rechazo del mimetismo, al que veía sustituido por la utilización en abstracto de procedimientos artísticos: «los elementos artísticos, antes subordinados, constituyen la única finalidad, el único protagonista del arte joven» (1924b:127). Y en 1925 Arconada arremete contra el «vicio más constante y perjudicial: el vicio de realidad.» (106)

¿Qué tipo de operación realizaba el artista de vanguardia que a la vez descubría, modificaba y huía de la realidad? La nueva realidad que presentaban las obras vanguardistas, ¿se encontraba o se construía? ¿Qué estatus ontológico poseía el mundo pleno de los objetos ramoniano o los mundos oníricos que el surrealismo describía? ¿Dónde estaban ubicados? En todos estos interrogantes se reitera la cuestión acerca de la “nueva realidad”. Así formula Ramón el problema:

La nueva realidad no tiene que ser parecida a la *realidad*. Hay que fijarse en que su tipo de *nueva realidad* excluye precisamente la realidad, lo que se entiende por *la realidad*. La realidad —hay que acostumbrarse a pensar en esto— puede ser completamente distinta a *la realidad*. (1931a:157)

Ramón, con otros muchos vanguardistas, así Breton, parece aludir aquí a una tierra incógnita e inexplorada precisamente situada entre el sujeto y el objeto; un lugar intermedio regido por sus propias y vaporosas reglas, y que sale a la luz merced al arte, esto es, merced al “encuentro” del arte con la vida. Utilizo a propósito la palabra “encuentro” por lo que tiene de insinuante y de difuso. Pues un encuentro puede ser programado o casual, positivo o negativo. Un encuentro puede ser fruto de una búsqueda previa o producirse porque sí. Puede significar un enfrentamiento, pero también una

reunión. Todo ello remite, naturalmente, a la cuestión específica de la relación del arte con la vida en las estéticas de entreguerras; su indefinición transmite la con-fusión reinante en aquellos mismos años sobre el sentido global de esa relación. Sí parece claro que el Arte Nuevo se situaba en contra de las interpretaciones usuales de la vida, y por tanto también contra las interpretaciones mayoritarias acerca de ella²⁶⁷. La mirada del novelista moderno, decía Antonio Espina, «presenta curvaturas caprichosas y anormales.» (1928f).

En su contribución al cuarto número de *Ronsel*, «Bengalas» (1924:17-18), Guillermo de Torre perseguía condensar, aforísticamente, el sentido de la nueva estética a partir de dos constataciones fundamentales: su carácter sintético y la inédita contraposición que establecía entre el arte y la vida, como ámbitos distintos. Respecto al primer asunto, el Arte Nuevo se presentaba como una síntesis entre destrucción y construcción, entre sensualidad e intelectualismo y entre subjetivismo y objetivismo. Por lo que respecta al segundo, de Torre definía el arte moderno como «una atmósfera distinta u opuesta a la real», cuya esencia radicaba en ser artificial, esto es, no natural, algo creado; su método fundamental no consistía en «deshumanizar», sino en «desrealizar». Esto es: la intención del Arte Nuevo no era «crear un arte inhumano, sino eliminar escrupulosamente de él, como materia extraestética, todos los elementos «reales» (18). La distinción era importante, porque sostenía la convicción del autor (mantenida con tesón a lo largo de toda su carrera crítica) de que el contenido de esa desrealización era tan humano como la realidad que podía observarse a simple vista. De hecho, añadía el joven crítico, era *más* humano, pues no era mera copia de aquello que existe *exteriormente*, sino más aún expresión de «nosotros mismos». El Arte Nuevo consistía así en la generación de lo que podría denominarse un «ámbito intermedio» entre la subjetividad y el mundo de las cosas y hechos: «lo objetivo, subjetivizado. Lo subjetivo, intraobjetivado» (18). ¿Cómo era posible tal cosa? El mismo de Torre esbozaba una explicación, muy ultraísta, al final de otro artículo:

Pesquisa de metáforas y desdoblamiento de imágenes. Espejamiento dinámico o reducción elíptica de sensaciones múltiples. Fluida corriente de endósmosis y

²⁶⁷ Sobre esto Cifuentes 313: «La minoría no busca tanto alejarse de la vida, cuanto alejarse de la perspectiva que la masa tiene sobre la vida».

exósmosis entre el *yo* íntimo y el mundo exterior. Aproximaciones a la *einfihlung*: objetivación del mundo objetivo y al revés. (1925b).

Como sabemos, el intento de definir teóricamente la posibilidad de ese ámbito intermedio se produjo en España a través de forjas conceptuales no exentas de problemas como la noción de «deshumanización» orteguiana y la de «desrealización» de Guillermo de Torre. Dentro del mismo campo, pero “por el lado del inconsciente” apareció la “suprarrealidad” del surrealismo. La unión de opuestos en las frases, la acuñación de conceptos que en sí mismos incluían la referencia a su contrario parecía en cualquier caso indicar una búsqueda de un punto medio arquimédico donde se clausurarían todas las contradicciones. André Breton lo explicaba así:

Actuar sobre ambas realidades [la “interior” y la “exterior”] no al mismo tiempo sino sucesivamente, de manera sistemática que permita asir el juego de su atracción y de su interpretación recíproca y dar a ese juego toda la extensión deseable para que las dos realidades en contacto tiendan a fundirse la una en la otra. (cit. en Guillot 89)

Y es que el artista moderno se sentía a la vez atraído y repelido por el mundo; no quería perderlo, y tampoco estaba dispuesto a renunciar a un ápice de su libertad. Por eso escenificaba con distinta fortuna ese intento de recuperación a través de la creación de un «ámbito intermedio», síntesis de subjetividad y objetividad²⁶⁸. A falta de mejor vocablo, Sebastià Gasch llamó «el carácter eminentemente naturalista del arte moderno» a esa preocupación por « plasmar esa oculta sustancia de las cosas», esto es, por ir más allá de la copia de sus caracteres exteriores y superficiales. A través de este naturalismo, el arte moderno descubría la “doble alma” del mundo: lo que Gasch llama el «alma inteligible» (es decir, leyes de unidad y armonía) y el «alma sensible», (esto es, el espíritu que se revela a temperamentos sensibles, como el del artista, a través de las cosas). Para terminar de complicarlo, Gasch concluía que, contra las acusaciones de antirrealismo, el arte moderno «llega plenamente a la esencia de esa realidad. Tiene de ella un perfecto conocimiento intelectual y sensible.» («El realismo de la pintura nueva», 1929)

²⁶⁸ De ahí el «hibridismo» que M^a Soledad Fernández Utrera (2001) detecta en las novelas nuevas.

A la hora de pergeñar la «nueva realidad», el Arte Nuevo pretendía partir en lo posible de material sensible, «del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose» (Bontempelli 1926:765). Las jerarquías clásicas habían caído y ya no existían ámbitos de realidad no poetizables; toda realidad poseía su misterio y su encanto. La creación no podía excluir ningún dato del mundo, sino que era inclusiva: «hoy, todos los *documentos*, datos, elementos, se relacionan y montan en imágenes vívidas y tembleteantes» (Moreno Villa en Diego 1932:150). El origen de la obra se situaba a menudo en la mirada de un *espectador* atento a anotar sus sensaciones, a generar un amplio muestrario de emociones y puntos de vista. Un espectador es un individuo que, según como se mire, parecerá activo o pasivo. Puede decirse que se separa de la acción, y así que no participa de ella, pero también que toma distancia para poder juzgar mejor aquello que pasa. El espectador, en su ambigüedad, es un nombre más del artista nuevo. Por eso mostraba admiración Antonio de Obregón ante la postura adoptada por Samuel Ros en sus obras, y que describía como «carácter frío y sereno, de espectador auténtico» (1930g).

La interiorización y subjetivización de la literatura nueva no suponía el abandono del mundo real, sustituido por constructos espirituales, sino ante todo la “traducción” del mundo a vivencia, lo que en algunos casos, ciertamente, puede concluir en pérdida de cierto principio de realidad. Una suerte de «fenomenologización» de la realidad, si se me permite la palabra, que como tal —así ocurre en la disciplina husserliana— puede (de hecho debe) poner “entre paréntesis” el mundo, es decir, llega un momento en que suelta amarras de él para centrar la mirada en aquellos productos sensibles (los “noemas”) extraídos del contacto con el mundo. Cómo fuera el mundo, unido a la “imaginación sensorial” del artista, constituían los dos vectores de qué «nueva realidad» apareciera. Definía Bergamín en un aforismo de *El cohete y la estrella*: «Realidad: tener idea de las cosas.» (1923)

Por el lado del mundo, la realidad del siglo XX exhibía para el artista caracteres de multiplicidad, intensidad y fugacidad. Por eso decía Guillermo de Torre:

La vibración de los encrespados panoramas modernos y el sucederse de rápidos contrastes que tejen la atmósfera de nuestra vida, suscita y favorece la velocidad del pensamiento y la sucesión célere de las imágenes en el torbellino sensorial (1921a: 156).

Por el lado del artista, su “imaginación sensorial” se definiría sobre todo por su iconicidad —cultivo de la imagen, o en palabras de Francisco Ayala «proyección imaginista» (1927b)—, y su oblicuidad —rechazo de la simple plasmación mimética, mirada de soslayo, trayectoria lateral o perspectiva.

Los cinco factores señalados —multiplicidad, intensidad, fugacidad, iconicidad y oblicuidad— proporcionarían una posible descripción de los caracteres del «ámbito intermedio» o «nueva realidad» que el artista moderno construía, y que así, en cierto modo, condensaba la “esencia” del mundo moderno, tal y como era experimentada, con «la sensibilidad dominante en una época de transición, de cambio de velocidad de una época, de la neurosis, de la hiperestesia.» (García Maroto 1927:5). Si se observa, los cinco caracteres antes nombrados presentan una imagen nihilista de la realidad, en tanto que ésta carece de cualquier sentido fundamentado, y no lo permite²⁶⁹. Pues tradicionalmente el fundamento del sentido, y por tanto en cierta medida el sentido mismo así como su expresión, se caracterizarían por unicidad (frente a multiplicidad), quietud (frente a intensidad), estabilidad (frente a fugacidad), ostensión (frente a iconicidad), y rectitud (frente a oblicuidad). La contrapartida que el nuevo modo de pensar suponía frente a una visión tradicional donde la realidad necesitaba y obtenía un fundamento aparecía explicitada en un texto de Juan Larrea de 1926, «Presupuesto vital», puesto al frente de *Favorables París Poemas*. El artículo se presenta como una demanda espiritual de abandono de la especulación, frente a «la absorbente supremacía del espíritu filosófico» (197) que Larrea detecta en el presente. El ataque a la tarea filosófica se apoya en su consideración como la disciplina espiritual por antonomasia metafísica, esto es, que tradicionalmente se había ocupado de buscar un fundamento último, o en palabras de

²⁶⁹ Esta situación la ha descrito magistralmente Adorno en «La posición del narrador en la novela contemporánea» (1954). Allí se muestra cómo el antirealismo es la única posición no falseadora frente a un mundo privado de sentido: «Quien aún hoy se sumergiera, como Stifter por ejemplo, en el mundo de los objetos y produjera un efecto a partir de la abundancia y plasticidad de lo contemplado con humilde aceptación, se vería forzado al gesto de la imitación artesanal. Se haría culpable de la mentira que consiste en entregarse al mundo con un amor que presupone que el mundo tiene sentido» (42). Se explican a partir de esta carencia de sentido otros caracteres de la estética moderna como la reflexión sostenida o el perspectivismo. Curiosamente, Adorno compara esta nueva forma de narrar con el cine, como harán los propios vanguardistas (lo veremos más abajo).

Larrea, un «bálsamo curalotodo que intenta saciar de un golpe la cobarde inmensidad de nuestra ignorancia» (196). La filosofía es una actividad estancada y lastrada por su afán de eternidad y trascendencia (habla de «drogas absolutas») y su sesgo «apriorístico», todo lo cual la hace ineficaz ante la realidad presente: fugitiva, lábil, inestable y profundamente relativa:

No queremos correr el riesgo de creer en la perfección, noción mortífera y estancadora, y de tender hacia ella en vez de creer en la evolución progresiva. No existe la perfección como no existe la verdad ni la belleza y ésta menos que para nadie para el artista. No existen obras bellas y eternas, sino humildemente obras que en un tiempo emocionan, unas a un puñado de hombres, otras a otro. (197)

Esa visión nueva de la realidad se contraponía a la visión tradicional, que tenía su paralelo en el arte tradicional. Una razón más por la que el Arte Nuevo se reconocía enemigo de éste. Una lectura de algunas frases de la *Proclama Ultraísta* (1922) nos lo muestra claramente. El texto comienza quejándose de la obsesión tradicional por dar razón del mundo: «¡Cómo [sic] si la realidad que nos estruja entrañablemente, hubiera menester muletas o explicaciones!» (106). Luego describe con sorna el anticuado concepto de arte que corresponde a esta voluntad explicativa y ordenadora:

El concepto histórico de la vida muerde sus horas. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i total, los colocan [los señoritos de la cultura latina] en gerarquías [sic] *prolijas*. Escriben dramas i novelas abarrotadas de encrucijadas espirituales, de gestos culminantes i de apoteosis donde se remansa definitivamente el vivir. (107)

Frente a esta manera de proceder, los ultraístas «queremos desanquilosar el arte». Por lo tanto, como alternativa a las jerarquías fijas y las ordenaciones definitivas, «el Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable.» (108)

Esta crisis de la representación y del fundamento, plasmada en los mundos de “nueva realidad” que surgían de las obras nuevas, tenía su reflejo más elocuente en el arte especialmente nacido de la nueva experiencia moderna, el cine, cuya esencia era la discontinuidad, la fragmentación, y la constitución por vía visual de una “nueva realidad”, lo que Guillermo de Torre llama «una trasposición de la realidad» (1930b). El cine y otros espectáculos modernos, que en entreguerras comienzan a tener un peso fundamental en la conformación de la realidad social, eran a la vez disfrutados por una amplia mayoría y por las minorías intelectuales, y eso quizá apoyaría la idea de que la

crisis de la representación que afectó a los artistas también llegó, aunque de otro modo, al resto de individuos modernos. Como ya insinuó G.G. Brown (30), los nuevos espectáculos de masas, particularmente el cine, proporcionaron al espectador “común” la posibilidad de experimentar ese «mundo intermedio» que los artistas producían con su arte, y por tanto, una vivencia de reflejo de esa realidad esencializada y desfundamentada que era su propia realidad. Por el cine, el espectador moderno comprendió —no se piense aquí en ningún tipo de adquisición explícita de conocimiento— que su realidad era tan inestable, fugitiva y cinemática, pero también tan deslumbrante, tan llena de “encantos” fugaces, como la mejor película. Así lo entendió por ejemplo Blaise Cendrars, glosado por de Torre en un artículo donde se establecen los puntos en común entre la nueva literatura y el arte cinematográfico: «En el Cinema —ha escrito Blaise Cendrars— percibimos que lo real no tiene ningún sentido. Que todo es ritmo, palabra, vida.» (1921a:157)²⁷⁰

Algunos estudiosos sitúan en esta crisis generalizada de la representación una posible raíz de fenómenos también marcadamente masivos (y críticos) en el ámbito socio-político. Así, Tyrus Miller ha hablado de que los grandes espectáculos de masas, en especial el cine, produjeron un “generalized mimetism” (43), esto es, un colapso en la distinción entre sujeto y objeto, o entre lo real y lo representado —por ejemplo, entre lo que la pantalla de cine mostraba y la realidad—, que en el caso de las masas facilitó la extensión de la “imitación” y de la fusión entre realidad y mito más allá de las limitadas esferas del ritual o del arte hasta devenir un principio social muy extendido que, según Miller, abrió el camino para la política fascista del conformismo y el culto al líder, o para la cultura de consumo.

²⁷⁰ Póngase en relación la afirmación de De Torre con esta otra de Ramiro Ledesma Ramos y la ecuación será completa: «CINEMA, descubridor de posibilidades. ARTE NUEVO, confirmador y legitimador de esas posibilidades elevadas a rango de creaciones.» (1928d). Sobre las intensas relaciones de la vanguardia española con el cine, vid. por ejemplo Víctor Fuentes (1990), C.B. Morris (1993), José Manuel del Pino (1995), Pérez Bowie (1996) y Romà Gubern (1999).

d) Actualismo

El artista nuevo, siguiendo el famoso dictum de Baudelaire, sentía la obligación de conocer e incorporar a su obra las palpitations del propio tiempo. En un artículo de 1927, Arconada presenta como equivalentes «llegar a ser moderno» con «llegar a vivir intelectualmente en nuestra época» (1927c:67). El atender a la actualidad y a los desarrollos modernizadores, acompasándose con ellos, constituía un valor genuino, en algún caso el valor supremo:

El arte en su realización y dirección depende del tiempo en el que vive, y los artistas son creadores de su época. El mejor arte será aquel que en sus contenidos de conciencia presente los mil problemas de su tiempo; en el que uno observe que se desahoga de las explosiones de la última semana, que escoja constantemente sus miembros bajo el impacto del último día. («Manifiesto Dadaísta de Berlín», 1918)

De ahí por ejemplo la extensión de metáforas como la de la “antena”, el “receptor” o el “sismógrafo” para hablar del escritor, atento a cada una de las señales de lo que ocurre en el mundo. Así, por ejemplo, se veía a sí mismo Ramón de Bastera, al definir a su alter-ego Vírulo: «como una antena de radio clavada en el cielo: dispuesta para recibir cualquier onda que implique una nueva evolución...» (vid Ayala 1927g).²⁷¹ Las características genuinas del presente, los acelerados cambios a que estaba sometido, sus progresos proporcionaban no sólo la materia artística —incorporación de temas modernos, de referentes actuales— o las técnicas de ejecución —por ejemplo, simultaneidad, fragmentación, discontinuidad—, sino el “tono” mismo con que la obra era modelada: entre la vanagloria nunista y el desprecio por el pasado y por lo eterno; y sin pretensiones de permanencia. Así lo explicaba Ramón:

Antes los artistas querían ser modernos y además de todos los tiempos. Ahora sólo se quiere ser moderno, y por eso es mayor la evidencia y la descortesía del presente. (1931a:13)²⁷²

²⁷¹ La metáfora del “sismógrafo” aparece, por ejemplo, en un texto de Guillermo de Torre de 1931 referido a Paul Morand: «Agudo sismógrafo de nuestro tiempo, fino captador —no tan en superficie como creen los falsos profundos— de los más genuinos rasgos del “profond aujourd’hui”» (1931:139)

²⁷² En 1928 Arconada planteaba este asunto no ya en términos de voluntad —como Ramón— o de obligación, o de moda, sino como la única posibilidad que le quedaba a la literatura para subsistir como tal: «Yo sigo en mi obstinación de que la literatura no existe como gran arte. De que la literatura —hoy— no es nada. Ni, además, puede ser nada, lo cual quiere decir que huelgan todas las prédicas y todas las lágrimas. La única literatura que existe —la nueva— está al servicio del cine, de los deportes, de la vida —de la

Debido a que la obra nueva a menudo tenía como referente originario al sujeto creador como receptor de sensaciones, se buscaba no sólo plasmar las circunstancias del presente, sino también incorporar la experiencia de captación del mundo moderno en el acto de recepción por parte del lector: la rapidez, la diversidad, la inestabilidad o la fugacidad y la sorpresa²⁷³. Y así, la propia obra exhibía ella misma estas características²⁷⁴. Esos efectos no eran siempre buscados y conscientes, sino que también la obra, por su íntima pertenencia al tiempo en que surgía, se “sincronizaba” con él²⁷⁵. Y es que, como ya hiciera notar Ortega, el individuo no “elegía” pertenecer a una época, sino que

Nuestro tiempo nos lleva en volandas, nos suspende y empuja hacia el cuadrante que prefiere su soplo magnífico y somos los contemporáneos en poco arenas, de no se sabe qué desierto levantadas y movilizadas juntas por el siroco, las cuales si tuvieran espíritu preguntarían a las otras más próximas con curiosidad y con sorpresa: ¿hermanas, dónde nos llevan? (1928a:178).

La “actualidad” no supone tanto que las obras incorporen referencias a acontecimientos históricos “actuales”, como que manifiesten un compromiso con la situación contemporánea (Wright 200). Y así, la obra de arte tenía un acentuado carácter “circunstancial”, en el sentido de que supeditaba la pretensión de presentar experiencias, argumentaciones o afirmaciones de valor universal o de vigencia intemporal a alcanzar el

vitalidad—. Humilde cronista de la época. Poca cosa —nada, si se quiere—, pero es lo único posible.» (1928d)

²⁷³ Esas eran las características que ya Simmel había señalado como las condiciones psicológicas de la vida en las grandes urbes —basada en la intensificación de la estimulación nerviosa— en artículos como «La metrópolis y la vida mental» (1903).

²⁷⁴ Ángel Sánchez Rivero describía la experiencia perfectamente, y daba argumentos para la convergencia de modernidad y arte autónomo, al reflexionar sobre «lo que nos ocurre con las cosas modernas. Todo nuestro deleite en ellas no puede acallar una definitiva sensación de algo precario, provisional, preparatorio, incompleto. Tal vez su encanto consista, sobre todo, en la petulancia alegre con que aceptan esta su eficacia fugitiva. Lo moderno de nuestros días se diferencia de otros modernos en que no alega pretensiones a una preeminencia perdurable. Sólo nos pide, sonrientes, que gustemos despreocupados sus gracias frágiles sin exigirle responsabilidades comprometedoras.» (1928b)

²⁷⁵ Gertrude Stein iba más lejos y en su conferencia de 1926 «Composition as explanation» afirmaba que el artista no conocía los caracteres de la vida, sino que al hacer su vida de la manera en que la vida se estaba haciendo en ese momento, su obra se componía también en ese modo vital. O en sus propias palabras: «After life has been conducted in a certain way everybody knows it but nobody knows it, little by little, nobody knows it as long as nobody knows it. Any one creating the composition in the arts does not know it either, they are conducting life and that makes their composition what it is, it makes their work compose as it does.» (424)

estatuto de “crónica” del presente y de vehículo de transmisión de perfiles experimentables de la modernidad²⁷⁶. A esta característica de la literatura de entreguerras Guillermo de Torre la bautizó, usando un término en boga principios de los veinte, como «nunismo» (cf. 1948:107). El artista moderno despreciaba la ambición de eternidad (la «Proclama» de Ultra habla de «la momentánea eternidad de todas las cosas», y D.H. Lawrence (1929b:409) afirma que la eternidad «is only an abstraction from the actual present») porque, además de considerarla algo bastante cándido cuando no falso, le parecía una traición o huída de su tarea como vanguardia del espíritu, y de hecho un gesto de desconfianza ante las posibilidades del presente qua presente:

Crear en la Eternidad es caer en el escepticismo. Establecer los dictados del Tiempo contemporáneo implica la posesión de un entusiasmo y de una fe en el poderío transmutador del Hombre. En trance de enjuiciar y definir nuestra época aceptemos, pues, las normas del Tiempo con toda su inherente relatividad. (G. de Torre 1925a:44)

La búsqueda de cierta “belleza” seguía presente, aunque a través de una particular perspectiva que nacía de la redefinición radical de la palabra desde los tiempos de Baudelaire, por los menos; y que, entre otros, tenía como objetivo claro demoler la antítesis entre lo bello y lo actual, aproximar la noción de belleza a la de armonía y ésta a la de dinamismo, y, en la estela de Mallarmé, convertir esta armonía en un asunto de álgebra de signos²⁷⁷. Frente a un afán de permanencia entendido de manera apriorística, como principio rector de la creación literaria, las obras nuevas, sin proclamarlo, reclamaban un lugar en la historia literaria en su consideración de documentos de la vivencia de una situación espiritual específica, la de los albores del siglo XX, que ocupaba su puesto en la historia. Es más, el artista moderno exigía que, al contrario de lo que había ocurrido en otros momentos de la historia, su obra fuera juzgada, reconocida y valorada en la misma época. (de Torre 1925:23)

²⁷⁶ Vid., por ejemplo, el poema «Gavilla lírica» de Eugenio Montes, publicado en *Reflector* (1920) y donde el poeta comunica las distintas maneras en que imagina la aurora que supondrá «el día del triunfo del bolcheviquismo» (en Gullón 1983:174)

²⁷⁷ Leopoldo Lugones mantuvo un rechazo absoluto de toda las nuevas prácticas artísticas y repetidamente no dudó en hablar de ellas en términos de una «estética nihilista» (1928), porque en su opinión hacían desaparecer toda idea de belleza.

En definitiva, la obra nueva debía incorporar la experiencia vital completa que la actualidad proporcionaba, lo que García Maroto denominaba «la dominante óptica de la época» (1927:5) y de este modo estaría entreverada de sus cualidades esenciales. Así, una manera de justificar la actitud arrogante, experimentalista y arriesgada era situarla como reclamación de los tiempos. Dice Ramón a propósito del comportamiento de Leonardo en *El caballero del hongo gris*:

Disciplinarse cuando quedasen menos treguas entre cosa y cosa, cuando la vigilancia y la obligación dominasen al mundo. Ahora, en esta última y larga época de transición y engaño, había que ser como la época exigía. (1928a:19)

La pertenencia al propio tiempo en muchos casos constituía de por sí un valor, que se situaba, a decir por ejemplo de los ultraístas, incluso por encima de criterios más específicamente estéticos. Decía el *Manifiesto Ultraísta* (1919):

Nosotros podremos estar equivocados, pero nunca podrá negársenos que nuestra manera de ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.

A esa insistencia en lo moderno por ser moderno, a esa voluntad, tanto dentro como fuera de la literatura, de sobreponer a cualquier tipo de juicio de valor el reconocimiento de “lo propio”, es decir de aquello que la hora presente reclama; en definitiva, a ese culto a lo actual, Guillermo de Torre lo llamó la «fidelidad a la propia época», y lo consideraba, además de «deber fundamental en toda generación disidente», consigna de reconocimiento y modo de acuñación de nuevos valores y sentidos de la realidad:

Mantenerse fiel a sí misma, a su época, a su momento palpitante, a su atmósfera vital. Y ¿en qué consiste esta fidelidad de la actual generación literaria, la más joven, a su época? ¿En el deber de afirmar nuestros valores, de interpretar nuestras características espirituales, de evaluar su alcance y repercusión! (1925a: 41)

Cuatro años después de estas palabras, Ramiro Ledesma Ramos seguía considerando la lealtad al propio tiempo *el* valor capital de la nueva literatura, es más, casi aquello que le daba sentido:

Todos los privilegios insinuados los debe la nueva literatura a su fidelidad, al espíritu de nuestra época. Ha unido sus destinos a la mejor dimensión, que es nuestro tiempo, y desde ella proyecta los atisbos. (1929:1)

Naturalmente, esta plegadura sobre el presente implicó, por lo menos en los primeros tiempos de constitución del nuevo modo literario, propugnar un antipasatismo riguroso, tanto en lo que tenía de antitradicionalismo, como de pugna generacional, como de pretensión de ahistoricidad²⁷⁸. Ahí el principal chivo expiatorio fue el siglo que acababa de dejarse. Nada menos que el grito anónimo, por tanto colectivo, de «¡Hay que despachar pronto al siglo XIX!» (397) pudo ‘oírse’ en la sección de «Asteriscos» del tercer número de una revista tan “seria” como *Revista de Occidente*, meses después de que en Francia León Daudet publicara *El estúpido siglo XIX*²⁷⁹. Aún a finales de la década de los veinte, Rafael Porlán tenía que explicar esta ojeriza con el siglo pasado:

Si queremos pertenecer al siglo veinte, es preciso ante todo convencer al diecinueve de que ha muerto. El siglo diecinueve merece de nosotros un trato especial. Quizás un mal trato, puesto que le debemos todo lo que somos. Todo. Y eso es lo malo. Merece un mal trato, no porque haya sido peor que sus hermanos, sino como dice Ortega y Gasset, porque es el que tenemos más cerca. («Defensa»:47)²⁸⁰

Pero la focalización sobre el presente significaba, además, ontológicamente, que la significación de la temporalidad, entendida por ejemplo en el sentido del *tiempo interior* bergsoniano, quedaba para los nuevos autores asociada al “presente”, mientras que “pasado” y “futuro” aparecían siempre supeditados a los acontecimientos del día, y juzgados desde ahí. Algo que ellos mostraban con orgullo. El presente se constituía en el marco común de discurso y de referencias, el campo de experiencias y transmisiones, el

²⁷⁸ En «El arte al cubo» (1927), Fernando Vela argumentaba que la verdadera modernidad no se definía tanto por el plegamiento sobre el presente o el afán por lo último, sino por gozar del pasado «como tal pasado definitivo y perfecto» (1927a:71), lo que haría posible la burla e ironía sobre él. Vela entendía que el Arte Nuevo se caracterizaba por negatividad, esto es, su forma esencial de constitución era «como contragolpe de su antecesor» (73).

²⁷⁹ Ya Ezra Pound, en 1918, afirmaba: «As for the nineteenth century, with all the respect to its achievements, I think we shall look back upon it as a rather blurry, messy sort of a period, a rather sentimentalistic, mannerish sort of a period. I say this without any self-righteousness, with no self-satisfaction.» (378)

²⁸⁰ Mainer (1983a:177-178) ya señaló cómo esta valoración del siglo XIX sufriría profundas modificaciones con el paso de los años, hasta ponerse de moda con el neoromanticismo de los treinta y con proyectos como la colección de vidas decimonónicas impulsada por Ortega.

“objeto” sobre el que se aplicaba la mirada creadora y el ámbito de recepción de todas las novedades. Cuando Francisco Ayala le preguntó a Guillermo de Torre en 1927 si veía alguna correspondencia entre aquellos años y la Edad Media, el joven crítico respondía sin vacilar que la estética actual era la *del* presente, y *en* presente (Ayala 1927c:1). Y es que lo «actual» constituía además de una situación excepcional, algo único e irrepetible, el marco común e integrador, y de ese modo principio de sintonía entre todos los creadores. Así se lo transmitía Jorge Guillén a Antonio Marichalar en una carta:

Siento vivamente algunos espíritus como profundamente contemporáneos. Contemporaneidad dice, para mí, más que hermandad. El concepto de “generación” tal vez sea demasiado artificioso. Pero el de un *tiempo común* sí es muy vivo. [...] compartimos la comunidad del horóscopo: levantando la vista, contemplamos los mismos astros. (Carta del 6 de febrero de 1924, citada en Marichalar 2003:XXI)

El hecho de que aquí se haya hablado de “obligación” o “exigencia” a propósito del presente no pretende sugerir que el artista sufriera algún tipo de “coacción” a tratar temas actuales, pero sí busca hacer notar que el plegamiento a lo moderno, además de su faceta alegre, despreocupada y celebrativa, incluía aspectos no tan positivos, y suponía por tanto una experiencia genuinamente moderna en sí misma, esto es, contradictoria. Pues, por un parte, “ser moderno” suponía una esfuerzo de atención constante a lo actual; esfuerzo que debía ser redoblado en el caso de una actualidad por lo general caótica, multiforme, plural, en continúa transformación y sin principios estables de sentido. «In the immediate present there is no perfection, no consummation, nothing finished» (Lawrence 1929b:408). Ser moderno reclamaba además el trabajo nada fácil de no incorporar modos caducos o adquiridos, así como pensamientos comunes; en definitiva, innovación constante y vigilante. De todo ello daba cuenta Benjamin Fondane en 1935 desde las páginas de *Sur*, explicando la focalización sobre el presente como obligación en un tiempo de nihilismo:

Los años de post-guerra, con su cortejo de cataclismos económicos y sociales, con su terrible subversión de lo dado, sumergieron al hombre en tal estado de inseguridad e incertidumbre (en cuanto a la estimación de valores que poco antes había creído eternos), que se le planteó un gran trabajo de investigaciones para una definición de lo actual. (30)

El “make it new” de Pound suponía, aunque querida, una espada de Damocles para los artistas, un compromiso firme a inventar, a hacer trabajar la imaginación, a no cejar en el empeño de ampliar el espacio de lo posible. Por si eso no fuera suficiente, ser moderno también implicaba incorporar el propio proceso creativo dentro de la cadena de acontecimientos del presente, como un suceso más. Involucrar la práctica estética en el particular devenir del presente, asumiendo sus caracteres como parte consustancial de aquello mismo que suponía “hacer literatura”. El que era moderno sabía así que su obra debía pasar un solo tribunal, pero muy estricto. El de lo moderno. El mayor insulto de entreguerras fue durante mucho tiempo el de anticuado, pretérito, o pasado de moda.

Todas estas exigencias y esfuerzos incluidos en el deber de ser moderno, nuevamente, serían reformuladas de manera múltiple por distintos autores, pero apuntan a una compleja experiencia común que se daba de bruces no sólo con las opiniones —y con el poder— de aquellos que consideraban la práctica artística desde parámetros más tradicionales, sino con estilos de pensamiento fuertemente asentados en la psique de todos aquellos que vivían la modernidad de alguna manera “desde fuera”, y no comulgaban con sus valores. Los que seguían pensando en términos de “permanencia”, de “respeto a leyes”, de admiración al pasado, etcétera. Los que, malversando una fórmula orteguiana, llamaríamos “la España oficial”, frente a la España que simbolizaban las nuevas generaciones de creadores e intelectuales. A ellos, tanto como a los jóvenes, se dirige, por ejemplo, la “defensa de la moda” que Jarnés lleva a cabo en uno de los primeros números de *La Gaceta Literaria* y que luego se incorporaría a un libro, *Ejercicios* (1927), que como otros tantos tiene que ser leído desde esa doble perspectiva: “Vademecum” para los jóvenes, pero también exposición y defensa, frente a los más tradicionalistas, de las nuevas coordenadas mentales que regían en la modernidad, y por tanto en la literatura moderna.

Algo parecido a lo que Jarnés llevaba a cabo en *Ejercicios*, lo hacían otros tantos jóvenes en revistas y panfletos, señeramente los ultraístas, los que primero lidiaron con la incomprensión y el desprecio, cuando no con algo mucho peor: la indiferencia. Defendían la modernidad frente a los más mayores, y frente a los jóvenes mismos que aún desconfiaban. En definitiva, frente a todos los que no estaban dispuestos a confiar en los nuevos modos estéticos, y que además no reconocían el esfuerzo que suponía ser

moderno. A todos ellos iba dirigido un importante artículo de Guillermo de Torre aparecido en una fecha tan “tardía” y “sintomática” como 1927, y que nos plantea la pregunta: ¿Hacía falta defender la inclinación a lo moderno *todavía* en 1927? En «Del tema moderno como número de fuerza» de Torre creía firme que sí, y por eso reivindica la «modernidad» como tema y ámbito para la nueva sensibilidad, contra «una intención opuesta rehabilitadora o, por mejor decir, perpetuadora de los temas rituales y endémicos» (214), ejemplificada por Cocteau y que afectaba precisamente a muchos de los que flirteaban con los símbolos modernos. De Torre afirmaba que aquellos que se apartaban de lo moderno cometían una doble traición, pues por un lado incumplían el «deber juvenil de fidelidad a esta época» (214) y por otro se desenmascaraban como en realidad no arriesgados sino débiles, pues tomaban la opción más sencilla «de acumulación de recuerdos formados con nostalgias y esplendores pretéritos» (215). Los verdaderos creadores, bravos, por el contrario, llevaban a cabo con tesón el «número de fuerza» que significaba incorporar plenamente la modernidad a la creación estética. (1927a)²⁸¹

Este último texto nos recuerda que, como en el resto de postulados que aquí se comentan, las posiciones no fueron siempre unitarias, y que por eso hablar de “lo moderno” o del Arte Nuevo supone hablar de tensión y contradicción, de pelea entre múltiples puntos de vista. Al principio de actualidad se le hicieron, implícita y explícitamente, críticas y reproches. Algunos artistas no estaban dispuestos a ceñirse a él, es más, muchos ambicionaban algo superior. Veáse, como botón de muestra, la opinión del influyente André Gide en el año 1918:

No hi ha res que em resulti tan estrany com aquell afany de modernitat que es nota que inclina tots els pensaments i totes les resolucions de Cocteau. No dic que vagi errat quan creu que l'art només respira en la seva aparença més nova. Però, de totes maneres, a mi només m'importa allò que no s'endurà amb ella una generació. No vull ser de la meva època; vull desbordar la meva època. (278)

²⁸¹ Ha analizado el artículo de de Torre Rodríguez Fischer (2000:50-51).

e) Reflexividad

Antonio Espina afirmaba en 1925 que la «autocrítica —es decir, conciencia— es la cualidad primordial del artista» (255) y en 1927 Fernando Vela definía al Arte Nuevo como un «arte al cubo», pues se flexionaba sobre los contenidos ya de reflexión de una actitud irónica. En los años de entreguerras, las prácticas estéticas alcanzaron un nivel muy alto de autoconsciencia. Por eso se convirtió en habitual que las obras incorporaran la advertencia de su propio estatuto artístico²⁸². A menudo, el producto artístico mostraba a las claras que lo era, es más, presentaba sin rubor los mecanismos de su propia constitución, y en cierta manera obligaba al receptor a tener siempre presente que aquello que consumía se ofrecía en tanto que una obra de arte. A este hecho, Fernando Vela lo llamaba en 1926, comentando *Víspera del gozo*, «conciencia de duplicidad» (1926a:127).

La autoconsciencia y la autorreferencialidad tienen múltiples perspectivas. Por ejemplo, su uso busca enfatizar que el artista conoce perfectamente, si no ya los fines que persigue con su trabajo, por lo menos los medios técnicos con los que alcanzarlos²⁸³. De ahí la frase de Lorca

si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema. (en Diego 1932:298)

El dominio de la técnica —aunque ésta generara la impresión de ausencia de ella, o se conceptualizara, como en el caso de los surrealistas, en un método para la eliminación de la autoconsciencia— se convirtió en el Arte Nuevo en un imperativo, y una parte significativa del valor de las obras pasó a depender precisamente de la pericia. Decía Antonio de Obregón: «Nunca ha sido, como hoy, el poeta tan consciente de sus ecuaciones: problemas múltiples que resuelve en una espontaneidad prodigiosa» (1927). Tanto la imagen romántica del escritor intuitivo y cuya obra nacía de la inspiración, como la imagen típica del escritor realista ocupado en que no pudiera encontrarse distinción

²⁸² Por ello Domingo Ródenas de Moya ha hablado de la “dominante autorreferencial” en su estudio acerca de la novela vanguardista.

²⁸³ En esto veía Rafael Porlán la marca más evidente del clasicismo de la nueva literatura. En un artículo inédito con el significativo título de «Defensa del vanguardismo» declara: «Clásico quiere decir «consciente de su arte» y clasicismo significa la interpretación de cada época del espíritu clásico. Esa interpretación es el arte de vanguardia.» («Defensa»:46)

entre su obra y la realidad misma fueron en general arrinconadas²⁸⁴, para contraponerle la imagen de un artista teorizante, formalista, perfeccionista y escrupuloso que, a cara descubierta, advertía de lo que iba a llevar a cabo, impedía en todo momento la identificación de lo “dicho” con lo real y se preocupaba bien poco por aclarar al receptor cuál era el “significado” de su obra. La autoconciencia, como conciencia de la literatura como práctica cultural, era también condición para la innovación (Piper 575).

Que las obras fueran en general *abiertas*, algo a lo que contribuía la discontinuidad, la fragmentación, la parataxis y la desrealización características²⁸⁵, no significaba sin embargo vaguedad o confusionismo. La exactitud, la precisión en la expresión y la concreción eran altos valores, de ahí que Díaz Plaja (1932: 79) afirmara que significaban un apuesta moderna de «salvació del llenguatge» frente a la desvalorización romántica de la palabra. No era menos importante el prurito del artista por mostrar que conocía muy bien sus límites, los límites del arte mismo, y que dentro de ellos podía alcanzarse también la excelsitud. Todo ello producía una literatura donde se aborrecía la extralimitación y la falta de equilibrio, en consonancia con lo que Ortega describe como «esta propensión al finitismo, una clara voluntad de limitación, de pulcritud serena, de antipatía a los vagos superlativos, de antirromanticismo.» (1923:242). Dicen dos aforismos de *El cohete y la estrella* de Bergamín: «Limitarse no es renunciar, es conseguir» y «el límite de una cosa es su expresión, su contorno, su estilo» (1923:72). Eran naturales, por tanto, las puyas a la desmesura en la expresión, en el sentimiento o en el tono. Frente a ellas, el “hablar a media voz” jarnesiano, la asepsia, la claridad, la loa al límite, el gusto por las formas geometrizarantes...

Muchos artistas sentían una doble necesidad de expresar sus inquietudes a propósito de los nuevos rumbos estéticos, ubicándose en ellos, y de proporcionar soporte teórico a su obra, o cuando menos a explicitar los principios artísticos bajo los cuales se habían guiado. De ahí una razón para la floración, como nunca anteriormente en la historia de la estética, de los manifiestos, los panfletos y todo tipo de gestos

²⁸⁴ Guillermo de Torre decía que la figura del poeta inspirado era «en nuestro tiempo casi un mito» (1948:156).

²⁸⁵ Howard T. Young ha enfatizado la discontinuidad y la fragmentación como características esenciales del modernismo. Sobre la parataxis, vid. Friedman (494-495). Sobre la naturaleza fragmentaria de la narrativa vanguardista ha insistido José Manuel del Pino (1995) y (1997).

programáticos²⁸⁶. De ahí el auge y el alto rango de la crítica y el ensayismo literario, a menudo envueltos en áridos asuntos filosóficos resueltos con aliento creador, anulando las diferencias entre la creación y la crítica:

La crítica literaria se ha convertido en crítica filosófica, y ésta es, a su vez, crítica creadora, porque obedece a las normas estrictas, no de la más libre, sino de la más rigurosa creación. (Marichalar 1926b: 233)²⁸⁷

Los escritores jóvenes tenían propensión a la crítica, y era constante el diálogo entre escritores que leían y comentaban sus obras y que discutían sobre la actualidad literaria²⁸⁸. El ficticio escritor Luis Álvarez Petreña afirma categórico: «Mi generación ha escrito siempre de sí misma» (1934:54). Una posible razón para ello la proporciona un socarrón Espina al decir que

el espectáculo más curioso que puede presenciar un intelectual, o sea un hombre de ideas —conste que no digo que hayan de ser buenas ni muchas—, es el de otro intelectual, realizando ejercicios propios de su condición. (1927c)

Y de ahí también la «dominante autorreferencial» que incorporaban gran parte de las obras literarias del Arte Nuevo (Ródenas 1998), que llevó a Robert C. Spires a tildarlos de “transparent simulacra” (1988), y que ya en su momento Antonio Marichalar juzgó el rasgo más representativo de la práctica estética del periodo, al señalar como adecuada descripción de la obra nueva la «mentira desnuda».

En cierta manera, la reflexividad podría verse como una rigurosa aplicación del principio de sinceridad aplicado ahora a la misma praxis creadora. Del mismo modo que el sujeto creador buscaría una visión pura, clara y neutra de su objeto, el receptor sólo alcanzaría completamente ésta respecto a la obra—y el disfrute a ella unido— al hacerse consciente de su estatus como obra y de los entresijos que la constituían.

²⁸⁶ Sobre la importancia de estos escritos en el contexto modernista europeo, vid. por ejemplo Johanna E. Vondeling, «The Manifest Professional: Manifestos and Modernist Legitimation» (2000). Naturalmente existen otras muchas razones de esta floración, entre las que ocuparía un lugar central el afán del artista moderno por ganar notoriedad, y en definitiva un espacio propio en el mercado de la cultura.

²⁸⁷ Miguel Ángel Hernando entendía como «característica generacional» esta «gran capacidad crítica» (1975:77)

²⁸⁸ Robert Wolh (577) ha recordado recientemente el importante rol de los críticos en esos años como mediadores entre los artistas nuevos y su audiencia, reclamando para ellos la coautoría de los distintos movimientos artísticos.

Al igual que ocurre con el resto de principios, la reflexividad tenía también su parte oscura y por ello no cosechó únicamente adhesiones. Algunos vieron y denunciaron también sus implicaciones negativas, sobre todo cuando, con cierta perspectiva, pudieron dar ejemplos de ellas y juzgar cómo habían afectado a la producción. De hecho, uno de los grandes estigmas de la vanguardia española, su carencia de obras sobresalientes, e incluso, a decir de algunos, de “obras” tal cual, es decir, de una producción amplia o de textos redondos, flotó en el ambiente casi desde el principio, vinculada o bien al “miedo” al mundo denunciado por Jarnés en *Paula y Paulita*, o a la reflexividad. Así, en unas opiniones expresadas en su artículo de 1927 «Carteles y pasquines», Jarnés lamentaba que el afán crítico y analítico de su generación supusiera una mengua del impulso creativo e imaginativo, lo que con el paso del tiempo iba a significar directamente escasez de resultados. Por las mismas fechas Ernst Robert Curtius, también desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, interpretaba el retorno clasicista precisamente como un movimiento de «autoobservación» de la poesía que, más allá de sus frutos reales, «en la mayor parte de los poetas es [...] la expresión de una vitalidad vacilante» (1927b).

Como puede observarse, en los dos autores la sobredimensión de la reflexividad aparecía vinculada a la falta de realizaciones efectivas, lo que pasa es que para Jarnés la primera era la causa y para Curtius era la consecuencia. En el caso español la tendencia fue a interpretar el fenómeno al modo jarnesiano, relacionándolo con la famosa dicotomía “destrucción/construcción”. La destrucción —entendida como “desmontaje”, “superación”, “abandono” de tradiciones obsoletas, de temas y formas antiguas, en definitiva de una literatura del pasado²⁸⁹— era importante e ineludible, pero sin duda era más fácil que la construcción. Del mismo modo, por lo menos en literatura, parecía más sencillo explicar lo que se quería hacer que hacerlo, de ahí que abundaran los textos teóricos frente a la escasez de obras de creación. A propósito de la novela declaraba de Torre en 1927 a Francisco Ayala:

Todos coincidimos en que hay que hacer una cosa distinta, nueva. Buscar el camino desconocido. Pero falta saber el “cómo”. Hasta ahora, entre nosotros, no hay más que esquemas de ejemplos. (Ayala 1927c)

²⁸⁹ Los ataques de los nuevos a la literatura decimonónica son bien conocidos. Contra el 98 se posicionaron por ejemplo Bergamín en «La literatura difunta» o Arconada en «El teatro» (1928).

La carencia de vitalidad lamentada por Curtius, más bien interpretable como carencia de normas y de valores definidos, que parecía afectar a los jóvenes vanguardistas españoles, hizo que en muchos casos no encararan directamente la construcción, sino que se demoraran en debates teóricos acerca de qué y cómo debía construirse²⁹⁰. A este fenómeno, que como mostrara Domingo Ródenas (1999) influyó decisivamente en el rumbo de la novelística nueva, era a lo que (y aquí se juntan las dos ideas apuntadas arriba) Corpus Barga llamó “timidez” de la literatura española, y que Arconada reconocía, aunque con cierta reticencia, todavía en 1928:

Se ha dicho varias veces que el artista nuevo sabe bien aquello que no debe hacer, pero todavía no sabe con precisión cuál es lo que debe hacer. Y esto —que ya va resultando inexacto— es una prueba de cómo el artista nuevo *percibe*, mejor que *realiza*. De cómo la estética —la teorización— resulta más comprensible, más llana y fácil que la creación —la acción. (1928a)

El efecto negativo que, en opinión de autores tan reputados, tuvo la reflexividad sobre la creación literaria se habría plasmado en varios fenómenos. Por el lado del receptor, por ejemplo, en lo que tiene de destrucción de la ilusión estética o del “pacto narrativo”, el distanciamiento que produce en el lector y que impide su identificación, y que significa también, naturalmente, escasez de público. Por el lado de los creadores y sus obras, y atendiendo al caso específico de la literatura de entreguerras, podrían citarse el monótono afán programático, la excesiva teorización, la creación inmediata y desbordante de ismos y corrientes, algunos de los cuales no eran mucho más que simulacros estéticos, la generación de una distancia entre el planteamiento teórico y su consecución en obras de arte, la ya aludida escasez de estas últimas, la simplificación ideológica de ciertas propuestas, el intelectualismo subido, la mengua de la espontaneidad o el excesivo formalismo. En cierta manera, la reflexividad exacerbada o la excesiva crítica parecían contener dentro de sí semillas de la disolución del arte de vanguardia, o en general del arte experimental —que en muchas ocasiones era

²⁹⁰ Y a que, según Pérez Firmat, pusieran en marcha una estética pneumática cuyos valores nucleares eran lo indefinido, lo inconsistente o lo desdibujado, y, en consonancia, una novela que o bien era “pre-novela” o “ultra-novela”.

directamente tachado de ininteligible—. Recuérdese, a este propósito, las polémicas a propósito de la “crisis de la novela” o el “fin del arte”.

f) Eoantropismo

Para autores como Douglas Kellner (1983) o Harald Wentzlaff-Eggebert (1999), distintas propuestas intelectuales vinculadas a movimientos de vanguardia culminan en los intentos de forjar un “nuevo” tipo humano, o por lo menos una visión renovada y actualizada de qué sea el hombre. La oposición al Grupo de Noviembre, donde estaban integrados hacia 1921 artistas como Otto Dix, Georg Grosz o Raoul Hausmann, afirmaba en su manifiesto fundacional que su estética «busca igualmente superar el individualismo en nombre de un nuevo tipo de hombre» (129). El número del 1 de diciembre de 1924 de *La Révolution Surréaliste* lleva estampado en la carátula: “Hay que llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre”. Y en 1935 decía Antonio Marichalar a propósito de ciertas propuestas teológicas que «andan tras el hombre nuevo, que es tópico ya viejo» (1935b:328).

La ampliación y consecuente renovación de la imagen del hombre se sentía a la vez como causa y consecuencia de la novedad del propio tiempo. Éste, en su avance, en la constitución de nuevos modos de vida y de costumbres, delineaba el perfil del nuevo tipo de hombre, y reclamaba a la cultura, y por tanto al arte, su definición, su justificación y su valoración. A la vez, los escritores y artistas habían ido bosquejando los rasgos que iban a constituir al nuevo hombre, y en cierto modo habían dado pábulo a su formación. El arte había reclamado en todo momento su aparición, y ello por varias razones: Una, porque la aparición del nuevo tipo de hombre era el punto de llegada de los esfuerzos y combates, también en el campo intelectual. Así lo afirmaba Wenceslao Roces en 1930:

Si una revolución que sea algo más que un mero episodio político ha de tener un verdadero sentido histórico y humano que la justifique y haga de ella conmoción vital, ese sentido sólo puede residir en su fuerza de creación de un nuevo tipo de hombre. (116)

Además, la aparición del hombre nuevo se veía como la solución a las distintas crisis, y por tanto el acabamiento de la decadencia. Por eso Luis de Zulueta decía en 1927, glosando a Keyserling, que la salida a la situación dramática que Occidente estaba sufriendo «habrá de venir, no tanto de nuevas doctrinas o de nuevas organizaciones sociales, cuanto de la aparición de un nuevo tipo de hombre.» (1927:412)

Al nuevo arte correspondía un hombre también nuevo, y viceversa. El cambio en la definición de un término suponía automáticamente la modificación del otro, lo que daba pie, naturalmente, no sólo a la proliferación de definiciones acerca de ese nuevo hombre, sino además a incluir razones antropológicas, y no sólo estrictamente estéticas, en los debates acerca del arte más adecuado para el presente. Por eso afirma Salvador Dalí en un texto de 1928 que «l'art considerat normal, i tota la producció artística dels temps passats en general, està impossibilitada d'emocionar aquesta nova humanitat, que va resultant una de les realitats més incontestables de la nostra època» (342). Antonio Marichalar en 1932 defiende al Arte Nuevo afirmando que es el arte «que da al hombre lo que del hombre es» (1933a:53) con la deshumanización, al proporcionar pura emoción estética, sin mezcla de elementos sentimentales.

Abundan los textos explícitamente dedicados a postular como objetivo y/o consecuencia superior de la producción intelectual un nuevo tipo humano. Ejemplos conocidos son la ya citada conferencia «Eoántropo» de Giménez Caballero (1928) o el prólogo de Benjamín Jarnés a su *Teoría del Zumbel* (1930). En clave esencialmente eoantropológica podrían ser leídas, asimismo, ya fuera de la estética, obras fundamentales como *La Edad Media y nosotros* de Landsberg (1925), *El ser y el tiempo* (1927) de Martin Heidegger, *El puesto del hombre en el cosmos* (1928) de Max Scheler, *El trabajador* de Ernst Jünger (1931), o la tendencia dominante en producción de Ortega y Gasset en los años veinte, a decir de Nelson Orringer, que llama a esa etapa de la evolución intelectual del filósofo «metaphysical anthropology» (301).

En el caso de las propuestas artísticas el eoantropismo parece generalizado, lo que no deja de resultar paradójico en un arte tildado precisamente de «deshumanizado». A las acusaciones que se hicieron e incluso se siguen haciendo quizá les faltó ver que, con las peculiaridades que se quiera, el Arte Nuevo sí presentaba una imagen del hombre,

De hombre que no se asombra demasiado de nada: —de ningún maquinismo, de ningún fabrilismo, de ninguna vertiginosidad—. Que no se asombra ni se entusiasma demasiado. Porque *eso* es su ambiente, su aire puro. (F. Ayala 1927e)

Naturalmente, la imagen era sesgada (como lo son todas), es más, era una imagen con las características propias del tiempo: discontinua, frágil, insegura, relativa, construida a retazos. Pero existía, como veremos con detalle en el tercer capítulo.

Fernández Almagro llegó a decir en 1929 que el nuevo arte «es esclavo del hombre» (1929b). Y en un balance de 1942, Guillermo de Torre veía la consecución más importante del arte moderno en una galería de personajes irrepetibles y únicos que, unidos en un crisol, formaban la imagen adecuada del hombre de entreguerras (1968:111-132). Al hacer tal afirmación, de Torre daba su valiente respuesta a esa encuesta por él mismo auspiciada en las páginas del *Almanaque literario 1935* y en la que, ante la pregunta «¿Cree usted que la novelística del siglo XX ha llegado ya ha producir alguna figura de fuerza representativa semejante a don Quijote y Werther, a Raskolnikof, Julián Sorel o Madame Bovary?», la mayoría de autores habían dado un mutis, cuando no directamente una negativa, por respuesta. Lo que quizá, en ese año 1935, decía mucho de la confianza que la literatura moderna, por lo menos en España, tenía en sí misma.

En cierto modo, la deriva espiritual que, como es sabido, se produjo en toda Europa entre la tercera y la cuarta década del siglo, y en la que nos detendremos ampliamente, puede interpretarse como una modificación eoantrópica. A ello no fue ajeno, naturalmente, el avance real que una porción de la humanidad (la “masa”) hizo en su peso en la realidad social. Veríamos cifrado este traspaso, por ejemplo, en un complicado texto de Antonio Marichalar de significativo título: «Presencia del antípoda» (1933). Allí se nos dice que el tipo de hombre que el Arte Nuevo había patrocinado ya había encontrado su sombra, pues, aun vagamente, ya podía definirse un nuevo tipo de hombre que, por sus características, debía ser considerado su «antípoda».

El hombre nuevo de los veinte encontró una de sus más sutiles descripciones en el texto de Giménez Caballero «Eoántropo», aparecido en la *Revista de Occidente* en marzo de 1928. El «eoántropo» corresponde a la síntesis de los distintos tipos de hombre gestados en la última fase de la humanidad, el «Novecentismo», comenzado a finales del siglo XIX. El principal factor impulsor y expresivo de este nuevo hombre es el Arte

Nuevo. Atendiendo a él pueden inducirse los caracteres del hombre nuevo. Gecé se oponía explícitamente a dos ideas muy extendidas. Por un lado, la «deshumanización» orteguiana. Lo que el filósofo madrileño había interpretado como desaparición de lo humano en el ámbito del arte debía considerarse en realidad su última mutación, aquella en que se constituía el nuevo hombre, cuyos signos, admitía Giménez Caballero, eran difíciles de vislumbrar (314). Por otro lado, la idea de la «decadencia» de Occidente, frente a la que Caballero abogaba por una interpretación de los signos del presente en clave de un futuro superior, con el presente como «un periodo auroral, renacimiento y optimista del mundo» (316).

El rasgo peculiar que Giménez encontraba en el eoántropo era la disociación entre «la mandíbula» y «el cráneo», esto es, el pleno desarrollo tanto de su espontaneidad y su animalidad, por un lado, y la racionalidad, por otro. Razón e instintos coexistían en igual fuerza, y a la vez en tensión irresuelta. Del mismo modo, el Arte Nuevo mostraba a la vez una tendencia hacia lo primitivo e irracional (surrealismo, negrismo), y hacia la máxima abstracción y cálculo (cubismo, intelectualismo, objetividad). Esta tensión no había conseguido ser sintetizada por el nuevo arte, y lo mismo le ocurría a esas alturas al presente que iba a traer al eoántropo. Por eso el texto de Gecé concluía reconociendo la situación de impasse y pedía esperar a ver cómo se desarrollaba el futuro.

Destacan en el texto varios puntos, especialmente si se tiene en cuenta que es anterior a la «conversión» al fascismo de Gecé. El primero es su «fe» en el Arte Nuevo, en el que se ve no únicamente una nueva fase de la estética, sino algo superior, un a modo de ensayo de nueva humanidad. Lo que se sitúa en las antípodas de la violencia que Gecé utilizará contra todo vanguardismo al cabo de muy poco. También es interesante la presentación de los rasgos que más acercan el Arte Nuevo al arte «primitivo» o «prehistórico», desde la reducción de la pintura a combinaciones de forma y color, hasta la «idolatría sexual». Se «corrige» así la visión algo sesgada de *La deshumanización*, donde sólo se tenían en cuenta las realizaciones «cerebrales», es decir, se olvidaba todo lo que el Arte Nuevo tenía de retorno y cultivo de lo instintivo e irracional. Por último, sorprende el uso que Gecé hace de «lo proletario». Consciente de que su existencia e importancia era insoslayable a esas alturas de década, Gecé tenía que hacerle frente como un fenómeno más en torno al Arte Nuevo. Su solución, radical, consiste en localizar todo

lo proletario en el terreno de «lo primitivo», al lado de las pinturas de Altamira y las esculturas africanas. Primitivismo, negrismo y proletarismo son para Gecé tres índices de igual valor de lo espontáneo y vital, pero también de lo plenamente irracional, es decir, de aquello frente a lo que la razón se siente extraña y opuesta. Esta contraposición reafirmaba la oposición entre minoría y mayoría delineada por Ortega ya desde *El tema de nuestro tiempo* y que tanto peso tenía en la argumentación de *La deshumanización*. Si en este último ensayo, lo proletario y masivo era directamente elidido, una vez había sido convenientemente localizado, en el ensayo de Gecé, pese a incluirse, se lo remachaba en esta localización de raigambre elitista. La diferencia residía en un momento en que Gecé no dudaba en acusar precisamente al liberalismo de incapacidad para juzgar al Arte Nuevo, cuando no directamente de falta de gusto, y por tanto de incompreensión ante los fenómenos modernos, lo que en último extremo significaba apartarlo de toda posibilidad de tener algo que decir en el inmediato futuro. El liberalismo era un producto del fenecido siglo XIX y ya no contaba ni en el terreno del arte ni en ningún otro (339-340).

Íntimamente ligado a la “dominante eoantrópica” se situarían tres cuestiones que comento brevemente, y que pueden echar algo más de luz al asunto.

La primera es casi nominativa²⁹¹, y tiene que ver con el término “deshumanización”. Desde el momento en que Ortega la puso en boga en 1922, los debates acerca de su significado exacto no han cesado. En entreguerras, las discusiones fueron fuertísimas, cuando además, esa palabra parecía resumir, según el bando, el gran logro o el gran problema del nuevo arte. Ciertamente, tanto el vocablo como su particular utilización por parte de Ortega se prestaba a interpretaciones encontradas. Por lo pronto, “deshumanización” parecía referir a la vez al procedimiento, esto es, al “modo” en que el nuevo arte operaba sobre la realidad, y al “resultado” de tal operación. También era equívoco el título de la obra: *La deshumanización del arte*. ¿Era ese “de” posesivo o genitivo? ¿Aludía el título a la deshumanización producida por el arte, esto es, que mostraba la realidad bajo un aspecto no humano, o a que el arte mismo se deshumanizaba, esto es, se separaba del resto de actividades humanas? ¿O era más bien

²⁹¹ Al decir de Guillermo de Torre: «la verdad es que hubo un equívoco nominal: antirrealismo y no deshumanización era la verdadera característica, la ansiada meta de aquel arte nuevo» (1968:124)

que el arte se separaba de la mayoría de los humanos, para ser degustado por unos pocos? Las interrogaciones podrían continuarse, pero ahora sólo me interesa destacar, en primer lugar, como el término, afortunado o no, sirvió de catalizador de un apasionante debate que era a la vez analítico, pues buscaba señalar aquello esencial al nuevo arte, crítico, es decir, se preguntaba por la justeza del análisis orteguiano, y moral, pues se interrogaba por qué consecuencias sociales tenía el hecho de que el arte característico de la época fuera “deshumanizado”, y se planteaba las cuestiones a propósito de si debían aparecer en la creación artística referencias a los problemas materiales que asediaban al hombre.

En relación con este punto las discrepancias dominan sobre los acuerdos. Las distintas definiciones de “deshumanización” se suceden. Una muestra: Francisco Ayala usaba así la palabra a las alturas de 1927 en relación a la novela: «No importa tanto el documento humano, como las motivaciones líricas y burlescas —deshumanizadas, neutras— que pueda originar.» (1927b). La deshumanización parece residir en el modo de mirar del artista, que extrae aspectos “poco felices” de sus objetos de contemplación. Un año después, Antonio Espina, además de cambiar la forma de la palabra, modifica su sentido: para él, deshumanizar significa sobre todo abandonar al hombre como origen de la creación artística, al sustituirlo, en perspectiva futurista, por los objetos industriales:

El único carácter que fundamentalmente distingue el arte de nuestros días (1908-1928) y le separa de los anteriores en el tiempo, es el de su deshumanismo. Esto sí puede afirmarse sin género de duda. Entre una máquina y un hombre, el artista de hoy prefiere como referencia y motivo de inspiración (sic) la máquina. Entre el hombre y el autómeta, prefiere el autómeta; entre un gesto fisionómico y un perfil maquinal, opta por el perfil maquinal. (1928b)

Un año después, Gerardo Diego aborda el significado, que entiende expresa correctamente un hecho actual. «Deshumanización que es cierta —precisemos ahora— si se atiende al aspecto, a la superficie, a la ausencia del *hombre*» lo que significa sobre todo eludir «toda efusión indiscreta de sentimentalismo», pues

La época de la sensibilidad condujo directamente a la guerra, a la barbarie, fruto de una literatura, de un arte, de una educación sensible, sensibilista. Y ya va siendo hora de hablar de inteligencia, que es también humana. (1929)

La segunda cuestión: como ya notaran Bucley y Crispin (1973:145), una parte importante de la obra de la nueva literatura, y sin duda mucha de la más interesante, se

dedicó a describir e imaginar no sólo nuevos tipos de “hombre” como varón, sino nuevos tipos de *mujer*. La galería que desfila por las obras narrativas nuevas (entre ellas la Mab de Bacarisse, la Ovidia y la Obdulia de Díaz Fernández, la Blanca de Obregón, la Ángela de Salazar Chapela, la Viviana de Jarnés, la Odette de Edgar Neville o las «tres mujeres» de Ximénez de Sandoval), su complejidad y riqueza, nos recuerda que la voluntad general de filiar lo más característico de la modernidad incluía ineludiblemente a la mujer, que en esos años, contra viento y marea, continúa una laboriosa ocupación de esa “habitación propia” que para ella reclamaban autoras como Virginia Woolf, Dorothy Parker, Gertrude Stein, Luisa Carnés, Victor Català, Isabel Polo, Rosa Chacel, María Zambrano, Rosa Arciniegas o Victoria Kent.

Si no se tiene en cuenta la importancia en aquellos años de la constitución de la feminidad, de las reclamaciones sociales, de la situación particular del “mito del eterno femenino”, de la divinización de las actrices de Hollywood, y tantos otros asuntos, se deja de ver algo central en el proceso de constitución ideológica de esa fase tardía de la modernidad que son los años de entreguerras, y no se entiende mucha literatura moderna. Por poner un solo ejemplo, se pierde parte del valor ideológico y utopista de las novelas de Jarnés. Pues en ellas no sólo asistimos a un impresionante repertorio de personajes femeninos, sino que directamente vemos a Jarnés enfrentado a la problemática de encarar la constitución de un nuevo modelo de mujer, que, por muchas que sean las “carencias” o los “problemas” de la ideología de género de Jarnés, se situaría, no en paridad con el personaje masculino fenotípico del novelista aragonés (ese “profesor inútil”), sino por encima de él como culminación de un nuevo modelo de humanidad que integra conocimiento y gracia, y así una vida dichosa henchida de sentido y valor. Creaciones como la Viviana de *Viviana* y *Merlín* o la Venus de *Venus dinámica* así lo atestiguan. Pero Jarnés no es un caso aislado, como un análisis riguroso del modelo de mujer nuevo demostraría.²⁹²

²⁹² En un alucinante texto de 1929, D.H. Lawrence afirmaba que la mujer moderna empezaba a sospechar el vacío que sufría el hombre moderno y a tomar postura frente a él. Ello era así porque biológicamente la mujer no podía ser una verdadera nihilista, al contrario que el hombre: «Hollowness, nothingness —it frightens the woman. They cannot be *real* nihilists. But men can. Men can have a savage satisfaction in the annihilation of all feeling and all connexion» (1929:43). Desde artículos como el de Janet Pérez sobre el feminismo de las escritoras de entreguerras (1988-1989) o la publicación del monográfico de

La tercera cuestión relacionada con la dominante eoantrópica tiene que ver con otro fenómeno característico de las entreguerras en Europa: la boga del género biográfico²⁹³. ¿Por qué, de pronto, el público europeo comenzó a devorar biografías, historias de personajes famosos y representativos? ¿A qué respondía esa moda que convirtió en famosos a Emil Ludwig, Lytton Strachey, André Maurois o Stefan Zweig? Las respuestas seguro que son múltiples, pero entre ellas, creo, debe localizarse el afán por encontrar ejemplos —que no modelos— de vida. Ejemplos significativos y *reales* —en contraposición a la ficción— de una vida con sentido y con valor. Precisamente el hecho de que de una vida se haga una biografía señala la existencia de algo que merece la pena ser contado, algo que, de algún modo, ha superado el tiempo, la sanción de la historia. Además, en la biografía, de un modo u otro, se construye una línea, una historia coherente, se produce una unidad de un conjunto ingente de hechos. Lo que significa que se describe algún sentido unitario. Es más, un biografiado es alguien del que, de una manera u otra, se extrae algún tipo de enseñanza, y así, en cierto modo, alguna lección para la vida²⁹⁴, lo cual no va ligado a que la vida que se presenta sea en sí misma modélica. La nueva biografía abandona el enfoque panegírico y por lo general tiende a presentar irónicamente, con distancia, vidas de catadura espiritual anticuada, personajes en los que se descubren unos móviles demasiado humanos y nada admirables (codicia, egoísmo, afán de notoriedad), pero en cualquier caso individualidades interesantes y singulares. Guillermo de Torre afirmaba que las biografías eran «transcripciones de vidas intensas y representativas» (1929b:229) con alto poder persuasivo. El rodearse, con la lectura, de “modelos” de vida permite tener pruebas fehacientes de la posibilidad de una

Ínsula «Mujeres del 27» (número 557, 1993), han aparecido interesantes estudios como el de Susana Cavallo (1993), que dedica un artículo al feminismo en la novela social de los años treinta, M^a Soledad Fernández (1997), que analiza el tema de la nueva mujer a propósito de *Estación, ida y vuelta* de Chacel, el estudio de Catherine Bellver (2001) de las poetisas españolas de entreguerras o el artículo de Marcia Castillo (2003), que describe al personaje femenino en vanguardia de los veinte.

²⁹³ A los aspectos más teóricos este tema le ha dedicado Enrique Serrano Asenjo un importante estudio: *Vidas oblicuas* (2002). Otros textos son Pérez Firmat (1986), sobre las biografías vanguardistas, y Rodríguez Fischer (1987) sobre la colección de inspiración orteguiana *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*. Para una perspectiva general sobre la biografía, vid. la colectánea coordinada por Peter France y William St. Clair (2004).

²⁹⁴ Así lo señalaba ya en 1927 Francisco Ayala: «Jóvenes escritores españoles han coincidido en señalar el hecho, de varia interpretación sintomática, pero de realidad apreciable en todos los países, de un renacimiento biográfico, de un interés por las grandes —por las más o menos grandes— figuras, cuyos hechos puedan tener un valor ejemplar o de cualquier orden» (1927h).

vida exitosa y además puede proporcionar —aun por vía negativa— pautas de conducta. Una biografía, además, reconcentra los hechos de la historia en las personas. Sin quererlo, relativiza la historia para convertirla en una inmensa pléyade de grandes hombres. Con lo que, en alguna medida, asienta la idea de que la historia depende de las individualidades. Lo que, nuevamente, vuelve a reafirmar la confianza del individuo, del lector, del hombre en definitiva. La confianza en sí mismo. Así lo afirmaba un atento Arconada ya en 1928:

Asistimos al triunfo de todas las manifestaciones vitales, frente a la derrota de todas las manifestaciones espirituales. He aquí el motivo del auge de la biografía, literatura de acción, de reflejo, de autenticidad. En oposición a los valores estéticos —pensamiento— la biografía representa la exaltación de los valores dinámicos, la exaltación al hombre como fuerza, como rendimiento frente al obstáculo de la vida. Acaso el favor moderno hacia las biografías se deba a lo que ellas tienen de aspereza —primer plano rudo—, a lo que ellas tienen de manual de lucha. (1928b)

2.2.4. LA DIFÍCIL SITUACIÓN DEL ARTISTA. POLARIDADES

Decía antes que la tensión, zozobra y desasosiego que afectó al periodo de entreguerras es perceptible de manera especial el artista, como individuo más sensible a los vaivenes de su tiempo. Éste experimentó con singular crudeza la amalgama de razones y contrarrazones, de deseos encontrados y aspiraciones en oposición, la apertura de múltiples posibilidades frente a las que debía tomar postura vital y estéticamente. Morente reconocía la situación al afirmar:

Las mentes de nuestros contemporáneos se amueblan con conocimientos fragmentarios, truncados, torsos de teorías sin base de sustentación, conceptos faltos de íntegra inteligibilidad. (1932:244)

A la vez, el escritor sabía que el tiempo no podía ser asido con caracteres unívocos ni explicado mediante fáciles contraposiciones. Sentía lo que Salinas llamó «cansancio de las dimensiones normales» (1934:160). Por eso el maniqueísmo quedaba proscrito, el perspectivismo y relativismo tomaban las riendas, y la univocidad discursiva pasaba a ser sustituida por el reconocimiento del matiz, de lo múltiple, de lo inexplicable o lo contradictorio. Decía Eugenio Montes:

La filosofía última comienza a darse cuenta de que al lado, o enfrente, o arriba, o abajo de la lógica histórica, existen otras muchas, para las cuales no rige el principio de contradicción, exclusivo de la lógica “civilizada”. (1929)

Y en el mismo año, Miguel Pérez Ferrero:

Así como no existe cosa que no pueda mirarse y apreciarse desde puntos diversos, y varía de continuo, la predilección por distintos admiradores, conforme las épocas se suceden, tampoco —por fortuna, como regla general, y desgraciadamente, como excepción— aparecen los pensamientos inmutables. (1929:69)

Todo lo cual presenta un panorama donde el escritor se debatía entre distintas posiciones en medio de inseguridades, de avances y retrocesos, sin lugares fijos donde agarrarse. Sus opiniones y sus conclusiones mudaban con la rapidez e inestabilidad que todas las cosas parecían poseer por entonces. «En estos tiempos de aceleración del ritmo vital, el estatismo de los valores clásicos se desvirtúa en el columpio de la velocidad», decía también en 1929 Antonio Botín Polanco (1929b).

Luis de Zulueta describía en un texto de 1926 esta experiencia. Partía de la afirmación general según la cual «toda la vida es oposición, antinomia, contradicción» (239), esto es, una fluctuación continua entre dos extremos; ahí radicaba la «tragedia de la existencia», que de ninguna manera podía eludirse. Existían tres posibles posturas, en escala ascendente, ante este reconocimiento: Primera, la de aquellos que pretendían conciliar los términos opuestos; salida superficial, acomodaticia y en el fondo un autoengaño. Segunda, «la de acogerse a uno de los dos términos y repudiar el otro». Esta actitud era valiente y heroica, pero suponía una «mutilación» para el hombre. Quedaba la tercera actitud, que consistía en «vivir en plena contradicción interior, siendo, a la vez, profundamente escéptico y profundamente creyente» y que Zulueta veía ejemplificada en Miguel de Unamuno, en quien la continua contradicción era creadora y forjadora de tensión espiritual.

Textos como los anteriores remiten a la imagen del intelectual requerido por dos extremos que dibujan un ámbito de comunicación estética y de decisiones vitales donde se busca la estabilización. Díaz Plaja sostenía en 1931 que «aquesta duplicitat de camins és potser el signe més clar —imperial— de la nostra generació situada en un encreuament de rutes màximes» (cit. en Bou 112). Marcel Brion llamó «modernismo clásico» a las que implicaban «integración al mismo tiempo de las formas estéticas más heterogéneas».²⁹⁵ El impulso a la mezcla de las polaridades lo reconocía en 1935 Pedro Salinas como motor de los modos literarios nuevos, al referirse a «esa necesidad de convivencia que en el espíritu y en el arte moderno hay, hace muchos años, de actitudes humanas polares, de burla y profundidad, de cabriola y de dolor.» (1935a:157)²⁹⁶

En lo que queda de este capítulo vamos a ver algunas de esas tensiones fundamentales a las que el artista debió enfrentarse y que en muchas ocasiones se descubren, en realidad, íntimamente ligadas. Las distintas tensiones aparecen planteadas brevemente y se interpretan como versiones y perspectivas del espacio presentado en

²⁹⁵ La opinión de Brion era glosada en la sección «índice de revistas» del número 16 (1933) de *Gaceta de Arte*.

²⁹⁶ Tyrus Miller habla de «the marked tendency toward polarized extremes that was characteristic of the period» y apunta cómo Walter Benjamin, en textos como «Crisis de la novela» (1930) ya lo había señalado.

primer lugar (el que se abre entre lo vital y lo no vital), donde se alude de hecho al problema fundamental del estatus de la praxis artística ante al nihilismo. Por ello ocurre en ocasiones que los referentes de los términos se solapan y entrecruzan.

Los objetivos de la lista son diversos. Por una parte, plantean los múltiples puntos de vista desde los que puede observarse el problema central que nos ocupa, buscando el mayor grado de resonancia de los distintos debates suscitados en la época. En segundo lugar, muestran no sólo lo problemático de los términos mismos y de su uso, sino cómo a veces se descubren cortocircuitos entre las correlaciones referenciales de los vocablos, y por tanto entre las pretensiones de sentido que los distintos autores han puesto en ellos al enfrentarlos. El uso de términos antitéticos busca así definir un “espacio de incertidumbre”, nuevamente transicional, sin soluciones definitivas, incluso contradictorio, en el que vemos moverse a los artistas más inquietos del periodo. Un lugar difícilmente definible en sí mismo, si no es en relación a los polos (curiosamente, como le ocurre al periodo mismo de entreguerras, definido por sus extremos).

Vital/antivital

Como he dicho, ésta podría considerarse la tensión fundamental y constituye la falsilla sobre la que se dibujan las demás. El literato nuevo, con sus manifestaciones teóricas y con su obra, lleva a cabo una compleja operación de apropiación frente a la vida, con lo que muestra su sensibilidad vital: comunica qué entiende por “vida” y cuáles son sus caracteres fundamentales, y declara de algún modo su valoración de ella. Esto le conduce a afrontar las cuestiones acerca del lugar que ocupa la práctica de la literatura, si posee alguna utilidad “para la vida” y en qué grado y manera arte y vida serían opuestos, complementarios o permitían algún tipo de simbiosis. El responder a esto era la tarea que Ortega había asignado a sus coetaneos en 1923:

¿No es tema digno de una generación que asiste a la crisis más radical de la historia moderna hacer un ensayo opuesto a la tradición de ésta y ver qué pasa si en lugar de decir “la vida para la cultura” decimos “la cultura para la vida”? (1923:186)

Las indagaciones literarias aun en términos tan abstractos y generales como “arte” y “vida” ocupaban un lugar central en los procesos de creación literaria en esa época. Así lo entendió por ejemplo Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974), al plantear el debate estético central de la primera mitad del siglo XX en la problemática relación del arte con la vida.²⁹⁷

En respuesta a la vez a la *Teoría estética* de Adorno y a las neovanguardias de los sesenta, *Teoría de la vanguardia* presentaba las vanguardias históricas como movimientos de «superación del arte en la praxis vital» (54). Para ello establecía una distinción radical entre dos modos de expresión, modernistas y vanguardistas; los primeros mantendrían la separación del arte con la vida, mientras que los segundos pretendían superarla. Este polémico planteamiento, además de ser inoperante para el caso español, presenta tres inconvenientes: en primer lugar, produce una generalización excesiva, que tiende a oscurecer la variedad de puntos de vista; en segundo lugar, establece una distinción que en el propio tiempo no existía; y finalmente, sólo funciona para ciertas vanguardias —de hecho, Bürger, en los pocos casos donde pone en juego ejemplos, tiene en mente el dadaísmo y el primer surrealismo²⁹⁸—.

Las líneas que vienen presentan una incursión tentativa en el asunto que busca destacar no sólo de la riqueza de perspectivas y puntos de vista, sino de que muchas veces éstas se contradicen y presentan opiniones incompatibles, pese a estar hablando de las mismas expresiones artísticas. Lo que significa no sólo que autores del mismo “grupo” o ismo plantean de maneras opuestas la relación entre la praxis artística y la vida, sino que la misma relación es problemática.

Decía Ortega en *La deshumanización del arte* que el artista moderno amaba la vida, sobre todo por la cantidad de placeres que ofrecía. De tanto amarla, llegaba a una situación donde la actividad estética le parecía un “deporte”, “diversión” o “práctica” más, junto a otras, pero donde podía “descansar” de la vida, y dedicarse a mirar las cosas

²⁹⁷ Bürger no recoge el tono de las discusiones del momento, debido a uno de los defectos que más se le achacaron a su libro: la falta de ejemplos concretos. Puede verse un análisis crítico de las tesis de Bürger en el primer capítulo del libro de Richard Murphy *Theorizing the Avant-garde* (1998).

²⁹⁸ Pág. 54, donde además señala que también parte de «la vanguardia Rusa posterior a la Revolución de Octubre».

desde perspectivas novedosas, con burla, sin mayor trascendencia. Eso implicaba llevar a cabo un arte ajeno a la vida. Además, al artista le repugnaba ver algo tan importante como la vida “dentro” de una obra literaria²⁹⁹. Para el literato moderno, concluía Ortega, arte y vida eran opuestos. Ése era la columna vertebral de la nueva concepción artística, y de ella podían derivarse sus siete famosos principios.

Pero, algunas constataciones nos llevan a pensar que el asunto era más complicado. Así, en las obras nuevas hay mucha más “vida”, mucho más discurso sobre lo humano, mucha más descripción de peripecias individuales y colectivas de lo que observaba Ortega. Convendría reflexionar, por ejemplo, sobre el hecho de que no pocas obras del Arte Nuevo pueden leerse como lo que Northop Frye llamó en su *Anatomy of Criticism* «confesiones», es decir, transposiciones literarias de la propia experiencia vital. La obra de Benjamín Jarnés es un ejemplo señero. Otro, en dos líneas, éste de Bergamín: «He tomado en mi vida una cruz que da vueltas como las aspas del molino; y muelo razonablemente mi harina haciendo aspavientos de loco.» (1927:2). ¿Qué hay en este texto de creación y qué de vivencia personal, de retrato de la propia interioridad? Imposible desasir los dos.

Además, resulta que la “vida” en los textos vanguardistas no se presenta únicamente como algo “querido”, “valioso” o “positivo”, como correspondería a un artista que ama la vida. Sino que, más bien, tanto o más que de este modo, la “vida” y sus aledaños es presentada como un error, una fatalidad, un fuente de angustias y sinsabores, o algo que no tiene mucha importancia.

Pero aún hay otro problema: Si el artista moderno separaba tan tajantemente vida y arte, no estaba en condiciones, por ejemplo, de pedirle al segundo que “mejorase” a la primera, esto es, que de algún modo modificase o modulase su curso, que proporcionase pautas o ejemplaridades. «No es la misión del arte dignificar la vida», afirmaba Marichalar (1933a: 55) ¿Cómo entender entonces este texto de Gómez de la Serna?:

²⁹⁹ Antonio Marichalar veía en esta idea el «secreto» de la generación literaria de la postguerra: «la vida es una cosa demasiado seria para, con ella, hacer literatura.» (1924c: 223) Y Arconada defendió con ahínco en los años veinte que todo auge de la vitalidad suponía decadencia de manifestaciones espirituales. En un artículo de 1928 proclama la consumición de la literatura bajo el yugo «del cinema, de los deportes, de la vida —de la vitalidad—.» (1928d)

¡Que añada algo a la vida el Arte, que la supere, que la procee, que la ilusione, que la conduzca hasta noveleros delirios con cierta sabiduría, con recia convicción, sin dudar, sin temblar, sin esbozar! (1931:238)

Ortega y Gasset, Guillermo de Torre en sus textos más ditirámicos y otros después de ellos suponen, por un lado, que en la vanguardia había una única valoración (lo que más arriba se llamó “toma de posición”) de la vida, y que además ésta era positiva. Además, entienden que el artista lleva a cabo su “apropiación” del arte como práctica discursiva —y vital— desde el supuesto de su completa separación de la vida como pasatiempo. Estas ideas, nolis volis, han continuado vigentes en cierta historiografía posterior, lo que ha facilitado la permanencia de un conjunto de contraposiciones y afirmaciones cuando menos matizables. Así, por ejemplo, se acostumbra a contraponer un arte “vitalista”, “celebrativo” y “deshumanizado”, que correspondería a la década de los veinte, con un arte “humanizado”, “menos vitalista” y “preocupado” en los treinta. Pero en ambas décadas coexisten múltiples “apropiaciones” ante la vida, y, con excepciones, predomina una valoración negativa que (veremos más abajo cómo es posible) no está en contradicción profunda, aunque sí aparente, con un tono celebrativo, alegre y festivo.

En consonancia con la indecisión y la visión de opuestos en juntura, no es extraño encontrarse situaciones donde es realmente difícil situar una pieza, donde la mediación entre arte y vida, sus sentidos, su valoración y su interrelación es cuando menos confusa. Gerardo Diego intentó en 1929 lidiar con el problema. Mezclando a Paul Valéry con el creacionismo, decidió que la cuestión de la relación del escritor con la vida podía solventarse distinguiendo entre “poetas” y “literatos”. Estos últimos salían bastante mal parados en sus conferencias sobre el arte poética española, por esta razón principal:

Hay un hecho hoy real. Un poeta lee con dificultad, con desgano, a ratos con enojo, la mejor novela. Le duele a cada momento ver malgastadas, derrochadas en páginas inútiles la potencia expresiva y la atención desparramada del escritor. Yo puedo leer con gusto una obra de pensamiento riguroso, un buen ensayo crítico. Pero no soporto un discurso con adiposidades metafóricas, o una narración que se obstina en rodearme puntualmente de una realidad que no me interesa para ser leída, sino para vista y vivida. El literato, en efecto, explota la vida, no la vive simplemente, como el hombre normal y como el poeta.

Frente a este literato explotador, que no sabe mantener las distancias, es más, la traiciona, la figura de la creación poética se constituía en ejemplo magnífico de un verdadera elevación espiritual, con lo que esto tuviera de olvido del mundo:

El poeta conserva la visión normal del mundo, superada por otra contemplación luminosa e irreal, en que las concreciones de lo existente se le han tornado íntima arquitectura de abstracciones, cifra de las divinas moradas de lo absoluto. (1929:23-24)

Veamos ahora a dos críticos no adscritos a la nueva estética analizando sus frutos. Eugeni d'Ors, en una conferencia de 1923, definía lo que podemos identificar como obras del Arte Nuevo con el rótulo «bodegones asépticos», y señala entre sus principales características el detallismo, la centralidad del objeto, la pureza, la autorreferencialidad, la frialdad, y así los ve «sin peligro de corrupción, por lo mismo que sin rastro de vida» (147). En las antípodas se sitúa otro crítico, G. Arteta Errasti, para quien la nueva literatura, con características similares a las listadas por d'Ors, pretendiendo «abolir lo humano», produce dos importantes resultados, el primero de los cuales es nada menos que «ensanchar el campo de nuestra sensibilidad y la facultad de servir a nuestro espíritu sensaciones inéditas que le depuran e ilustran con alegres sorpresas arrancadas del último aspecto que toma la vida cotidiana y trivial», o, en una frase, «transformar la vida en hecho literario» (76). El otro resultado es «realizar paralelamente la obra ingeniera del espíritu, con sus dimensiones y sus síntesis» (77).

Por si la cosa no era suficientemente complicada, para finales de los veinte vino a añadirse un problema, cuando se empezó a extender la idea de que una obra donde no se planteasen conflictos sociales no era auténticamente “vital”. La obra debía contener un mensaje ético-social. El argumento era que la vida actual llevaba aparejada una consustancial dinámica social y que en los textos vanguardistas ésta era escamoteada, por lo que el concepto de vida que se usaba era parcial e incompleto. Frente a esta idea, se situaba la formulación más radicalmente surrealista donde lo realmente “vital”, así el instinto sexual o la producción onírica, escapaba a cualquier moral. La defensa de un compromiso a la vez estético y moral no puede ser fácilmente rechazada, pero desde las perspectiva del vanguardismo la escasez de interrogaciones “sociales” e incluso de planteamientos netamente “morales”, esto es, respuestas a la pregunta por lo bueno y lo correcto, eran en el fondo modos liberativos que en ningún caso implicaban la

desaparición de interrogaciones que podríamos llamar “existenciales”, es decir, sobre el significado y sentido de la vida, y así la manera de hacerla llena o completa. Desde la perspectiva del Arte Nuevo, estas preguntas tenían prioridad, y de hecho eran muchísimo más importantes que cualquier dilema moral o social. De manera distinta se veía desde las posiciones rehumanizadoras de los años 30. El artículo que en 1936 José A. Maravall dedicó a André Gide, «La tentación adrede», comenzaba reconociéndole al autor francés que su obra proporcionaba cierto criterio a la hora de plantearse problemas vitales: «Si saber por dónde hay que marchar para perderse no es todavía, ni mucho menos, haberse salvado, es, no obstante, un saber previo innegablemente de interés» (1936b:213). Pero luego pasaba a atacarlo por presentar una visión de «la vida» sesgada, al reducirla a «un repertorio de posibles momentos y actos de puro goce»; con ello no conseguía «escapar a la ley general de la tristeza de la voluptuosidad» (215) y fracasaba así en su intento de «hacer de toda su obra una invitación a vivir» (214). La vida o la alegría, afirmaba Maravall, valores buscados por muchos caminos, también eran buscados ahora, pero «quienes más verdaderamente viven hoy estos valores, probablemente buscan ante todo llenarlos de contenido moral.» (219)

Otras disonancias. A propósito de la valoración de la vida, compárese la alegría de Guillermo de Torre al celebrar que «los poetas de hoy, hayan abandonado sus antiguos sitios deíficos y permuten su antigua solemnidad profética por una apetencia vital y una jovialidad desbordante. [...] Adoran la vida.» (1925:46) con el descubrimiento que en opinión de Pérez-Jorba se había producido en la literatura por los mismos años:

La lògica no té prou potència —ni espiritual ni sexual— per demostrar la veritat. La vida tampoc demostra la veritat que ella sembla contenir, en sos dintres, o en sos defores, per als profans ulls. La vida no és la veritat: heusaquí la beutat, filla la més pura, la més graciosa, la més jova, de la intel·ligència, que té el seu centre de vida en el món infinit de la consciència. (1919:95-6)

Antonio de Obregón en 1930, haciéndose eco de lo que consideraba un sentir general, afirma:

El arte y la vida —lo sostendremos siempre— son términos enemigos. El arte comprende a la vida; pero ésta no comprende al arte. Que el arte fuese burgués o aristócrata es lo que valió al Romanticismo. Lo que le dio categoría estética, le restó valor social. ¿Puede salir una reforma estética de una revolución popular? No. El Arte ha de revolucionarse por sí mismo. (23)

En estas frases no parece detectarse ningún tipo de lamentación por la separación, más bien al contrario. El siguiente texto de Sender, de tono muy distinto, le es coetáneo:

La vida y la ilusión parecen irreconciliables, y el artista tiene que optar a tiempo y defender heroicamente la posición adoptada. Casi todos los que se quedan del lado de la ilusión, espiritualizando sus sentimientos, idealizando sus pasiones, acaban bajo la venganza implacable de la vida, que no tolera desdenes. (1930:21)

Inmersión/evasión

El escritor nuevo se planteaba su obra se anclaba plenamente en la época, o si por el contrario, de algún modo, se evadía de los condicionantes del propio tiempo. Mientras la inmersión significaba adoptar los principios vitales de la época, la evasión se constituía como una deriva hacia otros mundos, por lo general más felices, lejos de la normalidad, y que a veces llevaban aparejada algún tipo de melancolía. En general, las evasiones se producirían por compensación ante lo que en opinión de Bernard Smith (1998:12) es la reacción “modernista” paradigmática: condenar la vida moderna como algo “banal” y amenazador. Cabe también, naturalmente, lo opuesto a la evasión: la imposición de los propios esquemas de valores.

Así atacaba en 1925 George Grosz a los artistas que llama burgueses:

Para muchos el arte es, asimismo, una especie de huida de este «grosero» mundo hacia una estrella mejor, el país lunar de su fantasía, a un paraíso más puro, sin partidos ni guerras civiles. (131)

Desde otro punto de vista, Antonio Marichalar sostenía en «Poesía eres tú» que la poesía era desesperación, porque «se entra en ella escapando de la vida, porque ésta lleva a la muerte» (1933a:48).

La acusación fundamental que el vanguardismo español iba a sufrir en los años treinta y durante varias décadas de franquismo es precisamente que suponía una evasión de los problemas sociales y políticos; los artistas se habrían dedicado a juegos lingüísticos y a la creación de construcciones de perfección formal, olvidándose de la realidad. Un ejemplo de Carlos Delgado Olivares a propósito de Giménez Caballero:

En definitiva: este escritor huye cuando escribe; se adivina que su ánimo esquivo algo hostil; pero este gesto de esquivar algo, con ser tan habitual en Giménez, no es exclusivo de él; puede asegurarse que toda la literatura nueva tiene esa actitud contraída y nerviosa que es propia de quien se defiende y teme. (1931)

La acusación de olvido es en principio distinta del de rechazo y hostilidad. Pero, en esos años, los términos se entremezclaban. El apartamiento de la realidad no obedecía a un único factor. Cada literato afrontaba la alternativa entre inmersión y evasión de modo distinto, y por razones diferentes. Díaz Plaja, en 1932, describía al dadaísmo y al surrealismo como movimientos de rechazo del mundo real con el objetivo de investigar el yo más íntimo, principalmente el que se expresa a través de los sueños y la actividad sexual³⁰⁰. En el mismo año, Domingo Pérez Minik detectaba también en la nueva literatura ese afán evasivo, pero lo vinculaba no tanto a una decisión individual como a un sentimiento compartido de crisis histórica, y creía detectar ahí una norma general: en una época en decadencia, los artistas tendían a alejarse del mundo. Así, hablaba de

un tema de evasión, tan querido a los mejores escritores de nuestro tiempo. Este tema de la evasión en el individuo y aun en las cosas ha sido siempre consustancial con todas las horas de derrota de nuestro mundo, cualquiera que sea la derrota. (1932a)

En otros casos, la evasión se situaba como condición y causa para el florecimiento de una literatura libre e imaginística. Àngels Planells, por ejemplo, creía detectar en el arte surrealista un profundo olvido de la realidad, que no se basaba tanto en un rechazo de la realidad como «materia» literaturizable, como en la voluntad surrealista de ampliación de posibilidades del arte. El universo interior, el de los sueños, los deseos, las pasiones, era tan amplio, rico y poderoso, y a la vez estaba tan poco hollado, que absorbía al artista que se acercaba a él. Por lo que el artista, voluntariamente, giraba la vista ante lo “real”:

viatgers d'un món de fantasmes, de visions i d'irrealitats, els surrealistes tanquen els ulls a la realitat gris i vulgar i pinten en les seves teles les imatges més inesperades nascudes al dictat de la seva subconsciència. D'aquest oblit voluntari del món real, neixen aquestes obres lliures. (416)

³⁰⁰ Ya en 1924, Fernando Vela había acusado al surrealismo de ser un arte evasivo, al definirlo como «otra tentativa para suprimir resistencias y rozamientos, eludir la realidad, sustraerse a la lógica y a la práctica» (1924a:50), en este caso a partir de la inmersión en el campo de los sueños.

Sería constitutivo del arte de entreguerras esta tensión, intensamente vivida, entre estar atento a ‘la realidad’, esto es, a los procesos económicos, sociales y políticos, a los desarrollos tecnológicos y a los acontecimientos históricos, y dedicarse al cultivo del arte. La creación artística brota en ese intersticio, y se construye a cada momento ladeándose hacia uno y otro costado. En ese espacio nace la cuestión de situar o no determinados acontecimientos como causas o motores de la creación (por ejemplo en la voluntad dadaísta de no afirmar la guerra mundial como origen del propio movimiento), el grado en que la realidad penetra en la obra o qué aspectos de esta realidad penetran. Y, naturalmente, el grado en que el literato se ve a sí mismo como un intelectual que debe reflexionar sobre lo que pasa. Si en otras épocas esta tensión alcanza cierto momento de aparente resolución —por ejemplo, con la instauración del realismo como modo dominante en el arte de buena parte del siglo XIX—, no ocurre así en entreguerras.

Es cierto que en el Arte Nuevo puede observarse un *distanciamiento* respecto a las circunstancias cotidianas. Lo explicaba en 1930 Melchor Fernández Almagro al presentar el fruto de la nueva estética como

el mundo contiguo, calado de experiencias cotidianas, pero mundo distante; con doble distancia de la imaginación y el símbolo: conmutador de recuerdos y de anhelos; alambique de voliciones, reminiscencias y esperanzas.

Pero el distanciamiento no es olvido o evasión de las circunstancias. El artista que presenta contenido social de una forma no tradicional expresa una perspectiva crítica y autoconsciente sobre éste (Piper 576). E incorpora afán experimental y enfoque higiénico, sobre todo respecto a una literatura como la española, sobrecargada de mimetismo y costumbrismo. El mismo deseo de renovación que podía observarse respecto a la lengua y el estilo afectaba a los temas. Sostenía Eugenio Montes en 1924: «El primer artículo de todas las constituciones que rigen las repúblicas literarias producidas por la guerra, dice, con rara uniformidad: “Nada de anecdótico”» (394). Pese a ese rechazo de la anécdota y del retrato de época, al artista nuevo le interesaba, y sumamente, la situación vital en que se encontraba, en tanto que marco de las nuevas experiencias:

El poeta nuevo se encuentra, por dicha suya, colocado ante un mundo profuso, vario, abundante e imprevisible. Es el mundo que tiene que descubrir y fijar. Obligadamente ha de padecer ese momento de indecisión en que se prueban los

temperamentos y queda despejado quien es el que ciega los ojos, víctima del vértigo, y quien se arroja a nadar en el mar —en el piélago insondable— de los posibles temas. (F. Ayala 1928)

Como ha señalado Dekoven (1984), el joven literato sostenía una relación de *oblicuidad* respecto a la historia y las circunstancias sociales. Se preocupaba, indagaba y presentaba las posibilidades de la nueva época, su horizonte de expectativas, sus problemas, pero sin necesidad de referirse a la “materia histórica” que la conformaba. Esta supresión referencial de lo fáctico no significa su anulación, sino su incorporación por vías distintas a las habituales; sobre todo, a través de la *forma*³⁰¹. Con ello se conseguiría, de hecho, presentar los problemas históricos de una manera más poderosa que si se hubiera hecho una representación directa, porque el referente histórico es experimentado como lo problemático subterráneo inasimilable, como lo sin resolver. Esta idea ha sido desarrollada así por Dominik LaCapra (1987): Una obra se enfrenta a la “realidad” y a la “historia” de forma desafiante cuando lo hace de una manera abierta e innovadora, resistiéndose a una narrativa cerrada completamente concordante. Con esta resistencia produce en la imaginación del lector una catársis compensatoria y emplaza al lector en la necesidad de repensar los problemas irresueltos que la obra plantea.

Destrucción/construcción

El artista de entreguerras reconocía el carácter auroral de la época y por tanto la invitación a fraguar nuevos sentidos, pero debía admitir que el pasado seguía teniendo un peso considerable. Con ansiedad comprendía que gran parte del problema de ser moderno pasaba precisante por decidir qué hacer con la tradición. Invitación y reconocimiento, afán “noviestructural” y valor de lo pretérito se cortocircuitaban. En «Tradition and the

³⁰¹ Dekoven desarrolla sus tesis a partir de las ideas de Fredric Jameson en *Aesthetics and Politics* (1977) y, centrado sobre todo en la narrativa, en *The Politics of Unconscious* (1981). Las consideraciones del artículo de 1984 se amplían en «The Politics of Modernist Form» (1992), donde se reafirma el componente subversivo de las formas nuevas contra la cultura hegemónica.

Individual Talent» (1919) de Eliot³⁰² igual que en los aforismos de *El cohete y la estrella*: «Tradición quiere decir, sencillamente, que hay que terminar lo que estaba empezado, continuar lo que vale la pena de continuarse.» (1923:79)

Al principio de *El tema de nuestro tiempo*, Ortega señala la dificultad de la tarea de dar por fenecida una época, porque el pasado inmediato lleva «encapsulado» todo el pretérito anterior, especialmente los principios espirituales que lo constituyen (los valores, las formas, las costumbres), y por la reticencia de la «masa mayoritaria» al cambio. Las minorías intelectuales no lo tienen nada fácil en su tarea beligerante, y deben durante un tiempo mantener una arriesgada actitud bifronte:

De ahí que la minoría de avanzada viva en una situación de peligro entre el nuevo territorio que ha de conquistar y el vulgo retardatario que hostiliza a su espalda. Mientras edifica lo nuevo, tiene que defenderse de lo viejo. (146).

El peso de la tradición, por una parte³⁰³, y la sugestión de la novedad generaban un espacio donde el escritor se debatía primero entre estos dos polos, y segundo entre utilizar su arte como instrumento de destrucción de los principios que ya no eran válidos, o bien como modo de construcción de nuevos principios³⁰⁴. La dialéctica entre destrucción y construcción (dónde acababa una y comenzaba la otra, cómo debían producirse, cuándo era el momento oportuno para que ocurrieran, qué debía ser destruido y qué construido), o lo que es lo mismo, entre tradición y novedad, es constitutiva de los modos estéticos de entreguerra en toda Europa (Kibédi 566)³⁰⁵ y muy especialmente en España, donde, sin perder el carácter internacionalista, los jóvenes producen una fructífera «reinterpretación continua de la tradición nacional» (Jiménez Millán 253). Algo

³⁰² Para quien las obras de arte del pasado nos muestran que otros mundos con otros sentidos y valores no sólo son concebibles, sino que de hecho existieron, con lo que proporcionan una ruta de ampliación de nuestra conciencia crítica. Sobre la noción de “tradición” en Eliot y su crítica al culto moderno de la novedad, Shusterman (1993).

³⁰³ Decía Francisco Ayala en *Indagación del cinema*: «la literatura joven —lo mismo que las otras artes tradicionales— se plantea y resuelve en aguda hostilidad con su propia tradición.» Extraigo la cita de Ródenas, *Prosa del 27*, p. 210.

³⁰⁴ Paul de Man resumió esta idea sugiriendo que la modernidad suponía un «*desire to wipe out whatever came earlier*» (1983:147-148) y no la borradura real del pasado. Movimiento que Susan Friedman ha llamado “ilusionismo histórico” (504).

³⁰⁵ J.T. Harskamp señaló que, frente a los enfoques donde se enfatiza lo que de rompedora tiene la literatura modernista, «the revaluation and re-examination, the creative exploration of tradition is as much a facet of Modernism as the aggressive impulse to attack past achievements.» (1984:28)

que ya reconocía Melchor Fernández Almagro en 1929: «La literatura nueva está ligada a una tradición viva de nuestros clásicos, no la cancelada; y en relación directa con los estímulos más típicos de nuestro tiempo» (1929b). Estas tensiones se agudizaban aún más cuando, con el paso del tiempo, había que ir evaluando los frutos de movimientos, ismos y autores, y nuevas conjunciones de jóvenes escritores querían posicionarse respecto a los que antes habían enarbolado la bandera de la juventud:

Los organizadores de esta publicación antológica —MESETA— creen poseer la sensibilidad de la mejor juventud del momento. Al reflejarla en estas páginas, al par de los jóvenes maestros que les honran con su compañía y guión, no entienden —como los jóvenes de 1918—, formar en una vanguardia demoledora y arcana. Toda labor dignamente literaria ha de ser reintegradora, y eliminar el zumo agrio es siempre aspiración y colmo de la madurez. (1928)

La destrucción, tal y como fue practicada en España y en el resto de Europa, no tenía como objetivo meramente el rechazo de la tradición, entendida como un conjunto de autores y temas, sino que era mucho más ambiciosa. Quería una renovación completa del lenguaje literario. Aspiraba, además, a redefinir y ampliar las formas de creación artística, el papel del artista y el puesto que ocupaba dentro de la sociedad. Buscaba refrescar los modos en que las obras de arte eran sancionadas y evaluadas por la crítica, el público y las instituciones. Reclamaba, en definitiva, una profunda modificación de lo que se había entendido por “arte” hasta entonces, es más, como decía Espina, «la superación real» (1920b:89). Todo ello lo condensó Walter Benjamin en su famosa idea de que el resultado final de la práctica vanguardista era la destrucción del “aura” de las obras de arte (y en ello encontraba un potente aliado en la reproducción técnica), porque con el “aura” de la obra subvenía toda la cosmovisión “tranquilizadora” “totalizante” y “burguesa” del arte tradicional. Un arte aurático era un arte basado en principios jerárquicos donde la obra se constituía algo único, desligado de la vida, intocable, sancionado por la historia, dotado precisamente de un halo sagrado o “aura”. Frente a esto, los productos estéticos más avanzados no querían tener aura. El aura podía destruirse de varias maneras: situando el objeto artístico como un producto de consumo, o presentándolo como un producto cotidiano (o surgido a partir de la suma de ellos), o bien como un “divertimento”, es decir, fruto del juego y por tanto intrascendente. Ante estas insinuaciones benjaminianas, cabe preguntar: ¿Hasta qué punto la literatura vanguardista

española estuvo dispuesta a renunciar al aura, es más, a destrozarla? ¿Hasta qué punto, fuera ese o no su propósito, acabó haciéndolo? ¿Qué sentido tenían las proclamas de orientación antiartística en un contexto ibérico donde ni el artista ni sus obras parecían dispuestos a ser confundidos con otra cosa?³⁰⁶

Veamos ahora algunos ejemplos del desarrollo de la dialéctica entre construcción y destrucción. En 1920, Mauricio Bacarisse explica que

Los jóvenes ingleses prosiguen sus audacias y los ultraístas españoles, ansiosos de hundir la hoz en el campo del dadaísmo o en el del creacionismo, pretenden exterminar cuanto ha quedado del imperio rubeniano. (264)

Inmediatamente señala la necesidad de distinguir dos momentos, el destructivo y el constructivo. Futurismo y cubismo, los dos ismos más importantes hasta entonces, se insertan exclusivamente en el primero, porque sus obras no proporcionan «deleite estético», prueba del «verdadero momento estético»; pese a ello, debía reconocérseles su esfuerzo y el trabajo realizado, si decidían no continuarlo. Pues el arte había entrado ya en una nueva fase, «el periodo de construcción y de síntesis» (266), no exento de peligros, el mayor de los cuales era el retorno a antiguos modelos.

Un año después, Guillermo de Torre, alineándose con Bacarisse, volvía a defender que debía dejarse atrás «la etapa destructora» y que entonces se vería quiénes eran capaces de encarar la construcción y quienes no. Y situaba como piedra de toque al grupo Dadá. De Torre temía que, mientras que algunos jóvenes ya mostraban signos de tender a la edificación, los dadaístas puros «se perpetúen en un burlesco nihilismo negativo» (1921c:271)³⁰⁷. Nótese que de Torre añadía al nihilismo un adjetivo calificativo. Reconocía así la posibilidad de un nihilismo «positivo», lo que significaría precisamente una unión fructífera de destrucción y construcción. Una insinuación de ello asoma entre las líneas de un artículo del año 1924, donde en este caso de Torre aparece dedicado a defender el afán destructivo del Arte Nuevo:

³⁰⁶ Autores como Paul Illie (1972:248) o Miguel Ángel Hernando (1975:43) ya hicieron notar, por ejemplo, que una de las diferenciales del surrealismo español es que no se renuncia a una finalidad estética de la creación literaria.

³⁰⁷ Buen ejemplo de él es esta frase de Francis Picabia: «conseguir que la humanidad fuese “mejor” sería el último de mis propósitos. Derribar ídolos me resultaría, evidentemente, más divertido.»

Ya Nietzsche aseguraba que aquel que tiene que construir, destruye siempre. [...] Advertencia a los conformistas: Para comprender nuestra exigente tabla de valores antes que sumar debéis saber restar. (1924c)

Un texto del mismo año 1924 de Manuel García Morente también parecía admitir la posibilidad de una “destrucción constructiva”, cuyo fruto sería en cualquier caso de compleja morfología; pero no columbraba su realidad efectiva. Y afirmaba que existían dos posibles caminos para el arte: o bien que el exceso de expresión crease formas nuevas, y entonces se caminaría hacia «un nuevo clasicismo», o bien

que el exceso de expresión se revele como puro afán emotivo, sin carácter típicamente artístico, haciendo degenerar las artes en caprichosidades individuales, estruendosas novedades absurdas, revoluciones incomprensibles, y entonces escribe en la historia del arte la triste página que están escribiendo muchos poetas, pintores y escultores actuales, más atentos a romper formas añejas que a crear formas nuevas. (1924:277)

En 1926 Salazar Chapela radiografiaba «el frente de vanguardia literario» y planteaba la cuestión en unos términos que iban a convertirse en habituales para hablar de la joven literatura. Señalaba dos peligrosos extremos a los que a menudo ésta se acercaba: por un lado, demasiada celeridad, propia de los valerosos que se adentran por terrenos inexplorados y quieren rápidamente conocerlos, pero que podía conducir a «un juego desbocado» sin solución de continuidad. Y por el lado opuesto, un exceso de prudencia y timidez que resultaba en obras pesadas, lentas y ramplonas. La sugerencia de Salazar Chapela era, naturalmente, fundir ambas virtudes, valor y prudencia; aunque, puestos en la tesitura de confiar en uno de los grupos, apostaba por los primeros, «aquella juventud que ha sabido perderse extrayendo de la forma» (1926a:263).

Un ejemplo más muestra que la polémica entre destrucción y construcción estuvo de algún modo presente a lo largo de todos los años veinte, hasta que en los treinta volvió a reeditarse con virulencia, pero entonces sobre todo bajo la forma nueva de un combate entre los que creían que debía “destruirse” la vanguardia, esto es, la supuesta construcción de los veinte, y los que no lo creían. De esta segunda fase se hablará después. Quedémonos ahora en Granada y en 1928, cuando la revista *Gallo* presenta el

Manifest anti-artístic català de Dalí, Gasch y Montanyà³⁰⁸. Joaquín Amigo, el encargado de hacerlo, comienza situando el manifiesto en la larga y conocida lista de proclamas subversivas de futuristas y dadaístas, y rápidamente pasa a defenderlo contra los ataques de los «neoclasicistas». Opina, contra la creencia dominante, que el presente no puede constituir un tiempo de construcción, sino de «destrucción sistemática». Los que se han replegado ya, abandonando la aventura, son reaccionarios que se han estancado en un malabarismo fácil, sin haber construido sólidos cimientos para una experiencia estética totalmente moderna. La prueba reside en la «precariedad» actual del Arte Nuevo, de la que Amigo ofrece un retrato que ahora sabemos equivocado:

la novela no existe; la crítica oculta su fundamental desorientación bajo una prosa barroca que se presta a los más vagos equívocos y a la más lamentable confusión de valores; en la lírica, de cinco o seis nombres de poetas castellanos que podemos barajar, casi todos ellos han dado de sí ya todo lo que tenían que dar, y no hacen otra cosa que repetirse y repetir a los otros: Lleva camino el grupo de nuestros jóvenes modernos, aspirantes a la eternidad, de dar a la historia de nuestras letras la generación más estéril y baldía que ha producido (367)

Amigo sitúa la causa de tan penosa situación en la falta de una época «francamente revolucionaria» en el arte español; el Ultraísmo había sido un movimiento difuso y casi infructuoso. Ante un escenario donde el arte del pasado aparecía claramente inadecuado, y el del presente significaba una mixtificación, y rechazando la alternativa de negar el arte, impropia de una generación con tanta fe, una buena salida era aceptar la propuesta antiartística del manifiesto catalán: «bañemos nuestras pupilas en la maravillosa realidad que tenemos ante nosotros» (368). El verdadero arte moderno se localizaba en el aeroplano o en el automóvil, construcciones anónimas producidas sin intención artística y con un fin utilitario.

Años más tarde Antonio Marichalar describiría el periodo como el de

la irrupción del criterio más subversivo, acaso, de cuantos ha ostentado el arte a lo largo de los siglos. Mugían vientos delirantes de iconoclastia; ardían fieras soflamas encañonadas contra los museos y las academias. Europa era, en el orden espiritual, una violenta marejada; se hacía zozobrar todo principio estético, el estupor trataba de abolir lo que hubiera. (2002:X-XI)

³⁰⁸ Ha hablado de ello A. Soria Olmedo (1988:204-207).

De entrada, Marichalar (con escasa justicia en mi opinión) sólo admite de construcción en aquellos años que el hombre «intentó el balbuceo»; más adelante, sin embargo, reconoce que lo propio del momento fue la mezcolanza de destrucción y construcción, «ambas características de los estados agónicos, pues que el moribundo, como el recién nacido, ni habla ni reconoce.» (XI)

Arte «nuevo»

Sobre todo en los primeros años de la postguerra, era importante para los nuevos que se les distinguiera, por lo que enfatizaban con orgullo aquello a lo que se enfrentaban. Con ello volvían a activar una constante de la historia literaria: la *querelle* entre viejos y jóvenes. Clamaba Pedro Garfias en 1919:

Yo os predico el odio y la guerra a los viejos [...] ¡Ha llegado nuestra hora! Y yo os pido pureza y rebeldía y unión. Hagamos más fuerte nuestro brazo contra todo lo antiguo; formemos el cuadro, que oponga a todas partes lanzas agudas y rostros airados. Y seamos inexorables, impiadosos, crueles... (1919c:62)

Si la necesidad de delimitación entre viejos y jóvenes es paradigmática de todo tránsito generacional (cf. por ejemplo la distinción noventayochista entre gente nueva y gente vieja), en entreguerras resultaba particularmente agudizada porque, de entrada, la distinción se apoyaba en el concepto mismo de novedad, antes que en cualquier postura ideológica. La distinción en principio marca la frontera entre aquellos con voluntad de asimilar las novedades y “comulgar con el nuevo espíritu”, y los que no están dispuestos a hacerlo. Los del Arte Nuevo no buscan tanto la oposición a lo dicho por los mayores³⁰⁹, sino la participación activa en los *últimos* acontecimientos espirituales. Así lo reconocía el «Manifiesto de ADLAN»:

³⁰⁹ Mainer (1990) recuerda lo mucho que en el Arte Nuevo hay de voluntad conciliatoria y de reunión de generaciones, así como de admiración por los más viejos del 98.

Adlan entiende por arte nuevo: ante todo, el que es genuinamente contemporáneo nuestro; y después, el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante. (94)

Por eso se vuelve crucial el adjetivo «nuevo» al hablar del Arte Nuevo, o de la nueva literatura. La novedad adquiere tal importancia que a menudo se sitúa por encima de cualquier otro valor³¹⁰, pero su significado no es inequívoco. En el mismo número 2 de *Plural* (febrero de 1925) donde Gómez de la Serna incluía su famosa loa a «lo nuevo» —luego incorporada a *Ismos*—, Guillermo de Torre reconocía la existencia de «Clasicismo y Romanticismo en la novísima literatura» (así se titula su artículo). Con su elogio Ramón redoblaba su canto a la novedad y al deber del artista de buscarla sin descanso, pese a saber perfectamente que era un discurso que sonaría a resabido. Por eso entre paréntesis dice:

(Pero basta ya de esto, que ya huele la tarima del estrado de la cátedra, ese armario ropero en que se mete el profesor con los alumnos para explicarles enrarecimiento.) (11)³¹¹

Ramón comprendía que «lo nuevo» era un concepto poliédrico e incluso engañoso. Porque bajo la voluntad de constituir un «nuevo» arte, esto es, una manera novedosa e inédita de creación estética, que así pudiera reclamar su reconocimiento en la sucesión de formas artísticas, podían esconderse propuestas cuyo sustrato ideológico y/o estético quizá no fuera tal. Y es que el de «novedad» es un concepto totalmente relativo, dependiente del paso mismo del tiempo, y en sí mismo vacío de contenido³¹². Lo nuevo debía ser incesantemente definido, reformulado y defendido para distinguirlo de lo último, lo inédito, lo olvidado o lo recuperado³¹³, y a la vez permitir el juego y el cruce con estas

³¹⁰ Decía el poeta William Carlos Williams en 1918, en el prólogo a su *Kora in Hell*: «Nothing is good save the new. If a thing have novelty it stands intrinsically beside every other work of artistic excellence.»

³¹¹ No parece casual que estas líneas fueran eliminadas cuando el texto pasó a la edición en volumen en 1931. En ese año, la defensa de la novedad, de la aventura, de la creación desbordante era, precisamente, lo más escaso, aquello que iba a contracorriente; esto es, lo más novedoso.

³¹² De ello ya era consciente el poeta William Carlos Williams. Su panegírico a lo nuevo antes citado viene seguido de un crítica de un poemario “nuevo”, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915), en el que descubre un sutil conformismo y la repetición de modos simbolistas.

³¹³ El sagaz Lluís Montanyà se dio perfecta cuenta de esto y a propósito del uso de adjetivos como “nuevo” o “moderno” señaló: «Acceptem l’epítet modern malgrat de la seva adorable vaguetat. El nom no fa la cosa i, potser, al cap de molts anys, aquest adjectiu servirà per a designar la nostra època.» (1928d:40)

ideas. Antonio Marichalar recordaba en 1924 que el Arte Nuevo «no es nuevo porque sea el más reciente, sino porque es un arte de pura creación» (1924:193), con lo que dejaba la puerta abierta a que propuestas del pasado, modos reconocibles y sancionados por la historia o herencias populares pudieran ser “nuevos”. Ramón Gaya, en otro contexto, explicaba el mecanismo mental que observaba en esta asunción:

Lo completamente nuevo no sorprende tanto porque uno ya lo esperaba así, como se presenta. Pero lo conocido ya, y vuelto a ver, mas distinto de la vez anterior, es lo que verdaderamente sorprende, lo que sorprende por su *novedad*. (1928)

Se entiende entonces que bajo el paraguas de lo nuevo la juventud literaria mezclara tradición nacional y modernidad o que, en pocos años, pudiera hablarse de «*nuevo* clasicismo», «*nuevo* romanticismo» o «*nueva* catolicidad». Naturalmente, la maleabilidad semántica de lo nuevo tenía su contrapartida: Lo «nuevo» del arte de entreguerras también podía funcionar en ciertos casos como marbete bajo cuyo auspicio se podía juzgar el pasado, el presente y el futuro, y además concentrar las miradas ávidas de novedad a cualquier precio. Esta ansiedad por situarse estratégicamente en el campo de juego de la actualidad (literaria) fue endémica en el arte de entreguerras. Por todo eso, por ejemplo, podía ocurrir que ser fascista en 1930 en España pudiera ser sentido por muchos jóvenes ansiosos de novedad precisamente como lo más “nuevo”.

Autonomía/compromiso

En estas dos palabras se reúnen variados problemas estéticos. Por una parte, se plantea el problema del estatuto del producto artístico en tanto que contenido significativo (mensaje), esto es, la pregunta acerca de los constituyentes del significado, sentido y valor de una obra. Por otra, se alude al tema de la relación de la práctica artística con el ámbito social en el que se produce, lo que retrotrae al interrogante a propósito del origen y el fin de la producción artística, y su posible asimilación como praxis dentro de un campo social específico. La cuestión de la “utilidad” del arte surge en el intersticio entre la “capacidad” del arte para “cambiar el mundo” y su “obligación” de hacerlo, y entre las

Scila y Caribdis de un arte máximamente puro y un arte propagandístico. Preguntado Ángel Sánchez Rivero en la primera encuesta de *La Gaceta Literaria* si la literatura debía interesarse por la política, afirmaba que antes debía dilucidarse si *podía*. Respondía negativamente, pues creía que las opciones políticas del presente poseían «exigua sugestión emotiva» para los artistas³¹⁴. Rivero —como el resto de autores que respondieron a la encuesta— no se plantearon entonces el significado precisamente político de esa falta de interés hacia los asuntos públicos. Sólo si de una manera u otra se entendía que el arte incidía en ámbitos fuera de la estética, cabía plantearse su significación ideológica y así política, y por tanto en qué medida podía modificar las condiciones vitales —la vida misma— de aquellos que lo practicaban y de los que no lo hacían.

El debate entre autonomía y compromiso no puede circunscribirse a un momento concreto, así en el paso de una década a otra, sino que a lo largo de los años se produjeron en los círculos intelectuales discusiones, fricciones y puntos de vista distintos. Así, en un año de efervescencia vanguardista como 1925 Eugenio Montes muestra su desconfianza ante la pretensión de los poetas de situarse por encima de las cosas y dominarlas. «Su sino es ser, humildemente, confidentes e intérpretes de ellas» (127). Y del mismo modo se burla de la pretensión creacionista de construir con el poema un artefacto autotélico y absoluto. En el lado opuesto, en 1936, el crítico de arte Magí Cassanyes, al presentar la «Exposició logicofobista», opina que el arte moderno no puede aceptar que se le vincule a un fin “social”, y que su única posible utilidad radica en ser “metafísico”, esto es, en dedicarse a «la recerca de les coses que depenen de la natura interna de l’home o que en són relatives.» (1936:403)

Ni la literatura más tendente a la autonomía se extinguió en 1930, ni la literatura «social» nació en ese año, ni puede deslindarse con facilidad una supuesta literatura

³¹⁴ En las encuestas de *La Libertad* de 1931 a propósito de la falta de una literatura revolucionaria en España, varios autores utilizaron como justificación un argumento parecido: la falta de sucesos importantes o de trascendencia en la historia más reciente del país que motivaran a los escritores, comenzando por la neutralidad en la Gran Guerra. Sobre esto, vid. Boetsch (1985:43-47).

“pura” apolítica de una literatura “comprometida” política³¹⁵, entre otras razones, porque todo texto detenta una ideología, más o menos explícita según los casos. Cierta historiografía ha abusado de esa polarización, además de una cronología según la cual, por reacción a una literatura despreocupada y apolítica en la década de los veinte apareció una literatura «comprometida» en la siguiente, soslayando la existencia de ejemplos de ambas a lo largo de todo el periodo, lo que no impide que pueda sugerirse un cierto predominio de uno u otro tipo de literatura según las décadas.³¹⁶

La Revolución Rusa desata casi desde su misma proclamación una literatura propia. En 1918 aparecen los manifiestos del Grupo de Noviembre, donde ya se reclama «una estrecha mezcla de arte y pueblo» (Grupo 125) y el esfuerzo de destrucción de la sociedad capitalista. En 1919, el mismo año en que Piscator comienza a hacer su «teatro político»³¹⁷, aparece el manifiesto de «Clarté», «movimiento que intentó organizar a los intelectuales y artistas en una asociación paralela a la III Internacional, con el fin de hacer la revolución en los espíritus y en solidaridad con las masas trabajadoras» (Fuentes 2000: 11)³¹⁸. El texto fue reproducido en las páginas de *Cosmópolis*. Un año después Rivas Cheriff afirmaba: «la época crítica que el mundo atraviesa exige la creación de un teatro social» (119). El dadaísmo berlinés se considera político desde 1922, y por esas fechas ya aparecen en España novelas de jóvenes con una carga crítico-social considerable: *Notas marruecas de un soldado* se publicó en 1923, *La duquesa de Nit* de Arderius en 1926 y *El blocao* estuvo en la calle en 1928, aunque ya antes había aparecido por entregas. La revista *El Estudiante*, preocupada desde el principio por asuntos «sociales», nacía en

³¹⁵ Vid. sobre esto la «aproximación ideológica» de Anthony Geist (1993), donde cuestiona esas ideas, que él mismo había utilizado en 1980, Mainer (2000, esp. 56ss) y la síntesis de Miguel Ángel García (2001:29-42)

³¹⁶ Un estudio como el de *La marcha al pueblo de las letras españolas 1917-1936* aporta ejemplos de una literatura «comprometida» o social a lo largo de todo el periodo de entreguerras; lo mismo hace un reciente estudio de Arturo Ángel Madrigal (2002) sobre el compromiso en las artes plásticas. Pablo Gil Casado sitúa el inicio de su estudio sobre la novela social española en 1920. Recientemente, Domingo Ródenas (2004) ha proporcionado nuevos argumentos en contra de una distinción maniquea entre décadas, algo que ya había tratado en (1993).

³¹⁷ Sobre Piscator, como recuerda Cobb (1980:30), se publicaron en España varios estudios en revistas como *Postguerra* o *Ideari* y en 1930 se tradujo su *Teatro político*.

³¹⁸ De «Clarté» decía en 1935 Díaz Fernández que fue «la reacción más eficaz contra los «ismos» literarios y artísticos de la anteguerra, imponiendo, desde París, una estética populista frente al concepto de un arte cerrado y minoritario» (402)

1925 y para 1927, siguiendo la línea de *Clarté* de Barbusse y de *Ordine Nuovo* de Gramsci, daba su pistoletazo de salida *Post-guerra*.³¹⁹

En «Veinte años de evolución del pensamiento» (1936), J. Fuentes Calderas situaba justo en el final de la guerra el inicio de una literatura «social» y con ansias de revolución, espoleada por la Revolución Rusa, y a la que hacía responsable de que

hoy, a los veinte años transcurridos, se ha operado tal evolución en las ideas, que sin vanos eufemismos, podemos asegurar, que el ropaje cursi, idiota y ramplón, con que se pretendía vestir a los intelectuales, a los escritores, a los artistas, se encuentra ha tiempo invadido por la polilla que los años de olvido le ha transferido el guardarropía. (21)

En las defensas por parte de autores y críticos jóvenes tanto de la pureza como del compromiso pueden localizarse huellas de presupuestos nihilistas. El artista reconocía la carencia de significados objetivos y valores estables. Su producción dependía de su perspectiva y era, entre otras muchas cosas, un ejercicio de interpretación. Frente a una «realidad real» sin significado estable y reconocible, antes de escribir una obra que ‘dependa’ de ella (paradigmáticamente, una novela realista), el autor puede optar por una obra que se reconcentre y ‘penda’ de sus valores propios e internos y, «dueño absoluto», con ellos crear una realidad significativa, autosuficiente, frente al sinsentido de lo real: la «realidad poética», el ámbito, a decir de Lorca, de «la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables»³²⁰. La obra se olvida de normas y dictados exteriores para orientarse con reglas de validez casi exclusiva³²¹, y así en cierto modo se contrapone y rechaza lo real.

En el caso del compromiso, bajo la misma premisa, las conclusiones eran opuestas. Una vez la realidad se descubría carente de valores estables, de normas de comportamiento que regularan lo justo y lo injusto, la obligación del artista era comprometer su obra en el advenimiento de esos valores y normas. Por eso en la mayoría de textos la constitución de una literatura comprometida se sitúa como contramovimiento

³¹⁹ Sobre *El Estudiante*, vid. Francisco de Luis (1994). A propósito de *Post-guerra* vid. el capítulo que le dedica Gonzalo Santonja en *Del lápiz rojo al lápiz libre* (1986:99-144).

³²⁰ Tomo las palabras entrecomilladas de la conferencia de Lorca dedicada al arte poético gongorino (1932:305).

³²¹ Antonio Espina: «el signo decisivo del verdadero arte es superar todas las normas en que se le quiere encerrar, para crear las suyas propias.» (1928e:282)

necesario al reconocimiento de una situación de crisis y decadencia. Este razonamiento es el que opera, por ejemplo, en un texto de José Luis Cano publicado en *Sur* donde se describe el tránsito del surrealismo a la revolución como «la consecuencia final de un proceso interior». Lo que comenzó siendo el último estertor de la sociedad burguesa, una nueva «huida de la realidad» que intentaba aplacar el conflicto interior de los intelectuales desesperanzados y desclasados merced al mundo maravilloso de los sueños, en cuyos fantásticos interiores se atacaban violentamente sacrosantos ídolos burgueses como la familia o la religión, se convirtió en una pesadilla al ver que tras el sueño, transitorio, la realidad seguía igual. Los surrealistas se hicieron consciente de ello y tomaron la decisión de convertir su postura antiburguesa en reconocimiento del proletariado y de la necesidad de la justicia social. (Cano 1936:10)

Más tarde se discutirá hasta qué punto la autonomía estética puede ser considerada una postura nihilista (como argumentaron los defensores del arte comprometido), o por el contrario constituye precisamente un contramovimiento frente al nihilismo (como defendió, por ejemplo, Adorno)³²². Quedémonos ahora, por un momento, reflexionando sobre las contradicciones existentes entre las pretensiones de autonomía y compromiso, que por una parte desmontan la asignación fácil de objetivos claros y delimitados a ambos tipos de arte, y por otra hacen palpable lo complejo pero fructífero de su interrelación.

Un intento de alcanzar una difícil posición intermedia podría identificarse, quizá, en ciertos textos de Walter Benjamin. Véase, por ejemplo, el problemático lugar que le queda al arte entre dos frases de Franz Mehring que Benjamin glosa en su artículo sobre el coleccionista Edward Fuchs. La primera frase es calificada por Benjamin de «aguerrida»: «el arte debe esperar su renacimiento de la victoria político-económica del proletariado». La segunda, de «incorruptible»: «No es capaz el arte de intervenir profundamente en la lucha de liberación del proletariado». Añadía Benjamin a esto último: «La evolución del arte le ha dado [a Mehring] la razón.» (1937:107). Desde la

³²² Para Adorno, la autonomía del arte es condición de posibilidad de una auténtica experiencia estética; y es en esa experiencia donde se sitúa la promesa de una idea de verdad y de un posible estado de reconciliación. A partir de estas ideas, Peter Osborne ha podido hablar de la teoría estética de Adorno como una «materialist metaphysic of modernism» (27).

perspectiva benjaminiana, el futuro del arte dependía de factores sobre los que no tenía capacidad de auténtica intervención. El compromiso estaba destinado en último extremo al fracaso y la autonomía parecía condenada a desaparecer.

Algo parecido a lo de Benjamin le ocurre a Peter Bürger. Si en *Teoría de la vanguardia* (1974) contrapone modernismo y vanguardia porque su objetivo es señalar cómo, frente a la primera, la segunda no sólo pretendía cuestionar formas anticuadas sino la idea misma de arte como una institución³²³ dentro de la sociedad, en el libro *The Decline of Modernism* (1992) pasa a atacar a las vanguardias, culpándolas de haber promovido un rasgo central de la posmodernidad: la confusión de la obra de arte con el arte trivial del mundo cotidiano, y así la pérdida del estatus de la primera. Esto a su vez significa la desaparición del estricto concepto modernista de “forma”, que era precisamente el que permitía a la obra de arte declararse cualitativamente distinta de otras prácticas significantes:

How have we come to give up that separation established in modernity between the work of art as the centre of interest on the one side and the everyday world and trivial art on the other, and along with that the strict modernist concept of form, in favour of an uninhibited eclecticism and a tendency towards ubiquitous quotation? (1992:150).³²⁴

A la luz de estos dos ejemplos, una conclusión, paradójica y tentativa, sería que la existencia de la autonomía estética es, precisamente, la que permite la existencia del «compromiso» como práctica estética. Uno no puede existir sin el otro; sólo con el trasfondo de un arte autónomo puede reclamarse un arte comprometido o a la inversa. Cuando el primero parece desaparecer, el compromiso se disuelve en asimilación cotidiana de lo real, y se pierde la especificidad estética. Cuando el segundo se desvanece como opción estética, la autonomía pierde su esencia para devenir *art pour l'art*.³²⁵

³²³ La noción de institución-arte, central ya en *Teoría de la vanguardia*, es presentada como elemento central de una teoría de la transformación histórica de la función social de la literatura en P. y C. Bürger (1992).

³²⁴ Una visión opuesta es la de Tyrus Miller. En su opinión, la pérdida de la forma modernista como «the universal currency in which aesthetic value could be measured and circulated» permitió a los escritores establecer una relación «more fluid and dialogic» con su inmediato contexto histórico (31).

³²⁵ Una idea parecida se encuentra en Martínez Collado cuando habla de la disolución inherente al arte nuevo: «Si, por una parte, triunfaba el proyecto vanguardista de eliminar la escisión entre el arte y la vida, llegaría finalmente la desaparición del arte como actividad distinta del vivir creativo.» (102)

Intrascendencia/trascendencia

Este par de conceptos representa en cierta manera una variante del anterior desde el que pueden observarse algunos problemas importantes, como por ejemplo el del carácter lúdico de la práctica artística. Si el arte más innovador se constituía ante todo como un juego —algo sancionado desde el dadaísmo, pasando por *La deshumanización del arte*, y que, por ejemplo, Ramón seguía defendiendo en *Ismos*, de 1931 (17)—, había que definir qué tipo de juego era, y además preguntarse por la legitimidad y propiedad de jugar en condiciones de crisis económica, social e ideológica³²⁶. ¿Qué posibilidades de fundar sentidos y valores existen en algo que se presenta como un juego, y así parece eludir toda responsabilidad fundante?³²⁷. De forma taxativa presentaba Ernst Robert Curtius esta interrogación en su valoración del surrealismo. Esta escuela era

ingenua e irresponsable. No se preocupa del sentido de la vida. No especula en el mundo y sobre el mundo, pues ambos fluyen unidos. Sólo quiere mantener imágenes —las figuras de las cosas que no encuentran enlace en la religión ni en la ciencia, pero que, sin embargo, están en ellas. (1927b)

Esta pretensión puramente imaginística suponía para Curtius abjurar de más altas metas y consecuentemente distinguía al surrealismo de disciplinas espirituales más serias como la mitología, la teología o la mística, a pesar de los propósitos por parte del primero de confundirse con estas últimas.

Este texto de Curtius, donde se niega al surrealismo que alcance unas metas que sí persigue, nos sitúa ante la problemática de la constitución del valor de la obra de arte, y de las razones que el Arte Nuevo podía aportar para poseer un valor. Por ejemplo, inquiere directamente por la “estabilidad” de aquello dicho a través de la obra, y hasta qué punto pretende tener validez inmediata o extemporánea. De este hecho dependerá, naturalmente, su valor y la significación que haya que dársele frente a obras de épocas anteriores. ¿Pretendía “durar”, hacer historia, un arte que se declaraba intrascendente,

³²⁶ El papel del juego en la cultura contemporánea era el tema del último capítulo de *Homo ludens* (1938) de Johan Huizinga; su punto de partida era el componente lúdico en las artes y en los deportes.

³²⁷ De irresponsabilidad acusaba Bergamín al surrealismo en «Nominalismo supra-realista» (1925), por su cacareada negación de toda norma no estética. La postura le parecía además poco sincera e insuficiente.

ultramoderno y antipasatista? ¿Dónde residía el valor de la obra si no era en su permanencia? Interrogantes como éstos azuzaban al joven creador, y le hacían plantearse los fines y maneras de su escritura. Frente a la generalmente aceptada inapetencia de eternidad que caracterizaba a la literatura más moderna, muchos son los autores que debieron sentir un afán de generar una obra duradera. El escritor italiano Ettore de Zuani, desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, demandaba en 1927 para la literatura esa ambición de permanencia: «lo que importa, sobre todo, en la literatura contemporánea es acentuar la imaginación creadora, la facultad inventiva de construir mitos, fábulas, que vivan aun después de traducidos.» Para que ello fuera posible, Zuani veía necesario un cambio de perspectiva que de hecho significaba un abandono de principios centrales del nuevo arte literario: «dejar de lado todo esto: la musicalidad de la página, el lirismo, el mundillo del propio yo y de las propias mediocres pasiones.»

El hablar de la permanencia y del valor del producto estético moderno para el propio escritor y su círculo parece en este último texto asociarse directamente con el paso de un arte centrado en la técnica y en las innovaciones y piruetas formales a uno donde la fabricación de tipos y arquetipos obtiene prioridad. Lo cual supone por parte del artista el objetivo de proporcionar “contenidos”, de comunicar ideas. Pero el Arte Nuevo parecía querer limitarse a proporcionar una “emoción estética” (en principio, privada de “contenido”).

Una emoción estética planteada con radicalidad no pretende comunicar ideas del creador ni de su mundo. No quiere proporcionar “modelos de vida” o indicaciones morales. Supone un espectador que en el arte busca (y sabe buscar sólo) aquello que encuentra, el deleite de estar frente a algo que rompe las leyes del mundo porque demanda, antes que ser “interpretado”, ser “sentido”. Naturalmente, para sentir esa especial emoción es necesario un difícil proceso de “decodificación”, pero no de “interpretación”. El arte intrascendente abjura de la seriedad.

Un aspecto interesante de esta pretensión de intrascendencia es su voluntad de apartamiento de la moral, es decir, su ansiedad por situar el producto estético fuera del alcance de una interpretación que o bien viera en él algún tipo de formulación moral, o bien lo extrajera de él. «Excluido del arte el fin moral, y docente», en palabras de Rafael

Porlán (1931:63). A esta voluntad Francisco Ayala la llamó en 1927 «amoralismo» (1927b) y la situó como rasgo esencial de la deshumanización estética.

La falta de una posición moral clara, o en los casos extremos, la negación explícita de una moral *desde* el arte y *para* el arte, interpretada como índice supremo de una visión del arte como algo intrascendente, tuvo también otra lectura mucho más materialista y menos estética que la que más arriba proponía Curtius. Un punto de vista en el que se partía de una suposición acerca de la importancia del origen social del artista. ¿Hasta qué punto hacerse artista significaba en los años veinte eludir ciertas responsabilidades “serias”, y suponía en cierta medida que estaban cubiertas las necesidades de orden pragmático-vital? O dicho en unos términos que, como ha mostrado Fernández Cifuentes, estuvieron presentes casi desde el surgimiento del Arte Nuevo, ¿era este arte un producto “de señoritos”? Esa fue una de las acusaciones centrales de la nueva estética, tanto por parte de los mayores como de los jóvenes más combativos de los treinta, y ponía en juego todo un conjunto de fuertes presuposiciones acerca de la vinculación entre la clase social y el tipo de arte que *elegía* llevarse a cabo. Fernández Cifuentes (254) ha señalado entre las principales por lo que respecta a los jóvenes escritores, la proveniencia de buena familia, el gusto por el deporte y el apoliticismo.

Es en el surrealismo donde se va a producir el cortocircuito entre pretensión y adquisición de trascendencia. Ya en dadá podía localizarse un afán estético no sólo contrario a la moral en sí misma (no a una moral), sino en cierto modo antiestético. Pero la antimoral suponía en realidad la burla de una moral específica, la burguesa, y la antiestética era un ataque frontal al arte en su constitución burguesa, esto es, institucionalizado y comercializado. El dadaísmo tenía su fuerza como movimiento prioritariamente contestatario. Con el surrealismo la pretensión de situarse más allá de *toda* preocupación estética y moral adquiere sin duda una nueva dimensión, al poseer este movimiento un centro de irradiación que científicamente (esto es, por Freud)³²⁸ ya ha sido sancionado como ajeno a la moral, a la estética y a cualquier tipo de normatividad: el inconsciente, el mundo onírico.

³²⁸ Jean Clair nos recuerda (1996:23) que es precisamente en los años veinte cuando el psicoanálisis pasa de actividad secreta y casi sectaria a erigirse como institución.

El problema surge cuando, ya desde el primer manifiesto surrealista, una expresión amoral y estética —como podría ser la escritura automática—, precisamente por serlo, es dotada de un valor *trascendente*³²⁹. Es decir, el máximo alejamiento de la trascendencia es desvelado como trascendente en sí mismo, y vuelve por tanto a quedar “atrapado” en las redes de un arte que de algún modo se asigna una “misión” que cumplir. Es decir, un arte que ya no puede catalogarse a sí mismo como juego, sino como *magia*. El porqué lo explicaba Montanyà así: «Mancats de fe, el superrealistes es veuen obligats a recórrer a les pitonisas i a l’espiritisme més o menys disfressat» (1928c:51). Si esta magia no acaba derivando en una mística total, es porque tiene el freno de ser presentada y entendida como una revolución que proviene de lo estético, es decir, que está realizada por artistas. Para algunos autores, este impulso trascendente, aun sin objeto, era precisamente lo que de valioso tenía el surrealismo, así para Eduardo Mallea: «no se les podría ignorar de mala fe [a los surrealistas] por el sentido de su aspiración violenta a una realidad trascendente, aunque esta realidad sea la anulación, la nada.» (1935b: 27)

Es el mantenimiento en el preciso ámbito limítrofe de lo estético allí donde se está jugando la posibilidad de la intrascendencia. Tanto por defecto como por exceso, el arte pierde su posibilidad de ser intrascendente. Por defecto, naturalmente, porque ya se conceptúa a sí mismo plegado a fines superiores, esto es, a “misiones”. Por exceso, esto es, por quebrantamiento de lo estético, el arte adquiere caracteres esotéricos y se dota de un aura mística.

¿En qué grado, entonces, se ponía en acto en las obras del Arte Nuevo la declaración de intrascendencia que pareció asumirse acríticamente una vez formulada por Ortega?³³⁰ En la medida en que se situaba explícitamente como objetivo superior eso tan complejo llamado la emoción estética pura, y que, dentro del maremagnum de definiciones, funcionaba en entreguerras ante todo como *límite*, esto es, en tanto que acumulador de limitaciones, aquellas que se imponían al artista y que a la vez se imponía

³²⁹ Lluís Montanyà encontraba encapsulada toda la doctrina surrealista en el verso de Rimbaud «et je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit» (1927a:13); nótese el peso del “sacré”.

³³⁰ Miguel Ángel Hernando (1975:72) no duda en situarla como uno de los rasgos característicos de la joven literatura, sin problematizarla.

el artista que quería hacer arte *nuevo*. Pero en esta búsqueda de una experiencia estética pura, ¿no está en marcha, subterráneamente, una nueva trascendencia que plantea la obra de arte como espacio de reconciliación que, utópicamente, resuelve los antagonismos de la fragmentada existencia moderna, y por tanto sugiere la posibilidad de que la vida puede ser vivida de una manera diferente a como ocurre en el presente?³³¹

Razón/ilogismo

H. Friedrich (225) distinguió en la lírica postsimbolista las dos líneas de la poesía como “fiesta” o “derrota” del intelecto; su consideración es ampliable a todo el arte de entreguerras, en un pulso entre el intelectualismo y el irracionalismo, esto es, entre el predominio de la racionalidad, la defensa de la lucidez y de la ultraconsciencia estética, y el cultivo del subconsciente y de una creación alejada del tipo de normatividad asociada a la razón³³². Lluís Montanyà anotaba ya en 1927 (1927c:21-22) que la misma noción de “pureza” poseía dos acepciones diametralmente opuestas: la que entendía por pureza inteligencia y geometría (línea Mallarmé), y la que equiparaba pureza con intuición y subconsciencia (línea Rimbaud). En su *Problemática de la literatura*, Guillermo de Torre define como rasgo capital de la crisis de la literatura en el siglo XX el antirracionalismo, y ve en los años de entreguerras este pulso entre intelectualismo y antiintelectualismo que en su opinión ganó el segundo en los años treinta, para transformarse en casos extremos en nacionalismo exacerbado y en realidad en totalitarismo.

Cada una de las opciones tuvo que sufrir ataques desde la posición contraria. Al intelectualismo se le presentaron las acusaciones de frialdad, aridez, distanciamiento y falta de espontaneidad (Harskamp 210). En definitiva, parcialidad a la hora de abordar el

³³¹ Esta sugerencia se basa en las interpretaciones del Arte Nuevo por parte sobre todo de Benjamin y Adorno. Vid. sobre ellos Wolin (1993) y Wellmer (1993).

³³² Eugene Jolas decía en su artículo «Suggestions for a new magic» (1927) que apoyaba toda revuelta contra la poesía del pasado, pero «if there is any real choice to be made, we prefer the skyscraper spirituality, the immense lyricism and madness of illogic» (312).

complejo mundo humano³³³. Así, por ejemplo, Keyserling denunciaba una cultura occidental marcada por el intelectualismo que renunciaba a los sentimientos, a las emociones, «al alma», en definitiva a las fuentes irracionales de la vitalidad, lo que conducía a la dominación de un pensamiento cientificista cuyo único objetivo era la técnica (vid. Luis de Zulueta 1927). En 1931 Rafael Porlán ampliaba la acusación de parcialidad a falsedad, interpretada como «traición» a la vida. El surrealismo había mostrado ampliamente que la razón «bien puede explicarse a sí misma, pero no nos explica ni al mundo ni a nosotros». En consecuencia, «tengamos por sueño o por trampa en el juego todo prurito de construir geoméricamente la vida las cosas.» (1931:68)

En la misma parcialidad parecía recaer el irracionalismo, lo que en términos estéticos significaba ante todo surrealismo, y a ello se sumaría la falta de rigor, la imprecisión, la vaguedad y la dependencia excesiva del subconsciente. Eugeni d'Ors defendía denodadamente el empleo de la razón como freno necesario e insustituible ante el poder disolvente de la irracionalidad que, naturalmente, no podía ser negado. Cuanto mayor se reconocía el poder de lo irracional, superiores debían ser los esfuerzos por contenerlo:

Lo irracional, lo misterioso, lo ilógico, no es *negado*, sino *prohibido*. No se le suprime por incomprendido, pero sí le *exorciza* por desordenado y feo. Se le prohíbe, se le exorciza porque se le teme. A mayor peligro, mayor defensa. A mayor tentación por el Misterio, culto más fanático por la Razón. [...] Y la defensa de la Razón es más necesaria cuando la Vida es sentida con más intensidad. (cit. en G. de Torre 1927e:1)

Mientras que el irracionalismo parecía ganar la batalla de la profundidad, esto es, alcanzaba estratos más recónditos y ocultos del alma humana, el intelectualismo, el análisis poseía mayor capacidad de clasificación, clarificación y ordenación, exhibía «plena conciencia de su limitación» (Marichalar 1933a:119) y abarcaba más facetas de la realidad. Qué movimiento suponía, en definitiva, un mayor número de ganancias, cuál estaba más acorde con los tiempos, o si era posible algún tipo de síntesis, todo eso estaba

³³³ Parcialidad que el propio Paul Valéry ya reconocía: al decir en *Le crise de l'esprit* que sólo le interesaban «les choses de l'intellect» añadía: «Ce point de veu est *faux*, puisqu'il sépare l'esprit de tout le reste des activités; mais cette opération abstraite et cette falsification sont inévitables: tout point de vue est *faux*.» (1919:23)

en juego, aunque no quizá la equivalencia de ambas posiciones respecto al problema del sentido, y por tanto su radical origen común, como viene a decir de Torre en 1925: «Evidentemente, la única lógica posible, la lógica cerebral más sincera es la del absurdo» (1925a:314)

El advenimiento del surrealismo supuso para el intelectualismo estético una duro golpe, además, naturalmente, de una ampliación considerable de los discursos estéticos. Gecé habla en 1929 de un «retorno a la inspiración, a la libertad» planteado como «revuelta contra el clasicismo» (1929e). Cuando menos, en España obligó a los escritores a reconsiderar el modo en que encaraban la práctica estética, y hasta qué punto estaban dispuestos a admitir lo no racionalizable dentro de sus obras, y por tanto a darle expresión lingüística.

Dalí salía en defensa del superrealismo en 1927 contraatacando:

Las soluciones poéticas por combinación dentro de la inteligencia resultan inservibles para los deseos actuales y para todo, respecto de la inteligencia misma —la imagen—, acertijo, la falsa y absurda influencia deportiva, cinematográfica, mecanística, o sea arqueología (época), con que se distingue aun la poesía y la literatura, llamadas vaguísicamente de vanguardia, las cuales, lejos de librarse por estos nuevos y maravillosos medios de expresión, sufren de ellos la más absurda y grotesca de las influencias, resulta totalmente ileibles. (1927:297)

Frente a él, este texto de 1928 de César M. Arconada:

El matiz es el gran problema de nuestra época. hoy, más que nunca, se perfilan, se agudizan, se adelgazan las ideas.
Frente a la actitud —burda, pero elevada— del ochocientos, hoy se procede con más rigor, con más firmeza, con más sutilidad. Hoy somos más comprensivos y, por lo tanto, más exigentes. Hemos perdido —con el cambio— en divinidad lo que hemos ganado en inteligencia. (1928c: 150).

En 1931, Ramón Pérez de Ayala, glosando el estado de la poesía española, señalaba, con su habitual arcaicismo, tres posibles posturas en la actitud poética: hipopsiquismo, hiperpsiquismo y mesopsiquismo. Mientras en la primera, característica del romanticismo y suprarrealismo, «predomina el yo tenebroso, la subjetividad emocional y pasional», en la segunda, propia del neoclasicismo poético y la poesía pura, «señorea el “logos” ordenador, la intuición intelectual, para los cuales la experiencia de los sentidos no es sino repertorio de formas y apariencias sensibles», y finalmente en la tercera, «la poesía se cifra en la percepción honda, directa y sintética de la “normalidad”». Ésta es la

que prefería el autor, por su «integridad poética», y la que caracterizaba su poesía (abandonada quince años antes). Unos párrafos más adelante, Pérez de Ayala volvía sobre la tríada, que no pretendía ser pura, para añadir una caracterización no en términos de lo que predominaba en ella sino de lo que faltaba. De lo que faltaba *ahora*, porque en el pasado ninguno de los tres tipos de poesía había osado prescindir de elementos vitales. En la hiperpsíquica se prescindía de las «imágenes de la subconsciencia» y de la «sustancia —el sentido de la vida humana», mientras que en su opuesta se escamotearía «el sentido humano y de la norma, sentido ideal»; finalmente, en la tercera faltarían tanto el yo vegetativo como el angélico. A la hora de buscar ejemplos, Pérez de Ayala situaba a Guillén y Salinas entre los primeros, a Lorca y Alberti entre los segundos y no proporciona ningún ejemplo del tercer tipo.

La pugna entre racionalismo e irracionalismo no puede reducirse a un asunto de estética, sino que refleja complejas tensiones intelectuales y en el seno de la realidad social. Para el Bertrand Russell de aquellos años, defensor de la «duda racional», suponía un problema fundamental que cuestionaba los modelos económico, educativo y cultural de Occidente³³⁴. Ortega lo califica de tema central de la época y busca salvarlo con su raciovitalismo. El hecho mismo de que el filósofo madrileño explicara la pugna en términos de “racionalismo” y “vitalismo” indica ya que en este periodo las críticas al racionalismo que venían sucediéndose desde la muerte de Hegel habían conseguido cuajar en una visión según la cual la sal de la vida consistía en algo oscuro, irracional, espontáneo e instintivo, frente a lo cual siempre se encontraba la razón como facultad limitadora. Así presenta esta imagen García Morente:

El fenómeno vital puede descomponerse en el hombre en dos elementos o tendencias principales. El primero y primario es el elemento creador morfogenético, la pura vitalidad espontánea, por decirlo así, colmada de exuberancias, nunca insuficiente, siempre enérgica y palpitante. El segundo y posterior es el elemento organizador, la mecanización de las actividades, el intelecto que comprime, reprime, clasifica, ordena, dirige, pero no crea. (1932: 363)

³³⁴ Vid. por ejemplo los ensayos «¿Pueden ser racionales los hombres?» «Filosofía del siglo XX», «La necesidad de un escepticismo político» o «Libertad de pensamiento y propaganda oficial» reunidos en el volumen *Skeptical Essays* (1932).

La caracterización general de la naturaleza dual de la vida donde lo no racional exhibe unos atributos positivos, frente a una razón ordenadora, represora y “secundaria” es un discurso a menudo asumido en las variadas polémicas estéticas, inclusive en aquellas de tono sociopolítico. Las equivalencias entre lo irracional, lo sentimental y lo “natural”, por contraposición a lo racional, artificial y sofisticado tuvieron su reflejo político en la equiparación entre irracionalismo y masa, por un lado, y racionalismo y minoría, por otro. Pedro García Cabrera desafía esta lectura en 1933 al describir

la lucha gigantesca que perturba la sociedad contemporánea: dos fuerzas que para ser fecundas han de estar unidas en intenciones y fines, y que sin embargo militan en planos incompatibles: el capital, perviviendo aferrado al sentimiento, mientras campea el trabajo en la región racionalista. Dos concepciones distintas del orden, dos paisajes de cultura opuestos que se atacan en el corazón económico del mundo. (1933)

Ultracivilización/primitivismo

Giménez Caballero exponía en «Eoántropo» la doble tendencia del artista moderno hacia productos y comportamientos que sólo podían ser fruto de un estadio muy avanzado de civilización —por su complejidad, por su abstracción, o por estar basados en las conquistas últimas del progreso científico y tecnológico—, y a la vez hacia un ámbito de realidad que remitía directamente a los estadios primigenios y pre-civilizatorios de la especie humana: los sentimientos y emociones primordiales, el abandono de formas de convencionalismo y decoro, la línea simple, la desnudez, etcétera³³⁵. La fascinación que ambos extremos ejercían en el artista constituye una nueva tensión ya presente desde finales del XIX, como observaba Antonio Marichalar en su «Nota negra» (1929), y que en España se acentuaría con la progresiva implantación de avances modernizadores. Del

³³⁵ Arnold Gehlen, como recuerda Herrera (173), ya había hablado de la «aspiración de las civilizaciones metropolitanas intelectualizadas» por regresar a la «cultura arcaica». Una perspectiva más específica sobre la relación entre modernismo y primitivismo, a ambos lados del Atlántico y a propósito de la influencia de la cultura negra (Jazz, Josephine Baker), en Lemke (1998).

canto maquinista del futurismo a la *Anthologie negre* (1921) de Blaise Cendrars, de la descripción de urbes y metropolis occidentales a la fascinación por África en *La jirafa sagrada* (1924), de Madariaga, *Voyage au Congo* (1927) de André Gide o *Paris Tombouctou* (1928) de Paul Morand.

El artista moderno sentía igual deleite por un aeroplano que por una máscara. En la realidades más incontestables de la nueva fase de la historia y del arte creía encontrar una mezcla singular de lo primitivo y lo civilizado; las realizaciones artísticas más nuevas mostraban sorprendentes similitudes con obras del pasado³³⁶. Así, el cubismo constituía a la vez el retorno a las formas primigenias y el estadio evolutivo superior del postimpresionismo. El jazz, como explica el protagonista de *Hermes en la vía pública*, «posee el misterio de las danzas totémicas, el fragor de las más apartadas hordas humanas, junto al estampido perfeccionado de nuestra civilización...» (Obregón 1934b:170).

En su afán de renovación continua y de nuevas fuentes de inspiración, el artista de entreguerras encontraba dos caminos contrapuestos para colmar su sed sumergiéndose en la propia contemporaneidad, o bien retornando a las fuentes originarias, a menudo ocultas (de Torre 1948:13)³³⁷. Decía Arconada en 1927:

El lujo de jugar a los salvajes sólo pueden permitírsele culturas —o tradiciones— demasiado civilizadas. Por lo visto, sólo cabe la evasión cuando se llega a la meta. [...] El primitivismo —en arte— es una consecuencia, un estado superior del universalismo. (182)

En tiempos de imparable tecnologización y del imperio de la artificiosidad, el exotismo suponía un descubrimiento que amplía considerablemente las fronteras de renovación y se oponía a la alienación dominante. Artistas e intelectuales, como recuerda

³³⁶ Giménez Caballero, como es sabido, dedicaba buena parte de su «Eoántropo», especialmente en su parte gráfica, a demostrar las fascinantes concomitancias entre el arte ultramoderno y el primitivo. Procedimiento que volverá a utilizarse en el artículo «La nostra generació» del número monográfico de *D'Ací i d'Allà* (diciembre 1934) dedicado al arte moderno. Algo parecido hace también Agustín de Foxá, diez años después, en «Surrealismo y prehistoria» (1945).

³³⁷ Aquí se encontraría la fuente de lo que Adrian Piper (1993) ha llamado el carácter «apropiante» del modernismo, es decir, su tendencia a tomar el arte de culturas no eurocéntricas como inspiración. En esta apropiación, no hay una voluntad de explotación deliberada del lenguaje estético del otro, sino la confusión del propio lenguaje estético con otro lenguaje que se reconoce como opaco y con una lógica distinta.

Fusi (1997:129) se sentían poderosamente atraídos por civilizaciones y culturas no europeas: Hesse, por la India; D.H. Lawrence, por los aztecas; el joven Malraux, por Indochina. T.E. Lawrence, por los árabes; Gerald Brenan, por la España del Sur. En ambos extremos, historia última y prehistoria, parecía encontrarse “sencillez”. La sencillez, por ejemplo, del que aún no se ha planteado un problema y del que parece haberlo superado; la del origen y la de la meta.

Pero, ¿qué podía significar “lo primitivo” para el artista moderno? Ahí se concentran contradicciones —reconocidas y no— de un arte en constitución y reconstitución constante; así por ejemplo, como mostrara Cano Ballesta (1981), la existencia de una actitud ambivalente respecto a los avances tecnológicos³³⁸. En el caso de la contraposición primitivo/ultracivilizado, se entrecruzan cuestiones que tienen que ver con la ideología, con fobias personales y colectivas, o con la fascinación por el terreno ignoto del inconsciente. En cualquier caso, lo primitivo no parece que fuera un concepto ni simple ni claro. Si intentamos meramente aludir a algunos de sus referentes posibles, encontraremos lo antiguo, lo racial, lo no desarrollado, lo puro, lo no civilizado, lo original, lo primigenio, lo instintivo, lo irracional, lo sencillo, lo implícito, lo “involuntario”, lo exótico, lo universal común, lo animal, lo colectivo, lo bárbaro...

En el siglo XIX, de manera general, la práctica artística —y la socio-política— había girado la vista hacia “lo primitivo” casi siempre de manera prejuiciosa, imperialista o despreciativa. Por el contrario, en las primeras décadas del siglo XX cunde lo que Ortega llama «la atracción que siente el europeo por las épocas humanas más remotas o las civilizaciones más distantes» (1924d:285) y “lo primitivo” en sus distintas acepciones adquirió connotaciones positivas, y reclamó en cierto modo sus derechos como parte integrante de la aventura humana, cuando no como su *clave*. Para Pedro García Cabrera, en el hombre primitivo se concentraban desnudas y puras las tres «fuerzas» que luego en su desarrollo conformarían la base de la civilización: voluntad de vivir, eros y terror cósmico, que se traducían en técnica, lirismo y religión (1932). Equiparando lo primitivo con lo exótico, Gerardo Diego lo presentaba para el arte como posible válvula de escape

³³⁸ Andreas Huyssen (1986:10ss) y Robert L. Herbert (1997) han señalado esta misma actitud ambivalente en sus análisis del impacto del desarrollo de la tecnología y la máquina en el arte europeo.

frente a «la saturación del centralismo insípido y estancado» (1924c:289). Como “solución” a la que la cansada espiritualidad occidental había acudido, lo entendía por ejemplo Domingo Pérez Minik:

Para intentar una comprensión y una simpatía [de la obra de D. H. Lawrence] hemos de retroceder en el tiempo para llegar a esas horas angustiosas de la trasguerra, perdida ya toda brújula y todo control cultural, y en que las artes, poesía y plástica, intentan un viraje hacia no se sabe qué lejanías, hacia las viejas culturas aurorales —cuanto más alejadas de la investigación más propicias a un impulso de simpatía— en busca de una salvación o de un abandono en las fuerzas remotas de la naturaleza, envuelto en un culto poderoso de lo sexual como vértice en el hombre de todo impulso creador. (1933)

Precisamente como alternativa a los rumbos ultramodernos de la literatura nueva, Gecé proponía en 1929 la vuelta a “lo primitivo” a través de apelaciones a la antigüedad y a estadios precivilizatorios:

¿No habría, en el fondo de estas nuestras antiguas civilizaciones mediterráneas y trasatlánticas, una vaga irritación, un patente cansancio contra la imposición calvinista y austera, mecánica y muda, del Cinema y del Deporte, espectáculos de silencio? [...] ¿Y buscar la fuente del nuevo lirismo —no en el jazz fáustico, escuchado en la tiniebla cósmica de un salón a oscuras —sino en la articulación —cara a cara— de fonemas personales, pindáricos, apocales, helénicos, otra vez? (1929e)

El desarrollo espectacular de la antropología, los trabajos de Freud, Jung, Frobenius o Mauss, la continuación de las expediciones a lugares “remotos”, la sensación de haber experimentado la “barbarie” humana en la I Guerra Mundial y otros muchos fenómenos fueron causantes de esta revalorización. Parecería que a través del contacto con “lo primitivo” la ultramodernidad occidental ensayaba descubrirse, constituirse, reconocerse e imponerse a partir de la ampliación de su horizonte histórico y de la descripción y construcción de una “alteridad propia”, del mismo modo que el individuo fragmentado e inseguro surcaba caminos para redefinirse y reencontrarse, a la vez en “el otro” y “dentro de sí”. La experiencia era en cualquier caso nuevamente ambivalente: enriquecedora, pero disolutiva, debeladora y terrorífica. Frente a la placidez de las playas tahitianas, *The Heart of Darkness* de Conrad. En cualquier caso, el cara a cara con “lo primitivo” significó una esforzada “aventura” —palabra nuevamente ambivalente— del conocimiento, que Robert Ardrey resumió así:

Gradually, the compass begins to make sense. *Australopithecus africanus* lies buried not in grimy caves, but in my heart and your heart, and in the black man's down the street. We are Cain's children, all of us. (cit. en Palley 15)

En el caso de España podrían mencionarse como hechos a tener en cuenta para una posible investigación sobre “lo primitivo” la popularidad de Freud a raíz de la publicación de sus *Obras completas* en la editorial Biblioteca Nueva, la extensión de las ideas de Jung, especialmente su noción de “inconsciente colectivo” y la teoría de los arquetipos, la popularidad de Frobenius, las teorías de Eugeni d'Ors acerca de la prehistoria (donde ésta es entendida no como una fase pasada de evolución, sino en tanto que un modo de proceder humano siempre presente en la historia), el auge de la arqueología y la etnología (en 1923 Norberto de Casteret descubre el oso acéfalo, una escultura de veinticinco mil años de antigüedad), las traducciones de textos científicos como *El mundo del arte primitivo* (1925) de J. Graebner, el furor del jazz-band o el gusto por el exotismo y la negritud (sólo recordar el monumental éxito de Josephine Baker, de *El cantor de jazz* o el hecho de que Ramón le dedique un capítulo al “negrismo” en su *Ismos*).³³⁹

Un ejemplo, particularmente pertinente para nuestros propósitos, de revalorización de lo primitivo, entendido como principio de explicación de conductas actuales, lo encontramos en Miguel de Unamuno. Éste, en un artículo publicado en 1917, creía descubrir en el fondo racial del alma española una base ineludible de nihilismo que, por oscuras vías, se plasmaba en todas las realizaciones espirituales, antiguas y modernas. Este nihilismo tenía dos caras; por un lado, lo que el fondo sería una «pulsión de muerte», entendida como impulso irresistible hacia lo caótico y lo informe:

Esta ansia loca por violentar las formas para romperlas y reposar en lo informe, en lo que no para, en el puro fondo, en el puro contenido sin continente alguno, en la tierra. En la tierra pura, en el caos primitivo que estaba desordenado y vacío cuando las tinieblas eran sobre la haz del abismo y el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas (Génesis I,2), antes de empezar la historia. Y el alma española propende siempre a librarse de la pesadilla de la historia. ¿No somos aquí todos, como el gran aragonés Miguel de Molinos, quietistas, en el fondo nihilistas?

³³⁹ Aporta muchos otros datos interesantes John Crispin, poniendo el tema del primitivismo en relación con la cuestión del arte popular (2002:20-22).

Y, por otra parte, la propensión al deseo inasequible, a lo irrealizable, y así al silencio:

La más profunda filosofía, por lo menos en España, no es decir que no hay nada como los nihilistas hacen, sino no decir nada, es callarse. Hay silenciosos angélicos, como dijo Renan. Y lo más grande de la filosofía española ha sido su silencio. Porque aquí, en España, se ha sabido hacer, pero sobre todo se ha sabido osar, desear, aspirar —y lo sabía Nietzsche al juzgarnos— pero no se ha sabido expresar lo que se deseaba.³⁴⁰

Minoría/masa

Lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. [...] El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De ahí la irritación que despierta en la masa. (1925:355)

La famosa cita de Ortega atestigua algo sabido: el arte nuevo en España, al igual que en el resto de Europa, estuvo desde sus principios y hasta su final marcado por lo que desde los trabajos de Andreas Huyssen se denomina “The Great Divide”, la división entre un arte “culto”, difícil y por tanto destinado a las minorías, y un arte “de masas”, fácil y que proporcionaba diversión a un público amplio³⁴¹. Los referentes de ambas palabras, minoría y masa, fueron variando con el tiempo y con los distintos enfoques ideológicos, a tenor del modo en que la minoría iba definiendo la noción misma de literatura y, en este caso, de una cierta autonomía estética (Peter Bürger 1997:186).

En un primer momento, con el ultraísmo y el creacionismo, la distinción aludía sobre todo a los que se mostraban receptivos a las nuevas maneras estéticas respecto al

³⁴⁰ Una opinión parecida presentaba Waldo Frank en su *España Virgen*, donde afirmaba que, en consonancia con el esencial carácter trágico de lo español, en la literatura peninsular «la desesperación es una voluptuosidad, y la incompetencia, un culto. Entre los devotos de este trance narcisista se encuentran los escritores más exquisitos de España.» (290)

³⁴¹ Sobre este asunto, además del autor citado, puede verse el reciente artículo de Robert Scholes «Exploring the Great Divide: High and Low, Left and Right» (2003).

resto. O en palabras de Espina, «los que procuran admitir, tolerar y comprender», frente a «los que rechazan, sea lo que sea y como sea» (1920b:91). Para el año de la publicación del ensayo de Ortega, cuando la existencia del Arte Nuevo era ya patente³⁴², el par sirvió además para distinguir a los que comprendían las obras nuevas respecto a los que no lo hacían, con lo que un problema originalmente de actitud se reconfiguraba como una cuestión de aptitud o nivel cultural del receptor. Este sentido fue deslizándose hasta convertirse en una distinción entre los que, de manera general, se dedicaban a asuntos ‘intelectuales’ o ‘espirituales’ frente a una mayoría poco preocupada por éstos. Para finales de la década la contraposición había superado el ámbito intelectual para convertirse en abiertamente política: la minoría se constituía de aquellos individuos que se consideraban los intérpretes privilegiados de la realidad (Zugazagoitia habla en 1928 de «puras maneras aristocráticas» en referencia al «vanguardismo»), frente a la mayoría ignorante que, a decir de Ortega, había iniciado un proceso de rebelión que pretendía, entre otras cosas, eliminar la distinción misma.³⁴³

Las diferencias entre minoría y masa plantean problemas concierntes a quiénes eran los creadores y los receptores del nuevo arte poético. Para quién se escribiera marcaba en muchos casos la pauta acerca de qué se escribía y para qué. La cuestión suscitó variados debates y encuestas y afectó a no pocos autores dentro y fuera de nuestras fronteras³⁴⁴. Por ejemplo, a Virginia Woolf, obsesionada por acercarse al “common reader” y por recuperar la capacidad de los novelistas victorianos para escribir grandes obras que a la vez fueran entretenimientos mayoritarios (Dickens es aquí el modelo), pero cuya ficción preciosista alejaba irremediabilmente a los lectores.³⁴⁵ En

³⁴² Decía Guillermo de Torre en su *Literaturas* que «es ya la hora en que todos deben aparecer enterados de las bases cardinales sobre las que se asienta el nuevo edificio intelectual.» (1925a:37)

³⁴³ Hasta los análisis de *La rebelión de las masas*, a Ortega la masa le había interesado como contrapunto a la minoría; era un modo de supuesto conglomerado de defectos frente al que la minoría debía espolear el cultivo de sus virtudes. Vid. por ejemplo «El deber de la nueva generación argentina» (1924), donde habla que, para crear, una minoría tiene que «sentirse sitiada» por el vulgo inerte. El cambio surge cuando, haya habido o no movimiento por parte de la minoría, la masa abandona su espacio de inanidad y reclama ser considerada, en la realidad y en la teoría orteguiana, parte activa.

³⁴⁴ T.J. Clark (1999:240ss) considera que todo artista moderno, en un momento u otro, se enfrenta al dilema de conseguir un equilibrio entre novedad de la expresión e incomprensibilidad.

³⁴⁵ Sirvan de muestra unas líneas de una carta que Max Beerbohm envió a Virginia Woolf: «In your novels you are so hard on us common readers. You seem to forget us and to think only of your theme

España, veremos luego con detalle la creciente preocupación de Benjamín Jarnés por el lugar que el lector ocupa dentro del sistema literario, y su esforzado intento de mediación entre el «libro difícil» y el acercamiento de la literatura a públicos cada vez más amplios.

Sobre el arte modernista en general y sobre el Arte Nuevo pesó y pesa la acusación no sólo de elitismo, sino de ser un arte individualista, solitario y de un hermetismo a menudo buscado y deseado; construido, entre otras razones, como esencial impedimento para miradas legas³⁴⁶. Lo confirmaba Miguel Pérez Ferrero en un momento de su conferencia «El arte nuevo como agresión»:

No quiere [el artista] dar a las gentes un mundo que estima exclusivamente suyo y de los que a él vayan por conductos de la inteligencia y verdadera sensibilidad. Los artistas luchan por su derecho al recinto que les pertenece y que cualquier profano —y esto ocurre sólo en el Arte; ahí está la fundamental equivocación— se considera capacitado para violar. (1930d:159)

Y es que el artista moderno, en sí mismo con alta conciencia del valor de la frágil individualidad³⁴⁷, tenía la idea de que un producto en contacto con “lo burgués” o lo “proletario”, en cierto modo perdía su valor. Luis Araquistáin decía en 1930 que el intelectual medio español creía «que es un signo de elegancia espiritual no tener trato con los obreros» (1930b). La dificultad era parte de la calidad del producto y si algo podía ser “de muchos”, quizá no era tan valioso. Así lo sentía, por ejemplo, nuevamente, Virginia Woolf:

To write weekly, to write daily, to write shortly, to write for busy people catching trains in the morning or for tired people coming home in the evening, is a heart-breaking task for men who know good writing from bad. They do it, but instinctively draw out of harm's way anything precious that might be damaged by contact with the public, or anything sharp that might irritate its skin. (47)

and your method. Your novels beat me —black and blue. I retire howling, aching, sore; full, moreover, of an acute sense of disgrace.» (cit. en Scholes 254)

³⁴⁶ Frente a esto, Adolfo Salazar argumentaba en un artículo sobre «cejialtos» y «cecibajos» que, reconociendo cierta afectación y pedantismo en los que se creían selectos y exquisitos, los que no comprendían también exhibían una posición altanera, enmascarada de humildad, que tachaba de aristocrático o snob «todo lo que necesita un aprendizaje para ser gustado» (1925:156)

³⁴⁷ E incluso atemorizado ante las variadas posibilidades de disolución, como muestra el siguiente texto de Antonio Marichalar: «Me angustia y me desazona el aislamiento desamparado del hombre metido dentro de un grupo, de una pandilla de alegres camaradas dispuestos a divertirse y “a hacer de las suyas”.» (1927)

El literato necesitaba tematizar, entender y defender su elitismo, y no meramente aceptarlo; su posición en este tema afectaba directamente a su producción. Williams y Matthews (1997:3) proponen llamar a todos estos asuntos de ideología cultural, de condiciones materiales, de producción y recepción de la propia obra la “micropolítica” de la literatura, junto a la “macropolítica”, mucho más evidente, y que en los años que nos ocupa tiene que ver con contraposiciones como fascismo y bolchevismo, o dictadura y democracia liberal. Cuando los artistas se plantean cosas como de qué modo están reñidos experimentalismo, riesgo y éxito, no tienen únicamente en cuenta un asunto de “receptividad”, es decir, de decisión estética, sino también un problema económico y social. El literato pequeño burgués que no tenía la vida resuelta debía vivir y necesitaba comer, por lo que le hacían falta lectores. Además, aspiraba al reconocimiento. Se preguntaba por su estatus social, por la posición que ocupaba en el escalafón. ¿Eran los artistas de por sí una clase aparte y minoritaria? Y si es así, ¿de qué tipo y por qué? Los artistas se relacionan de alguna forma con el poder establecido, tanto con el poder intelectual como con el poder político. ¿Cuáles eran los distintos modos de esta relación? ¿Qué significó, por ejemplo, que muchos literatos sintieran como su tarea la constitución de un movimiento “al servicio de la República”, y que una vez instaurada ésta alcanzaran puestos políticos de responsabilidad (Pérez de Ayala, Bergamín, Ayala...)?

La imagen elitista del arte de entreguerras tiene su parte importante de verdad, pero debe ser matizada contraponiéndole todo un conjunto de fenómenos que donde la tendencia parece ser la opuesta, por lo que el panorama se presenta hartamente más complejo. ¿Por qué si no Antonio Machado ya en 1929 veía que «esa juventud está —con más o menos conciencia de ello— en la gran corriente del arte moderno hacia un arte futuro [...] pobre de intimidad, pero rico en acentos expresivos de lo común y genérico, un arte para multitudes urbanas»?³⁴⁸

No pueden eludirse las relaciones entre las nuevas formas artísticas y la creciente cultura de masas (Simon 2001), con fenómenos fundamentales como el cine, la radio, el

³⁴⁸ Sobre la relación entre Antonio Machado y los jóvenes, vid. además de este texto la poética con que concurre a la *Antología* de Gerardo Diego (1932). Han estudiado la cuestión José Luis Cano, «Antonio Machado y la generación poética de 1925» (1964) y Fco. Javier Díez de Revenga, «Antonio Machado y los del 27 (Encuentros y desencuentros)» (1990).

baile, el diseño o los deportes, que pese a su carácter “masivo” y “popular” ejercieron una fascinación entusiasta en los artistas³⁴⁹. En estos años se constituyó quizá por primera vez la idea de un arte no individual, de una creación colectiva. Además, los artistas fueron a buscar en el pueblo a un posible interlocutor al que en otras épocas nunca se le había dado la oportunidad de expresarse, y al que juzgaban depositario de un arte y una tradición rica y propia. Es el teatro de Bertold Brecht o Piscator, La Barraca, la recuperación de los romances y de las formas poéticas tradicionales o la revalorización de “lo popular”. Víctor Fuentes habla en 1980 de la «marcha al pueblo» y diez años después Mainer concluye que el destino de la literatura española de entreguerras es «el reencuentro con el pueblo» (1990:80). Michael Tratner (1995), en el contexto anglosajón, va más lejos y sostiene que, contra la imagen común, la literatura modernista no era un rechazo de la cultura de masas, sino el esfuerzo por construir una cultura de masas que fuera a la vez la cultura distintiva del siglo XX, el siglo de la masa. El formalismo y experimentalismo del nuevo modo literario serían la alternativa que los nuevos artistas opusieron al realismo como manera de hablarle a la mente de la masa, basándose en concepciones innovadoras de cómo ésta pensaba la masa.³⁵⁰

En cualquier caso, estos argumentos relativizan la común explicación diacrónica. Es cierto que el camino de la pureza a la revolución o del yo al compromiso dibuja un progresivo acercamiento, pero en todo momento la tensión estuvo presente e irresuelta³⁵¹, lo que ocurre que quizá no tematizada y explicitada.

³⁴⁹ En 1929, Francisco Ayala reconocía los problemas que la relación de la élite intelectual con un arte mayoritario como el cine planteaba, y presentaba, sin profundizar en ella, una quiebra de las rígidas divisiones orteguianas: «el cine es, en esencia, un arte de multitudes; *el único arte nuevo de multitudes*. Sus flechas de luz hieren —más o menos profundamente, pero de un modo directo— en el cuerpo homogéneo de las masas. Las minorías lo contemplan, lo teorizan. Pero apenas si dirigen al público en su apreciación: más bien *coinciden con él*» (1929b:115, mis cursivas).

³⁵⁰ Tratner señala, por ejemplo, que en el influyente tratado de Le Bon sobre la masa se explica su funcionamiento mental de una manera que, ciertamente, suena basta a una descripción de técnicas literarias del Arte Nuevo. La masa pensaría en imágenes que inmediatamente llevan a otras imágenes que no tiene una conexión lógica con las primeras, y sería incapaz de distinguir lo subjetivo de lo objetivo.

³⁵¹ En «El pueblo y los poetas» 1940, Alejandro Casona defendía que toda la literatura española estaba atravesada por la tensión entre un arte de signo intelectualista y minoritario (Gracián, Quevedo) y un arte emotivo y multitudinario (Arcipreste de Hita, Lope de Vega); este par se reproducía en las últimas promociones como pugna entre «la retórica inconoclasta de la postguerra» y la línea que va de Valle-Inclán y Machado a Lorca. Casona concluía que la guerra civil había recrudecido el dilema hasta voltear la balanza definitivamente hacia el lado «del pueblo».

El efímero ultraísmo tuvo que afrontar desde sus inicios la cuestión de quién era su público, y cómo fuera recibida su “obra” por la autoridad y por los distintos miembros del campo intelectual. Juan Larrea, con un tono que recuerda mucho al Wilde de *The Soul of Man under Socialism*, escribía en 1926: «Sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante.» (190). En *La Gaceta Literaria* el asunto de la “significación” intelectual, social y política de la “nueva literatura” era, explícito o implícito, tema predominante. Los artistas no dejaron de preguntarse por el alcance social de su obra, y de qué manera esta influía en otras personas. En el número 8 (abril 1927), Gecé sostiene que la situación del *poeta lírico* dentro de la sociedad es «el único problema serio» al que se enfrenta el bolchevismo (1927c). En el siguiente número se dice que la agitación, la discusión y el choque de ideas, así como la extensión social de los temas literarios suponen «una subida en el nivel de la sociedad española». En el mismo número, Jarnés afirma que «la gracia es el mejor aglutinante de toda comunidad en peligro de disolverse» (1927h). Para finales de 1927 ya aparece la primera encuesta sobre literatura y política. Todavía en 1931, Ludovico Nemes señalaba que la pugna entre un arte de signo individual o de signo colectivo no estaba de modo alguno decidida: «una cuestión ocupa a la crítica y la estética literaria moderna: ¿qué literatura es actual y sirve al genio de la época empujando simultáneamente a la humanidad por el camino del arte: la individualista o la colectiva?»

Y es que en los años treinta, usualmente asociados con un mayor populismo y con una superior interrelación entre autor y masa, etcétera, se siguieron manteniendo posturas, a su vez minoritarias, que abogaban por la existencia de diferencias esenciales entre minorías ilustradas y masas, eso que Ortega llamaba “aristocratismo radical” (1931:153). Véase el siguiente texto de Albert Guérard:

Authors are, in very definite respects, different from the mass; the laws of civilization do not apply to them with exactly the same incidence. [...] In literature, as in politics, the public mind is made up by conscious, vocal, energetic minorities. The masses are offered merely a choice between the small groups which assume leadership and claim authority. (1933:4).

Estas posturas de defensa de la distinción normalmente provenían de aquellos que se sentían a sí mismos pertenecientes a la minoría, y fueron viéndose cada vez más no tanto como “equivocadas” en su descripción como por una parte, anacrónicas, y por otra,

reaccionarias. En 1929 Sender acusa al arte «puro» de reaccionario pese a que por sus signos exteriores pueda parecer revolucionario, ya que evita el contacto con las preocupaciones de la época y por tanto olvida las necesidades de los hombres. Afirma además que «en pocos países [como en España] está actualmente tan divorciado el talento artístico de los «nuevos» —de los «puros»— y la preocupación social de las masas.» (190)³⁵². Los nuevos tiempos eran tiempos de «colectivismo», por lo que enfatizar el rol de la minoría y dejar a la masa en un segundo plano traicionaba a un presente que, en opinión de Gil Benumeya, tenía como

signos distintivos de las jóvenes generaciones la concordancia entre el acto y la teoría, el superior valor del “quien” sobre el “que”, el mérito absoluto de lo documental superior a lo simbólico y de lo común a todos los hombres —el cubo, el político, la flecha..., recta más recta igual a recta— sobre la curva y las volutas de cada caso particular, de la misma manera que la arquitectura es colectiva y universalista, y la decoración, particular e individualista. (1931a)

El presentar una imagen negativa de la masa fue convirtiéndose en los treinta en una señal, como decíamos, de reaccionarismo, frente a las propuestas revolucionarias, a ambos lados del espectro político, que se apoyaban precisamente en el poder de la masa, como reconocía Giménez Caballero, sin renunciar por otra parte a la distinción, al presentar el nuevo estilo de política donde se mantenía la polaridad, pero: «esta minoría tendrá que distinguirse de las anteriores históricas de España en una y única sublime cosa: en no desdeñar a las masas, sino en fervorizarlas, entrañarse a ellas, dirigir las, fecundarlas. Nada de privilegios.» (1930). La pugna pudo así presentarse entre los avanzados, aquellos que tenían “confianza” en la masa, y los más conservadores que mostraban recelo frente a su actuación. De estos últimos decía Araquistain: «los que *anuncian* el fracaso de las masas son hombres que *quieren* que fracasen, que les *conviene* que fracasen; la *profecía* es un *anhelo* profundo de su espíritu.» (1934: 224)

Cada vez más, en la vida cultural, en los debates estéticos, la existencia de la masa difícilmente podía ser soslayada, ocultada, “puesta entre paréntesis”, por tanto, separada de la cuestión literaria. Y eso, aunque no aparecería fácticamente en las obras (como

³⁵² La posición diferenciada y particular de Sender en el tránsito de década, y la impropiedad de adscribirlo a escuela o corriente ha sido defendida por Francisco Launed (1993). Collard (1980) ha estudiado las ideas de Sender sobre las relaciones entre literatura y sociedad en los años de la República.

ocurre con la poesía lírica o con parte del teatro, por ejemplo). Antes se podía escribir ignorando a la masa. Ahora se demandaba un posicionamiento claro frente a ella como principal hecho social que reclamaba la atención. De tal modo que no tenerla presente significa automáticamente “fallar” en el deber de fidelidad al propio tiempo y a sus exigencias. Por eso decía Antonio Espina en 1934:

Nos parecerá bien o mal. Pero es muy cierto que el mundo presente se organiza en masas.

Todo lo que no sea masa y de ellas venga o hacia ellas se dirija queda en breve espacio inservible; como congelado en anacronismo. (1934b)

En una serie de tres artículos («Masa y minoría») escrita a principios de 1935, Esteban Salazar Chapela cuestionaba la visión más tradicional acerca problema de las masas y las minorías. En el primer artículo argüía que aquello que caracterizaba a las “élites” intelectuales en ese momento de crisis y de convulsión política no era, aunque así pueda parecerlo, «la decisión, sino la perplejidad» (1935c). Los que se habían entregado a la política o al combate periodístico eran muchos menos de lo que se pensaba. Las élites, en realidad, se habían retirado momentáneamente, y se dedicaban a auscultar los signos del presente sin plantearse todavía un posicionamiento claro. Al final del artículo demanda para los menos la gratitud que se merecen y aboga por su mantenimiento.

En su segundo artículo, Salazar Chapela proponía la teoría de que la masa es en realidad una creación de la minoría; gracias al trabajo de la segunda la primera se habría hecho plenamente consciente de su existencia. Las minorías habrían propiciado «una de las grandes ganancias de nuestro tiempo, junto con el sentido crítico, aquella por la cual el hombre (ciertos hombres, naturalmente) se siente vivir. Se siente vivir en el espacio, en el tiempo, o sea en la Historia. Se ha llamado a ello “conciencia existencial”». En ella se adquiere conciencia de la propia situación vital, de sus pros y de sus contras. Y eso es lo que le había pasado a la masa: había adquirido conciencia de sí y de su papel en la historia, y por ello reclamaba el poder por encima de esas minorías.

Finalmente, en el tercer artículo, Salazar Chapela propone algún tipo de solución al conflicto planteado entre minoría y masa. La minoría era en general favorable al capitalismo, sistema que le proporciona el bienestar suficiente para continuar su tarea intelectual; una vez cubiertas sus necesidades, tomaba gran aceleración, tanta, que pasaba a «sentirse en el aire», esto es, a separarse totalmente de los afanes y problemas de la

mayoría. La forma de contrarrestar esto, concluía el autor, consistía fundamentalmente en un cambio de perspectiva: las minorías no debían ver a la masa con indiferencia o desdén, sino que debían tomar el propósito firme de acercarse en ellas para educarlas.

Humorismo/seriedad

Decía en 1927 Francisco Ayala:

Cristales del arte nuevo, que destellan siempre un bisel de ironía. No deliberada acaso. (Acaso, sí). Pero —de cualquier modo— implícita, dormida, como en todas las formas recientes de expresión: lírica o intelectual. (1927f)

La nueva literatura tiende a asociarse con el apartamiento de la seriedad; la ironía, lo lúdico, lo intrascendente y el humor ocupan un lugar de primer orden. Por esos años se fragua un tipo de humor nuevo (Jardiel Poncela, Neville, Mihura, Tono, K-Hito, Antoniorrobes) vinculado casi siempre al absurdo³⁵³. Con ello parece responderse a una sentencia del crítico francés Adolphe Falgairolle: «Yo creo que si en nuestros tiempos quiere hacerse todavía algo de moral hay que hacerla por el método que los matemáticos llaman por el absurdo». (1927)

La importancia del humor en la producción de esos años ha sido varias veces subrayada³⁵⁴, ya desde Ortega que afirmaba la comicidad inherente al Arte Nuevo. Se ha destacado lo que tiene de desafío a la práctica literaria de promociones anteriores, y el impulso que supuso para el desarrollo de modos de creación inéditos en la península, como las modificaciones tipográficas, los infantilismos, los juegos verbales, la reificación

³⁵³ Naturalmente, este humor tiene su precedente en el insigne Ramón, al que, nos cuenta Guillermo de Torre, ya Jean Cassou había situado, junto a Chesterton y Max Jacob, entre los inventores de «una risa nueva, refrigeradora de la literatura y panacea de la humanidad aplanada.» (de Torre 1925a:173)

³⁵⁴ Ya lo hacía por ejemplo G.G. Brown en su historia de la literatura española del siglo XX (16), y también Domingo Ródenas (1997:32-33). Monográficamente lo han tratado, para el caso de la prosa, Santiago Vilas (1968) y el monográfico de *Ínsula* (579, marzo 1995), Rosa M^a Martín (1996), en relación con la poesía, y desde una perspectiva general, María Luisa Burguera y Santiago Fortuño (1998). José Antonio Llera (2001) sintetiza brevemente las principales reflexiones teóricas en España sobre el humor desde Ortega.

de lo obsceno, lo erótico o lo escatológico o la aparición del absurdo³⁵⁵. El humor constituye una estrategia de desestabilización del discurso y de distanciamiento, un vehículo para la experimentación y a la vez para la depuración del lenguaje literario de su carga idealista, sentimentaloides y romántica. Los textos soportan cargas de ininteligibilidad y proponen una visión antimimética y deformada de lo real, así como mundos irreales posibles. En definitiva, como afirma el narrador en *Don Clorato de Potasa*, «¡la risa, [que] ha sido el arma con que lo joven a vencido a lo viejo en este siglo!» (1929:115)

La tensión entre humor y seriedad estuvo presente a lo largo de toda la entreguerra, así como un complejo entramado de relaciones y asociaciones conceptuales entre ellos. En su importante ensayo «Gravedad e importancia del humorismo» (1928) Gómez de la Serna señalaba precisamente la indisociable unión de ambas nociones, cuestionando la vinculación “natural” del humor con la levedad. ¿Era la seriedad el vehículo apropiado para temas “serios”, y cuáles eran estos? ¿Existía un límite —ante ciertos temas, ante cierto público— para la ironía, el ingenio y la burla? ¿Hasta qué punto estaba legitimado el arte para “burlarse de la esencia de las cosas”? ¿Qué correlación existe entre el humor y las circunstancias vitales y sociales?

Quiroga Pla, en su reseña de *Hermes en la vía pública*, reclamaba para el arte la seriedad adecuada para el momento histórico, y censuraba a Obregón precisamente por su falta de correlación con el tono vital del presente. La novela, con su tono socarrón, burlesco y desafiante, aparecía fuera de lugar en un momento tan tenso como el año 1934.³⁵⁶

El mundo y el tiempo que vivimos requieren de nosotros que los vivamos y traduzcamos con seriedad, con dedicación absoluta y sincera por nuestra parte, y lo mismo el mundo y el tiempo que sobre aquello inventemos. El arte, nuestro arte —o como se le quiera llamar— de escritores, exige idéntica seriedad de nosotros; seriedad hasta para la sátira y el humorismo. Ha pasado la hora de los señoritos, aunque éstos, ¡claro está!, sigan sin percatarse de ello. Lo que tenemos

³⁵⁵ Rosa M^a Martín distingue hasta ocho tipos de humor presentes en la poesía vanguardista española, así como variados tipos de estrategias paródicas, desde la sátira de estilos literarios hasta el juego con términos científicos.

³⁵⁶ Benjamín Jarnés hizo lo propio en su crítica («Hermes, de fiesta»), disculpando el tono de la obra a condición de que no volviera a repetirse.

ya encima son tiempos de hombres, que nos echan cadenas de deberes al cuello.
(103)

Pero el sentido y el valor de la ironía y el humor no son algo estático, vinculado claramente a estadios alegres o serios. Para Alan Wilde, por ejemplo, la ironía modernista sirve para dar vida a un complejo mundo ficcional como compensación simbólica por el caos y el empobrecimiento de la vida moderna, y sus dificultades estilísticas y formales testifican esta lucha contra la alienación de la realidad. Y Mainer, a propósito de la narrativa de vanguardia, habla de el humorismo como «el necesario correctivo de una vitalidad excesiva pero banal y también —en los casos más lúcidos— la certeza de vivir una trágica paradoja que reventaría en el *crac* del 29.» (1989a:72). No son pocos los textos de la propia época donde directamente se liga el humor a algo muy serio, como son diversas formas de tragedia y absurdo. Jarnés anota alrededor de 1930: «el humor está *encadenado* a un sentido pesimista del mundo que le obliga a buscar en él escorzos risibles, lamentables» (1988h:13). Jardiel Poncela habla en 1934 de que es partidario de un humor «acre, agrio, violento, pesimista, descarnado» (cit. en Serrano Asenjo 1988:345) En una entrevista con Salazar Chapela, Antoniorrobes explica de dónde surge su humorismo:

Nace el personaje con sus pasiones limpias, empieza a chocar en la vida de mi novela con esas morales y esas costumbres del ambiente real, tan ridículas... y como, ni el personaje, ni usted, ni yo, nos podemos sustraer... ¡*pumba!* Ya está la pobre figura haciendo el ridículo...» (Salazar Chapela 1931b)

Aquí el fracaso parece estar más relacionado con la contraposición entre idealismo y pragmatismo. El personaje de Antoniorrobes, en su inocencia, no sabe adaptarse a la malla de convenciones y reglas de conducta que recubre el tejido social. Es así un inadaptado. Ramón vincula el humor de entreguerras a la figura dramática de Charlot, el hombre pobre, perdido, desclasado y desorientado en medio de un mundo hostil con estrictas reglas y a menudo desengañado de su idealismo por la conducta de los hombres³⁵⁷: «El infantilismo desgarrado a que se decidió la vida hace años, como nueva

³⁵⁷ Un retrato muy completo del personaje lo proporciona Botín Polanco (1951:62-75), que, como Ramón, encuentra en Charlot la encarnación del verdadero humorismo del siglo XX. Ha tratado la cuestión de su representatividad como héroe moderno José Manuel del Pino (1995b).

crisis de niñez de sus vejeces, lo encarnó Charlot» (1931:256). Finalmente, Gil Benumeya busca establecer el auténtico origen del humorismo ramoniano:

El anverso verbenero de Ramón tiene un reverso profundo y espeluznante de misticismo trágico español, no triste como Valdés Leal, o desesperado como Unamuno, sino sepulcralmente juerguista. [...] Es el Ramón con cara de eternidad que bajo la broma aparente de la greguería deforma burlescamente la vida dándole a todo un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido, dejándolo caer y despeñándolo por la rampa descendiente de la risa. (1931c)

La obra de Ramón remite a una percepción trágica de la existencia que en vez de expresarse de una manera también trágica, adopta el humor³⁵⁸. Ramón toma conscientemente una postura que parecería transfigurar el abismo de la vida humana pero que en realidad lo hace aún más patente, pero sin lamentarse por ello. Gil Benumeya descubre así la aceptación jovial de lo que debería ser origen de textos tristes o desesperados. Si esto es aplicable a otros autores, ¿Qué carga de pesimismo contenía el humor español de entreguerras? En definitiva, ¿qué relación guardaba la práctica del humor con una situación de crisis de sentidos y valores? ¿De qué modo el relato humorístico aparece a la vez «hinchado de vitalidad y nihilismo» (Domingo Ródenas 1997:32)?

2.2.5. SOBRE LA CUESTIÓN DE LA «JOVIALIDAD»

Denis de Rougemont presentaba el panorama novelesco en 1934 estableciendo la siguiente división: «Tous nos romans ne sont que diversions, idéalistes ou immoralistes, s'ils ne sont pas les descriptions désenchantées d'une société en voie de dissolution atomique.» (31) Su distinción parece en general aplicable a la literatura de entreguerras. Una parte de su rico archivo lo ocupa una literatura triste, apesadumbrada,

³⁵⁸ Pedro Salinas dedicó en 1935 su «Escorzo de Ramón» (153-158) a describir la relación entre estas dos caras de la producción de Ramón, la trágica y la humorística, que para él eran cara y cruz de un esfuerzo por evadirse del dolor a través de la diversión. Recientemente ha hablado de ello Martínez Collado (1997:87-108) y José-Carlos Mainer (1998b).

desesperanzada, doliente o trágica³⁵⁹. Kafka, Céline, Eliot, Faulkner o Unamuno ahondan dolorosamente en el abismo del hombre moderno y transmiten miedo, terror, disolución, vacío, desgana, pánico, hastío o desprecio. Pero hay otra parte de la literatura de esos años, la que tiende a asociarse más con los movimientos de vanguardia, que se concebía a sí misma en términos opuestos, y así es generalmente descrita por las historias de la literatura³⁶⁰. Decía Pérez Ferrero que casi toda la joven literatura «afortunadamente, es alegre, y si no lo es, lo oculta. Prefiere las verbenas de luces y cuelga de cada palabra, de cada renglón, de cada página, de cada capítulo, un farolillo de colores» (1927b), y Botín Polanco sentenciaba: «Con la sonrisa de la Gioconda nace toda la literatura actual.» (1929a:45)³⁶¹

Ya Ramón en 1910, al presentar la *Proclama futurista a los españoles*, había situado al Arte Nuevo bajo el signo de una jovialidad a la vez espontánea, irreverente y singular: espontánea por surgir del trato directo con el mundo, irreverente por extraña en un contexto de pesimismo y quietud, y singular por saberse nueva y escasa:

¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo!
¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! [...] ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes! [...] ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiatas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades! (1910:95-96)

En 1921, desde las páginas de *La Pluma*, Juan José Domenchina declaraba en los versos finales de su poema «Alegoría a la juventud»: «Juventud: ¡Salto, berrido, / lumbre, coito, risa, befa!» (Gullón 96). Casi diez años después, alguien como José Díaz Fernández seguía definiendo «el gesto de su generación», como un «abrazar las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial» (1930b), y Antonio Machado afirmaba:

³⁵⁹ Giran en torno a ella libros como la *Historia trágica de la literatura* (1948) de Walter Muschg o *The Literature of Nihilism* (1975) de Charles I. Gliscksberg.

³⁶⁰ Ya desde *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), donde exageradamente se afirma que «el pesimismo y sus adyacentes, la nostalgia triste, el sentimentalismo lacrimoso, y tantos otros sentimientos análogos que inundan varios siglos de poesía, han dejado de existir, han perdido toda vigencia — afortunadamente— en nuestra época. Así delatando, por el contrario, la vena de humor jovial» (1925a:161-162)

³⁶¹ Botín Polanco le dedicaría al tema su interesante *Manifiesto del humorismo* en 1951, cuya tesis central era precisamente que todo el siglo XX tenía como «denominador común» (1951:29) el humorismo.

Los jóvenes que hacen en España amena literatura —poetas, glosadores, novelistas— juegan a la poesía, a la glosa, al ensayo y a la novela con la alegría no exenta de disciplina, de equipos deportivos que aspiran a actuar en amplios estadios. (1929:130)

Pero a pesar del desenfado, la risa, la burla y la superficialidad, en esta literatura, como señalara ya G.G. Brown³⁶², también habita el nihilismo. Gloria Rey explica así esta doble cara:

Bajo la capa de intrascendencia, [...] se ocultan, muchas veces, el escepticismo, las inquietudes existenciales y sociales y un profundo pesimismo que, en lugar de expresarse mediante la lamentación amarga, se disuelven en una pirueta grotesca» (2001:59)

En 1929, y a propósito del Arte Nuevo, Ledesma Ramos afirmaba que «en el fondo de toda clase de juegos se advertirá siempre un ligero sedimento de amargura, de disconformidad esencial» (1929a). El oxímoron prevalece cuando Salinas habla en 1935 a propósito de Ramón de «una actitud de desesperación alegre, de lento y jocundo suicidio» (1935a:154). ¿Qué vínculo existe entre esta “jovialidad” que parece definitiva de la nueva literatura y su dominante nihilista? ¿Por qué Alfonso Gutiérrez Hermosillo podía hablar, a propósito de los jóvenes de vanguardia a ambos lados del océano, de «nuestro regocijo en el tormento espiritual de un personaje novelesco»? ¿Qué significa que “debajo” de una frenética *joie de vivre* pueda detectarse un «undertone of tragic despair», en palabras de Joseph Frank (171)?

Hemos visto que nociones como las de “vida” y la de “hombre” fueron fundamentales en el contexto espiritual de entreguerras. A menudo solían asociarse con “vida” palabras que pertenecían al campo semántico de la “alegría”, como “jovial”, “risueño” o “despreocupado”, por ejemplo, con lo que en un término como “vital” y sus derivados parecían fundirse ambos significados. De la literatura de vanguardia se predicaron y se predicaban estos rasgos, así por ejemplo cuando Jarnés dice:

³⁶² En su *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Brown presenta la misma contraposición que aquí se presenta entre un nihilismo “serio” y uno jovial apelando a dos promociones distintas: «El pesimismo de los escritores de la llamada generación del 98 contrasta curiosamente con la infatigable búsqueda de diversiones y placeres por parte de la gran mayoría, y sin embargo, la angustia y frivolidad que caracterizan todo ese periodo hasta la guerra civil pueden considerarse síntomas del mismo malestar.» (15)

el arte de hoy se divierte arrojando a su propia melancolía, bombones de chocolate. Mientras se preocupa hondamente en buscar a sus obras un sentido infantil, es decir, leal consigo mismo: vital. [...] el arte de hoy es expresión fiel de un estado risueño de la vida. (1929bbis)

Junto a esto, otro rasgo común de mucha de la literatura de entreguerras es que presenta la vida como algo sin sentido, algo absurdo. Algo que está ahí, que se impone sin estar justificado; y a lo que no podrá encontrársele quizá, nunca, justificación. La experiencia de asimilación de una vida lábil y múltiple, carente de sentido estable, fugaz y sin referentes precisos puede presentarse traumática y angustiosa. Pero es igualmente posible asumirla y narrarla con «gran jovialidad inocentona, energética y vital» (de Torre 1927c).

El nihilismo se produce en la experiencia de aprehensión del sinsentido (en su doble cariz: el sinsentido se aprehende, y aprehende al que lo experimenta), que además los artistas intentan afrontar con entera libertad, en su pureza originaria, al apropiarse de la vida. Reza un “asterisco” del número inicial de *Revista de Occidente*: «la inverosimilitud no admite pactos, compromisos ni rivales; hay que entregarse a ella por entero» (1923:134). De igual modo que uno puede revelarse contra ese dato prioritario, y encarar la búsqueda de un sentido, o puede entristecerse y desesperarse ante tan desolador panorama, cabe también — y esto es lo que va a ocurrir a menudo en la literatura nueva— tomar esta constatación de manera alegre, incluso como algo liberador³⁶³. Ortega vinculaba la palabra “alegría” a “aligerar”, que es hacer perder peso (1928a:192). Frente al peso que siempre la vida posee, y más una vida sin referentes, la alegría sería una opción buscada de aligeramiento.

Si lo más fundamental, el fondo de todo, la vida, no tiene sentido ni razón, ¿de dónde lo extraen los actos o las creencias que a partir de ella se constituyen, o se han constituido históricamente? No lo poseen en sí mismos, sino que ha sido construido, generado y añadido a ellos. En tanto que ficciones útiles para la vida, las distintas construcciones de sentido tienen parecido valor epistemológico y ontológico. La experiencia del nihilismo libera de las cadenas de la responsabilidad, del tener que rendir

³⁶³ Así lo ha afirmado Alan Hoyle para el Arte Nuevo: «to accept the absurd and transform it into something enjoyable was the new role of art.» (10-11)

cuentas, y además dinamita el principio de autoridad de la tradición. Por eso la jovialidad “vanguardista” tiene mucho de alegría por la libertad “recuperada” después de que la vida haya permanecido secuestrada por las sobreinterpretaciones de la vida. Sobreinterpretaciones que a menudo eran rígidas, pobres, de espectro estrecho, y además pesimistas. Que rechazaban mirar de frente lo real, encontrar en él todo lo que podía contener³⁶⁴, o mirarlo desde puntos de vista nuevos. La alegría nihilista surge al tener la sensación de poder mirar a la vida «cara a cara» (a eso lo llama Gecé en 1929f «la sublime moral del deporte»); lo que significa reconocer en ella su fondo irracional, oscuro, inaprensible, pero por tanto también incontrolable (no racionalizable), múltiple, abierto, henchido de posibles significaciones, lo que Ramón llamó «esa parte oscura de la vida que no acaba de ser misterio ideal, sino el bandidaje de las sombras, su asechanza real, la materia amenazadora.» (1931:125). Una vida sin sentido estable y fijo es una vida abierta a ser llenada una y mil veces de sentidos finitos, transitorios, parciales, móviles y cambiables. Una vida sin sentido está, paradójicamente, repleta de posibilidades de sentido, como una selva virgen a los ojos del explorador. Olvidar esto conduce a acusar a la vanguardia de caer en el vacío más absoluto³⁶⁵; pero no es así: la anulación de *un* sentido global y único es precisamente lo que permite la proliferación de sentidos particulares. La experiencia del nihilismo tiene como envés del *horror vacui* la experiencia gozosa de la saturación de sentidos, de su floración, con lo que el mundo está «no vacío, sino lleno, como le ocurre a Scheler, cuando alcanza la formulación de su doctrina de los valores: las cosas dejan de ser esquemas geométricos para tornarse vida, se siente ahora el peso de las cosas, su densidad, su valor.» (Francisco Aguilar 1932c). Por eso Jorge Guillén, defendiendo a las creaciones de aquella época de la acusación de ser meros «ejercicios formales», podía contraponerles el valor de suponer «irrupciones de vitalidad» (1970:242).

³⁶⁴ Recuérdese la frase del coreógrafo Marcel, una y cien veces utilizada por Eugeni d’Ors: «no se sabe todo lo que contiene un minué», que algunos jóvenes vanguardistas gustaban de repetir.

³⁶⁵ Vid. como ejemplo de esta condenación las palabras de Blanco Aguinaga, Ródriguez Puértolas e Iris Zavala sobre la greguería: «‘humor más metáfora’ significa poesía como juego, imagen como sorpresa intrascendente. Y todo lo que lo que va implícito en ello, que es el irracionalismo absoluto, la negación de todo sentido y, en última instancia, el escepticismo como ideología que se sostiene y se justifica en el juego y la violación permanente de toda estructura honda.» (183-184)

Una vida “desnuda” de interpretaciones, de valoraciones morales, abre abismáticamente las posibilidades de experimentación. La vida pasa a ser vista como un “campo de pruebas” para perspectivas e interpretaciones. Fernández Almagro invita, como antídoto contra la tristeza, a escribir «por anticipado, antes de que la Vida —con mayúscula, claro— nos aleccione demasiado: atendida todavía a su natural carácter de espectáculo, sin tiempo aun de convertirse en moraleja, chasco o escarmiento» (1930). Y frente a lo que sería la antigua «sistemática reacción contra la vida», proponía Ramón en *Ismos*:

Aprovechemos la primera materia insustituible, la más suprema y difusa de todas las inquietudes, la vida.
Hagamos que se polifurque, y así se ensanche y se complique, evitando el morir con riquezas no gastadas, con visiones no vistas, con pensamientos no pensados.
(1931:139)

La mirada artística descubre el material blanco, desnudo, casi esperando que sobre él se recreen sentidos e historias. Puede lamentarse y llorarse la falta de sentido, pero también puede reconocer que una vida vacía invita a la proliferación como un lienzo vacío invita a pintar. Libre de presiones, de cargos y de modelos. Quizá ahí se encuentra una razón del sentido “lúdico” que la literatura adquiere en esos años. El juego, con toda su seriedad de juego, es divertido porque se sabe constituido a partir de unas normas dictadas, artificiales, que no tienen por qué ver con las que rigen el mundo. El juego es una cuestión de probaturas, de experimentos que no persiguen “tocar” o explicar lo trascendente del mundo, porque lo han puesto entre paréntesis. Lo explicaba en 1930 Josep Carbonell desde *La Gaceta Literaria* al hablar de de la creación como

un joc ple d’habilitat activa per a realitzar-lo dintre de la seva pròpia, exclusiva limitació. Perquè és condició precisa de tots els jocs que, en voler-los hom practicar, els marqui un perímetre; ço és, que limiti, divideixi, parteixi i numeri els espais, sense els quals no hi cap joc possible. Es crea un objectiu que cal assolir, es preveuen uns obstacles que cal vèncer mitjançant un mètode general i una tàctica particular incontrolada.

Al Hablar de poner el mundo “entre paréntesis” vuelve a invocarse a la fenomenología. No puede ser casual que Ortega insertara en el justo medio de *La deshumanización del arte* dos capítulos sobre ella. Pues (quizá ésa era su insinuación) el Arte Nuevo operaba de manera parecida: seleccionando segmentos de “pura” vida y, en

su soledad de laboratorio, aplicando a ellos su particular mirada. Sin pretender tocar la realidad última. Sólo describiendo; pero, naturalmente, haciéndolo desde su perspectiva, «por debajo de la realidad, por encima de ella o en alguno de sus flancos más imprevistos, o, significativamente, en la entretela del sueño» (Fernández Almagro 1930). No de otro modo parecen proceder Ramón Gómez de la Serna o James Joyce: sus grandes lentes amplificadoras escudriñan las cosas, los objetos, los gestos, las palabras y los pensamientos, y en cierta medida extraen de ellas lo que quieren. Frente a una realidad que no puede ser objetivamente conocida ni explicada, se elige describirla subjetivamente, recrearla y vivificarla. Ramón Gómez de la Serna lo explicaba fantásticamente en 1927:

Si el escepticismo fatal que ha traído a la vida el esclarecimiento que la tiene anegada en luz y evidencia, no permite la remontación de los grandes símbolos, tanto que la fantasía que se periponga mucho pueda quedar en ridículo, nos queda el trabucamiento y rebaluceo de lo real, el pequeño miraje en el azar marginal, el cierto desquiciamiento con ritmo corto que necesita el espectáculo de la vida. (1927b)

Muchas obras nuevas son prolijas *descripciones* del universo, infinitos recuentos, variaciones y fugas cuyas múltiples leyes de disposición han sido impuestas por el creador (como hace el Dios jarnesiano de *Teoría del Zumbel*). La mirada del artista, juguetona pero inquisitiva, “se pega” a la materia prima seleccionada y, como una ola, la cubre con el líquido de sus palabras. La cosa queda transfigurada y estilizada, y «de la carambola de las cosas brota una verdad superior» (1934:95). La cosa así envuelta pasa a decir tanto de sí misma como del que la contempla. Queda, por así decirlo, “congelada” en su sentido originario —que es el que quizá no tiene, o cuando menos el que no puede ser conocido— para revelar su inagotable ofrecimiento a la subjetividad del creador. Por eso demandaba Jarnés a los jóvenes “enamorarse del mundo” como remedio para paliar la falta de obras literarias. El enamorado quiere cortejar, una y otra vez, a su amada, vestirla y desvestirla, adorarla y hacerla suya.

De la hipótesis a propósito de una transfiguración verbal de lo serio del mundo por parte de la literatura de vanguardia puede encontrarse otro índice en el hecho de que a menudo aparece unida a ella la ironía y el humorismo —con los que, por otra parte, no se confunde—. Parecería que el ironista no se cree del todo sus propias palabras. Proyecta

sobre ellas una sombra de duda con la que, nuevamente, pretende resguardarse de la *implicación*, de tener que dar fe de sus convicciones, de tener que definirse. El ironista, ante la vida, ríe sabiendo que su risa tiene algo de pose, de una postura buscada y construida, ante algo que, quizá, no es del todo risible. Por eso Lluís Montanyà, lamentando en 1928 la profusión de la ironía en la literatura española más reciente, podía referirse a ella como «altívola tendència al menyspreu i a l'autodesvalorització» (1928a:44).

En el humorista también podemos suponer que anida un poso de insatisfacción³⁶⁶. Una sensación a manera de fracaso con la vida, de rencor que se aprovecha de todo el absurdo que ocurre para convertirlo en literatura. La literatura humorística suele ser analizada, en el fondo, como efecto de superficie de una visión de la vida terriblemente triste y amarga, incluso a veces resentida. Y si bien es cierto que en ello hay una parte de verdad, también podemos ensayar ver el humorismo como un reconocimiento de la quiebra de la trascendencia donde todo pasa a ser frágil y dúctil, donde las cosas, las personas y los actos parecen reclamar una voz que los señale, que los extraiga del gris del mundo y los ponga en relación con el resto de cosas del mundo. Una visión así la proponía Salazar Chapela en 1929, cuando describía el humorismo, frente a los que lo tachaban de despiadado, como la adopción de una postura «piadosa» ante las cosas que parecía “perdonar” al mundo por todo el dolor y el mal que contenía, mediante el procedimiento de mostrarlo desde un sesgo divertido y gracioso. Así lo explica:

Coloca las cosas en un plano de benevolencia. Trueca el sesgo agresivo y triste de la vida por otro en absoluto pacífico y risueño. En las producciones de humor hay sobremanera visible el deseo de hacer del mundo un festival gracioso. Detrás de este festival están unas pobres cosas tristes: ironía, dolor de corazón, agrura. (1929a:434)

Este tipo de alegría nihilista característica de entreguerras que aquí intenta describirse, y que ya hace muchos años John Crispin bautizó como «deportismo doloroso» (1966:214) no es ingenua —ni sentimental—, en la medida que se sabe apoyada sobre una nada, en el vacío —y no, por ejemplo, en haber encontrado un sentido

³⁶⁶ Jean Clair habla a propósito de estos años de un «humour désespéré» (1996:19).

“alegre” o “positivo” en la vida misma—. Su vitalidad radica en apostar por continuar, sin tragedia. Lo reconocía así en 1928 D.H. Lawrence:

Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habits, to have new little hopes. It its rather hard work: there is now no smooth road into the future; but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen. (cit. en Bradbury 1996:132)

Esta alegría es la de aquel que descubre que no está obligado a seguir pautas y modelos, o a supeditarse a propósitos ajenos al arte, morales o trascendentales. Puede concentrarse en su propia actividad, sin tener que rendir cuentas, y allí marcar, soberano, sus reglas. Así, puede hacer caso omiso a las reclamaciones de realismo, sistematicidad, trascendencia, pulcritud o decoro. Ayala alaba al Jarnés de *Paula y Paulita* porque

Buen conocedor de los límites del arte, cuida de no lastrar sus obras con elementos de otra intención, de otra atención, de otra procedencia; y, en tal sentido, realiza la única posibilidad que existe de arte puro, desentendiéndose por modo pasmoso de cuanto sea ajeno a su actividad creadora... (1929c)

La alegría nihilista de entreguerras pertenece a aquel que se siente protagonista de un periodo prácticamente virgen en la historia —o en la historia literaria— donde se puede experimentar, definir y redefinir, destruir y construir sentidos, afirmar y negar. Así lo explicaba Lluís Montanyà:

Perquè la vida no és ja un pretext per a fer literatura. És la literatura que esdevé recreadora d'una nova vida, la que devança —indefugiblement— la vida. Aquesta és la vera literatura. L'altra es limita, servilment, a reflectir-la. (1928d:31)

Juan Gutiérrez Gili apuntaba en una conferencia de 1927 que los distintos fenómenos artísticos de la época no podían ser estudiados por separado, y que debía buscarse cuál fuera su punto en común, y dar una explicación de él. Su conclusión era que las distintas prácticas del arte nuevo

tienen, por así decirlo, un mismo denominador de inquietud, es decir, de vitalidad y de humorismo. Comprendo que no sea posible tomarse en serio los impulsos de las generaciones incipientes, ambiciosas de responsabilidad, cuando se considera juventud a todo lo atolondrado, siendo así que juventud es preñez primaveral de insignes experiencias seculares. Pero la juventud tiene la elegancia de la alegría. No exhibe las acideces de su inteligencia y de su corazón —hablo de hoy—. Y es que los hombres nuevos han caído en la cuenta de que el dolor empezaba a ser

profanado al considerarse, por obra y gracia del romanticismo, como cosa pintoresca y anecdótica.

El vanguardista, pertrechado con su alegría, elige con plena consciencia y a sabiendas “ahogar” la melancolía, la tristeza, la pena, apartarla del discurso, “taparla” con risa, celebración, jolgorio, regocijo, “cohetería”, rechazando los efectos usuales frente a la experiencia del sinsentido. Es más, utiliza el sinsentido como trampolín para su creación, como «tabula rasa» donde todo está permitido, a modo de una escalera de Wittgenstein que debe ser retirada una vez ha cumplido su función. Así lo entendió también Carmona Nenclares:

Para el romántico vivir es *beber el ansia de la muerte* (Byron). Ahora vivir resulta sólo vivir. Vivir proyectándose sobre la misma vida. Aunque la vida resulte, en lontananza, un drama, el hombre de hoy no quiere reconocerlo así. Dice: “es bella”. Considera alegre ese légame dramático. Goza de él como de una fuerza de la naturaleza, como de algo comunicado por el secreto del mundo. Hay una clara voluptuosidad moderna en saber que la vida no tiene sentido, finalidad: todo lo que existe trasunta el hecho de una chiripa cósmica. (1931: 13)

Nadie como el poeta alemán Gottfried Benn en la literatura de entreguerras ha pensado más este poderoso vínculo entre creación artística, nihilismo y alegría. De él es el dictum que resume gran parte de lo dicho en este apartado: «el nihilismo es un sentimiento de felicidad». Ahí se condensan las experiencias de vacío, liberación, proliferación y creación. Del artista nuevo de entreguerras frente a un mundo privado de sentido. O en unas líneas escritas en 1930 por Rodríguez de Gortázar:

No creer en nada permite aprovechar mejor lo que se ve. Pensando en que todo es inútil, se aprovecha mejor el valor del momento que pasa. El no creer conduce a matarse de reír. En todo caso se comprende lo inútil de la vanidad.

El espacio de la alegría nihilista es ancho. Se modula en cada voz de un autor, en cada obra. Aquí se la supone respuesta epocal entreverada con los principios que listábamos más arriba: sinceridad, actualidad, reflexividad, perspectivismo, eoantropismo... Estos mismos principios también están en la base del opuesto a la alegría, la “tristeza” nihilista que poseen tantas obras de entreguerras, especialmente aquellas donde domina el intelectualismo —frente a la alegría más característica de aquellas

expresiones donde lo irracional tiene más cabida. Ambos “modos”, tristeza y alegría, surgen en los intersticios tensionales, en la “inquietud” (palabra muy de entreguerras)³⁶⁷ de aquel obligado a moverse, sin referentes fijos, entre extremos equidistantes³⁶⁸. Ambos “modos” comparten, como viene argumentándose, una “visión” de fondo: la vida no tiene sentido. ¿Cuáles son las implicaciones de esto? Y ¿cómo se expresa en las obras de los jóvenes? Estas preguntas nos conducen al siguiente capítulo.

³⁶⁷ «toda gran época tiene como eje la inquietud y toda obra verdaderamente capital ha sido provocada por la inquietud» (de Torre 1925a:51)

³⁶⁸ Un índice nos lo proporciona la ambigüedad misma de la palabra “inquietud”, que en los textos de aquellos años puede significar tanto la positiva comezón crítica, voluntad de novedad, de ampliación de perspectiva y de no acomodamiento, como carencia de estabilidad, de criterio e inmadurez. Una frase de Henri Frank en 1909 parece resumirlo perfectamente: «A esto habría que llegar: a una inquietud sin inseguridad. Pero eso es la cuadratura del círculo». (cit. en Curtius 1914:38)

3. RECORRIDO POR EL NIHILISMO DE ENTREGUERRAS

UNA CUESTIÓN PREVIA: VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN

Al igual que en el capítulo anterior, en éste también se resaltan las posiciones opuestas que conviven dentro del mismo segmento temporal y que tienen como efecto una producción literaria variada, plural y en modo alguno homogénea. Usualmente, ciertas diferencias en el terreno estético tienden a mostrarse polarizadas en la distinción entre un arte “puro” y un arte “revolucionario”³⁶⁹. La distinción busca dar fe de un giro en la escena intelectual española con el paso de la década de los veinte a los treinta³⁷⁰, pero que debe ser convenientemente matizado³⁷¹. Se trataría de explicar cómo surgen y se consolidan las distintas posiciones, y a través de qué fenómenos y de qué interpretaciones los autores o los grupos se sitúan en el tablero literario. Por eso la diacronía se vuelve aquí mucho más importante que en el capítulo anterior, porque se muestran las ideas en el discurrir temporal, tratando de señalar los momentos de su modificación y reinterpretación.

El tapiz artístico de entreguerras se urde a golpe de obras, pero en igual medida con tomas de posición explícitas, manifiestos, debates estéticos y abandonos y gestaciones de proyectos en común. Tanto en ellos como en las obras de creación, naturalmente, pueden detectarse afinidades que permiten establecer con propósitos explicativos la polarización, pero que no es conveniente reificar ni ordenar en algún tipo de narrativa que mostraría un progreso ‘natural’ de uno a otro polo. Por ejemplo, la

³⁶⁹ El uso de “revolucionario” y no de “literatura de avanzada” se explica al vincularse el segundo inequívocamente a tendencias izquierdistas, mientras que aquí se pretende aludir a toda literatura que de un modo u otro, incluye en su horizontes de expectativas promover una revolución social. Eso incluiría la literatura a ambos extremos del espectro político. El mismo problema ocurre con la distinción propuesta por Frank Kermode para los años treinta entre literatura «burguesa» y literatura «proletaria» al principio de *Historia y valor*. L. Boetsch (1997:149) propone reservar el término “literatura de avanzada” para la que se produce en la transición entre la vanguardia y la literatura social.

³⁷⁰ Vid. por ejemplo Mainer (1983a:181) y más recientemente Albert (2003:15-58).

³⁷¹ Una idea similar se presenta en la introducción al volumen *Rewriting the Thirties* (1997), donde, con especial atención a la literatura inglesa, se reclama desafiar la visión tradicional de los treinta como una década homogéneamente anti-modernista. Para ello, se reconoce como primer paso reconocer que «there were many overlapping, competing and contradictory theoretical tendencies and practical alignments in the decade.» (Williams y Matthews 1)

reconocida politización de la práctica estética en la cuarta década del siglo no sería tanto una causa sino más bien un efecto. No existe un apoliticismo de los veinte que derive en él, si por ello se entiende el paso de una literatura que no es ‘consciente’ del significado o importancia de la política a una que sí lo es. A lo largo de todo el periodo de entreguerras el artista escucha la llamada a la injerencia en los asuntos políticos, y cada escritor marca unos límites propios a aquello que entiende es su tarea como intelectual y como artista. El factor clave estaría en la toma de posición. La literatura de aquellos años muestra, como ha señalado Lutz Koepnick (2000), una aguda consciencia del hecho de que las verdaderas reformas sociales requieren más que simplemente un trabajo de desenmascamiento de las injusticias del mundo en el orden simbólico. Sólo cuando el capital simbólico se transforma en capital real, en fuerza de trabajo activa, se producen cambios reales. Todos los escritores sabían esto perfectamente, y cada uno situaba su propia actividad en mayor o menor cercanía a este trabajo activo. Aquellos más alejados consideraban que las reformas políticas no eran tarea suya, cosa que los de posiciones opuestas malinterpretaban como ‘desdén’ por toda la política, cuando lo era, diríamos así, por el compromiso político, por la inclusión en el trabajo activo de reforma social, reconocible por la opinión pública. Antonio Espina se dio perfecta cuenta de esta confusión e intentó aclararla en 1929:

Tampoco es justo decir que la mayor parte de los nuevos escritores de España — hablo de los que piensan «verdaderamente»— sean neutros o apolíticos y les tengan sin cuidado problemas de tanto volumen en el espacio de la cultura y de las ideas como los problemas sociales. Lo que son es indefinidos, cosa muy distinta. E indefinidos no hacia dentro, hacia sí mismos, puesto que seguramente cada uno de ellos sabe bien a qué atenerse con respecto a aquellas cuestiones y a todas las demás, sino indefinidos, inconfesos, hacia fuera, hacia el gran público. (1929e)

Guillermo de Torre opinaba en *La aventura y el orden* (25) que el espíritu revolucionario que en los años veinte se había expresado estéticamente posteriormente pasó a la política. Lo distintivo en la metamorfosis de la vida literaria en aquellos años, así planteado el asunto, no sería por tanto una mayor conciencia política, sino el plantearse la transformación de la realidad como expectativa y los medios fácticos en que ello es posible (desde el reformismo a la revolución), lo que supone según cada caso una deriva desde la literatura hacia la política ‘activa’: afiliación a partidos políticos,

participación en manifestaciones y sindicatos, y en la práctica, dependiendo de los autores, poner la literatura cada vez más *al servicio* de un móvil político: «Tendencia que no es ya de participación, sino de actuación.» (Mallea 1935b:24). Todo ello en un contexto sociopolítico también modificado donde la dictadura de Primo de Rivera va perdiendo los apoyos sociales que le permitieron asentarse y parece existir una sintonía mayor entre la masa social y los intelectuales, que muestran una creciente preocupación por los problemas colectivos.

Una lectura diacrónica y atenta a los marcos ideológicos registra ciertamente que, a diferencia de años anteriores, a finales de los veinte y durante los treinta, el menosprecio por la práctica política se volvió problemático. Al desvanecimiento de la renuncia provisional por parte de los intelectuales a ser élite política se une lo que López Campillo llamó «nostalgia de la plenitud colectiva» (1974:595), un anhelo de comunidad cuyas muestras más significativas en los veinte son las distintas solemnidades colectivas de los jóvenes literatos: el silencio por Mallarmé (1923), el traslado de los restos de Ganivet (1925) o el tricentenario de Góngora (1927). De manera creciente empezó a promoverse entre los autores que expresaran claramente una postura política, si estaban dispuestos a defenderla públicamente o a plegar su producción a los fines que planteaba. O en palabras nuevamente de Eduardo Mallea: «Nuestro mundo, el invernal, peligroso y grave mundo de hoy [...] reclama: participación del hombre en el conflicto moral de las masa y creación en el fuego de este conflicto.» (1935b:9-10).

Junto a esta cuestión, no obstante, habría que situar por lo menos otros tres factores remarcables cuyo punto culminante se sitúa alrededor del cambio de década: Uno, naturalmente, es el recrudecimiento de la situación económica, social y política, cuyo origen suele situarse en el crac del 29. Otro sería lo que podría denominarse una tendencia bastante generalizada de “descrédito” de la literatura vanguardista, que reclama su abandono y sanciona su desaparición; y por otro, la consolidación que adquieren lo que Soria Olmedo llamó las opciones «conscientemente ideológicas» (1988:276), esto es, que presentan una norma moral explícita, entre las que descuellan las que aquí se denominarán “alternativas totales” por plantear una completa red de valores. Con todo ello se producía una resemantización de nociones claves (como las de escritor,

intelectual, literatura “social” o revolución) en un escenario de multiplicidad de posiciones ideológicas en constante transformación.

La conjunción de estos factores y de otros —el miedo, el excesivo celo crítico— a finales de los veinte supuso a la práctica la progresiva desaparición de una literatura tachada de “pura” y de “nueva”, precisamente porque dentro del sistema literario perdió su referencialidad como vanguardia de la práctica estética para ser entendida cada vez más como desfasado experimentalismo formal falto de contenido. Frente a ella, de entrada, la inclusión de una temática sociopolítica promovía en un plano teórico sobre todo una “ampliación” de horizontes, de intereses e interrogaciones. De ahí los intentos de algunos autores nuevos, especialmente en los críticos años 1928-1931, por cultivar obras híbridas que incorporaran la atención a la realidad sociopolítica sin menoscabo de las ganancias experimentales. Boetsch (1997:146) considera la producción de Díaz Fernández y Arconada los casos más sobresaliente. Pero la teoría no funcionó en la práctica y la politización, salvo algunas excepciones, supuso la abolición de una de las dos partes, naturalmente la del “vanguardismo”, como queda patente por algunas frases de un texto anónimo (pero muy probablemente de Giménez Caballero), publicado en *La Gaceta Literaria* a mediados de 1928 y titulado «Alarma: ¡la retaguardia quiere ya ser vanguardista!»:

El vanguardismo fue un producto metafórico de la gran guerra europea [...] pero de entonces a hoy... van ya muchos años. [...] Los únicos auténticos *vanguardisti* de hoy son esos niños de la milicia fascista, que no tienen para nada que ver con la literatura.

En esta abolición de la nueva literatura subyacía la lenta desintegración de la fe en el arte y en su poder de transformación. «Se acentúa la nota pesimista, acabando casi todos estos escritores en abierto desengaño nihilista» (Bucley y Crispin 13)³⁷². Es entonces cuando el papel de las expresiones anti-vanguardistas y la existencia de “alternativas totales” se vuelve crucial. Pues mediaron en el tránsito y produjeron,

³⁷² Así lo hizo notar ya hace años Guillermo de Torre, al hablar en su *Problemática de la literatura* de los fenómenos anti-literarios, y más tardíamente Ana Martínez-Collado, que habla también de «desengaño nihilista» (101) de los escritores.

además, un generalizado ambiente de enfrentamiento, que ya dentro de la escena intelectual no iría sino en aumento exponencial.

El problema estriba en que, después de algunos intentos, se fue extendiendo la idea de que el acercamiento a los problemas sociales era difícilmente compatible con el cultivo de obras “nuevas” (tanto formalmente, como en su contenido) y se prescindió de ellas. Se las apartó no sólo del pueblo, sino de lo “permitido” dentro del campo literario. Hacer literatura “pura” en los 30, para muchos autores, significó cada vez más ser casi un proscrito, alguien que era atacado con virulencia desde múltiples frentes. Por lo menos en España, y visto desde ahora, ser ideológicamente “revolucionario” significó en los peores casos abominar de lo moderno y de las conquistas tanto ideológicas como estéticas de la década anterior. Desde ese punto de vista supuso un paso atrás³⁷³. Pero no sólo por eso: el mismo modo en que se produjo, a través de formas de exclusión, era algo mal visto en los años veinte. La exclusión pertenece, visto desde los años de efusión vanguardista, al pasado, a una época donde dominaba el enfrentamiento, el no reconocimiento de lo otro. Los veinte celebraban la proliferación, la comunión, la inclusión, la pluralidad y el perspectivismo. Visto desde aquí, las posiciones más rígidas de los 30 regresaron a un modo de actuar pre-vanguardista, y de hecho pre-bélico (esto es, anterior a la I Guerra Mundial). Tirando de este hilo, por ejemplo, Jarnés habla en algún artículo a propósito del ambiente sociocultural generado por la preponderancia del par fascismo-comunismo como de un “retorno a las cavernas” y Moreno Villa afirma en *Vida en claro* que aquellos que argüían la acusación de “burgués” parecían estar defendiendo el retorno a un estado de civilización primitivo (86). Todo lo cual se mezclaba con la creciente crispación social y política que caracteriza a los difíciles años de la República, ofreciendo un panorama cada vez más sombrío. Decía Rosario del Olmo en 1934:

Se ha abierto no un paréntesis —todos saben ya que la batalla será decisiva y que se avecina una conmoción, de la que se salvarán escasos valores actuales

³⁷³ Esta argumentación ya había aparecido en entreguerras, así en el ensayo de Herbert Read de 1935 «¿Qué es el arte revolucionario?». Allí se venía a constatar que los artistas dedicados a la revolución social no tenían nada de revolucionarios en el arte, porque lo que entendían por revolucionario era nada menos que el tradicional arte realista y propagandista y no las revoluciones estéticas que habían configurado los nuevos vientos artísticos del siglo.

(exclusivamente los que posean un mérito universal y perdurable auténticos)—, sino una tregua, durante la cual se toman posiciones para el combate. (65)

El análisis de varios textos de la época confirma que, en su esquematismo, la distinción entre los modos vanguardista y revolucionario, así como el giro estético en torno al año 1930, no es únicamente un constructo historiográfico posterior sino el modo en que el sistema literario en aquellos momentos articuló, ordenó y expresó las tensiones en su seno. Y ahí las alusiones al vacío, a la falta de fe, a la carencia de contenido, a la decadencia de las verdades o al declive cultural ocupaban un lugar destacado.

En primer lugar miremos a *El nuevo romanticismo* (1930)³⁷⁴. Preocupado por el descrédito de la palabra vanguardia, asociada a los ismos y a una literatura “deshumanizada” y decadente, Díaz Fernández decide bautizar a la literatura de la “vuelta a lo humano” como «literatura de avanzada» (55-56). Con este nombre, en principio, se pretende conservar la idea de que es una literatura con miras al futuro y que va a la cabeza de las ideas contemporáneas. Pero Díaz Fernández carga el nombre de muchos más significados que lo convierte en la etiqueta de la literatura social de izquierdas, pues sitúa sus antecedentes en el socialismo, la izquierda francesa y la literatura pacifista (Shaw, Barbusse) y presenta a Rusia como el ejemplo más cumplido de su realización.

En un señalado texto de J. Gorkin titulado «Los escritores de la España Nueva: antiguos y modernos» (1931) se mencionan las principales manifestaciones de la literatura española prerrevolucionaria y —dato importante— se utiliza el concepto de «nihilismo intelectual» para aludir a la posición espiritual de los literatos protagonistas de los años veinte, al entender que de manera general «hicieron gestos y emitieron gritos en el vacío con el fin de dominar su íntimo escepticismo» (54). Gorkin se detiene a analizar la última generación literaria y decide dividirla en «vanguardistas» y «avanzados». Sus retratos, naturalmente, son opuestos, por lo que será suficiente con una de las partes. En las palabras de Gorkin sobre los primeros vamos a encontrar algunas de las acusaciones

³⁷⁴ En varios lugares volveré a referirme al importante ensayo de Díaz Fernández, del que se han ocupado, entre otros, Boetsch (1985), López de Abiada (1989) y Herzberger (1993).

más insistentes a lo largo de todos los 30, así como referencias a varias de las afirmaciones del capítulo anterior:

Son las víctimas de un período de transición. Se sintieron como suspendidos en el vacío y no han hecho más que agitar los brazos y las piernas desesperadamente para demostrarse a sí mismos que estaban dentro del movimiento; pasaban el tiempo en el círculo o en el café discutiéndolo todo, adoptando posturas... futuristas; rompían vasos para divertirse o para asombrar a la gente, mezclaban el fascismo y el comunismo en la misma admiración «snob», rellenaban papeles con términos violentos y adudaces que sólo trataban del yo —yo, ombligo del mundo— e iban a acostarse como buenos pequeño-burgueses (57)

Otro texto, en este caso de Domingo Pérez Minik, es suficientemente claro en su descripción sintética del giro aludido:

Hemos de aislar los momentos de esta Europa para mejor esclarecernos. Uno, en la frontera del final de la gran guerra, con sus hombres envueltos en esperanzas y alimentados en un desorden lírico. Los horizontes aún no se habían cerrado a los ojos inquietos. Tirantes las banderas por una cierta frivolidad distinguida. Sin pérdidas considerables de fe, y movidas las máquinas por aceites oscuros y por la dictadura encanallada de lo subconsciente.

Otro momento límite: año 1930 y siguientes, cuando las esperanzas desesperan. Después de diez años descompasados y aguardando ver trenes que regresen victoriosos. Diez años que fueron cayendo en la historia, destrozados por los bisturíes de todos los hospitales literarios y económicos. (1932)

Por último, la presentación que Henri Barbusse hizo en 1932 en el prólogo a una colección inglesa de relatos de autores españoles titulada *The Spanish Omnibus*. Allí se da nuevamente fe de vida a una distinción vanguardistas y avanzados. El retrato de los primeros es idéntico al ofrecido por Gorkin, y los segundos son los protagonistas de una nueva etapa de la historia:

The others go to the people, or at least put themselves in the way of doing so. They are beginning to understand that it is not for the people to come to them, but at the same time that the masses of the working-classes represent the only human force which is capable of some day turning their society into the right path, and that this change of direction is rigorously in line with intellectual progress. (XX-XXI)³⁷⁵

³⁷⁵ En 1935, y en un artículo de homenaje a Barbusse por su muerte, Díaz Fernández alabaría la antología y tacharía el prólogo de «estudio sagacísimo sobre la literatura española y su influencia sobre los movimientos políticos.» (1935:403)

3.1 HACIA UN NUEVO ARTE

Contexto auroral: 1918-1923

En los años finales de la Gran Guerra, cuando las principales potencias europeas combatían por el control del continente, el dadaísmo, desde su refugio de Zurich, proclamó su desprecio absoluto por el arte tal y como era considerado por la burguesía capitalista occidental y por una guerra estúpida de la que no obstante, a decir de Huelsebeck, perseguían saber las verdaderas causas. El mismo Huelsebeck, en 1928, identificaba el Dadaísmo como una forma de «protesta cultural [...] y nada más» (209). Dadá daba voz a una asunción alegre y rebelde del nihilismo, elevándolo a programa de actuación, proporcionaba nuevos bríos al uso del manifiesto y del panfleto, sancionaba el ataque directo a individuos e instituciones, y se erigía en vocero de una manera inusual de práctica artística: desmelenada, irreverente y al parecer más allá de todo esteticismo, y por tanto antiartística. En 1918 declaraba Huelsenbeck: «el dadaísmo no era una tendencia artística, ni una tendencia en la poesía; ni tenía nada que ver con la cultura» (204)³⁷⁶. El aspecto nihilista, negativo, de acoso y derribo, de falta de toda norma y criterio era sin duda la marca de la práctica dadaísta, y aquello que perduró en el recuerdo de aquel primer momento postbélico. El capítulo que de Torre le dedica en *Literaturas* se inicia con la pregunta:

¿Cómo enfocar en la hora decisiva de proceder a su crítica vivisección total, este movimiento subversivo, enmarañado, nihilista, burlesco y caricatural propulsado por la entidad DADA de Tzara, Picabia, and Company Limited? (1925a:209)

Y un texto de 1933 de José R. González confirma la imagen:

Dadá era el nombre insustancial de las aboliciones: abolición de la memoria, abolición de la arqueología, abolición del futuro, abolición de los profetas, libertad, guirigay de colores crispados, entrecruzamientos de todas las contradicciones, de las cosas grotescas y de las sutiles, de las inconsecuencias y de lo fortuito. Tedio en acción.

³⁷⁶ Huelsebeck habla en pretérito porque se refiere al dadaísmo suizo, al que desde Berlín da como fenecido.

González sitúa el inicio de la literatura moderna en «dos conductas de vandalismo y destrucción: el futurismo, militar, anterior a la guerra, y el dadaísmo, prolongación suya, contemporáneo de la gran conflagración, balbuceo en cansancio y locura agresiva.»³⁷⁷

Al mismo tiempo que el dadaísmo comenzaba a extenderse por Europa, la exitosa publicación de la obra de Spengler ponía de moda el catastrofismo, la temática del diagnóstico epocal desolador de altos vuelos metafísicos, y así la ética-estética de la resistencia orgullosa y de la civilización moderna que dramatiza su próxima caída. Temas presentes por ejemplo en las reflexiones frente al conflicto de George Simmel o de Giuglielmo Ferrero y en textos como el primer libro de un joven Karl Jaspers, publicado en 1919 y titulado *Psicología de las concepciones del mundo* (cuyo capítulo central, precisamente, se llama “Escepticismo y nihilismo”)³⁷⁸, *The Waste Land* de T.S. Eliot (1922), «the literary paradigm of modernist nihilism» (Gilbert 193), o las dos cartas que Paul Valéry publicó en 1919 en la revista inglesa *Athenaeum* bajo el título «La crise de l’Esprit», y donde explicaba su visión del momento presente de Europa tras el armisticio³⁷⁹. Por otro lado, Wittgenstein, con la publicación del *Tractatus logico-philosophicus*, parido en el frente de batalla, daba carta de naturaleza a dos modos de pensamiento que iban a estar también presentes en los años siguientes: por un lado, el misticismo añorante de una trascendencia que se sabe lejana e incluso inasible, pero de algún modo existente, y que por ejemplo encontramos en Walter Benjamin; por otro, el impulso hacia el trabajo conceptual perseverante, científicista y riguroso a la búsqueda de objetividades, de puntos de apoyo estables, que tiene su mejor representación en el Círculo de Viena. Naturalmente, en esos años coexistieron muchas otras líneas de

³⁷⁷ En un trabajo de 1916, «Marinetti el revolucionario», Gramsci presentaba el futurismo como plataforma artística revolucionaria de destrucción de la forma actual de civilización y alababa que hubieran iniciado la tarea que el tiempo reclamaba cuando los socialistas aún no tenían las ideas claras. Para Gramsci, la gran enseñanza futurista era que no había que temerle a la destrucción; eso era lo que debían aprender los obreros.

³⁷⁸ Sobre este libro en relación con el problema del nihilismo, vid. Vercallone (110-112).

³⁷⁹ Valéry incluyó las cartas en *Variété I* junto con fragmentos de una conferencia dada en Zúrich en 1922 donde ampliaba algunos de sus temas. De manera más extensa, sus reflexiones sobre Europa se hallan en el libro *Regards sur le Monde actuel* (1931), cuyo capítulo central se titula “Notas sobre la grandeza y la decadencia de Europa”. Sobre la posición de Valéry y sus concomitancias con las ideas de Ortega sobre el mismo asunto, vid. J. M^a Corredor.

indagación espiritual, pero llama la atención cómo variados textos de aquellos primeros años de la postguerra permiten ser leídos como reacciones a una situación reconocida de nihilismo, frente a la cual, con múltiples formulaciones, se plantean alternativas: asumir o no asumir el absurdo; juzgar lo real con o sin él y entonces optar. Renunciar o no a las verdades caídas. Destruir o construir. Llanto o risa. Alternativas vitales, imbricadas en cada caso en el propio destino personal, con las que el intelectual se sitúa a la altura espiritual de los inicios de la postguerra. El prefacio que la poetisa Amy Lowell puso a su *Tendencias in Modernist Poetry* (1917) reconocía así la transformación: «what sets the poets of to-day apart from those of the Victorian era is an entire difference of outlook. Ideas believed to be fundamental have disappeared and given place to others.» (343)

En enero de 1919, Juan Chabás publica en *Cervantes* «Orientaciones de la postguerra»³⁸⁰, donde analiza la situación espiritual de los jóvenes creadores. Con el fin de la guerra se abre una nueva era en la que la humanidad, redimida tras tanta barbarie y derramamiento de sangre, reclama la paz entre Estados para trasponer la lucha al terreno de las Ideas. Este momento auroral está marcado por las Revoluciones, bajo el signo de «una alegría serena y fuerte» y una «vitalidad resurgente» (189) que proviene de considerar que la guerra ha desterrado definitivamente las viejas ideas y costumbres. El momento aparece así virgen para nuevas ideas y nuevos hechos, acontecimiento al que el arte no puede permanecer ajeno. Chabás no duda que el Arte va a sufrir una profunda y rápida evolución. Ésta, antes que en las técnicas, se producirá en el valor filosófico o ideológico (Chabás iguala ambos términos) del arte, así como en su valor social, pues en esos dos ámbitos existe en ese momento una actividad superior en intensidad al del experimentalismo con las formas. Se impone una nueva filosofía en la línea del pragmatismo de William James y el bergsonismo donde, a la quietud mental y el escrutinio del pasado, sustituye la idealización, es decir, la voluntad de construir ideales. En lo social, aparecen movimientos revolucionarios que persiguen la transformación social y «la conquista de sus reivindicaciones justísimas» (192), y que generarán constructos ideológicos que necesariamente deberán ser incorporados al arte. Por si

³⁸⁰ Se detienen también en él Soria Olmedo (1988:72-73) en su repaso de las publicaciones ultraístas, y Pérez Bazo (1991).

podiera parecerlo, Chabás rápidamente niega ser populista y defiende una concepción elitista de la práctica artística. El arte no debe dedicarse a la transformación social, sino que ésta debería sugestionarlo, tendría que ser incorporada como nuevo tema, y se debería atender a las ideas que lo hicieran fructificar.

Chabás marca otro punto importante: el rechazo de todos los valores del pasado, tanto las «concepciones estéticas» como de «los valores técnicos». Los imperativos de novedad y «tabula rasa» son insoslayables para el joven artista; la meta se encuentra en lo desconocido del futuro y en ningún caso en el pasado. Chabás defiende este punto con pasión ante las acusaciones de «condenación» de la tradición o del legado artístico, dando voz al impulso nihilista de recusación del pasado:

En cuanto a los valores establecidos, no los acatamos. Y decimos: Contra las murallas del tiempo, gigantescos rompeolas inmensos, todas las cosas pasadas como un mar embravecido y tempestuoso irán a estrellarse. (194)

Como es bien sabido, los temas puestos sobre el tapete por Chabás tuvieron su expresión artística en la península en el vanguardismo catalán, con el ‘futurismo’ de Salvat-Papasseit a la cabeza³⁸¹, en el Ultraísmo,³⁸² al que Guillermo de Torre ponía como fecha de nacimiento «el estallido del último obús —septiembre de 1918— en los campos de batalla» (1925a:65), y en el Creacionismo, de la mano de Vicente Huidobro, que «fue, en este verano de 1918, la encarnación de la espiritual cosecha que en la interinidad bélica aguardábamos los ansiosos de cumbres» (Cansinos-Asséns 1919a)³⁸³. Estos movimientos, formados por jóvenes tardomodernistas y románticos, expresaban su firme voluntad de hacer surgir un nuevo espíritu en las letras acorde con el momento histórico. En palabras de Rafael Cansinos-Asséns: «urge liquidar los últimos restos del baratillo

³⁸¹ En mayo de 1920, Guillermo de Torre dedicaba un artículo a la vanguardia catalana («El movimiento intelectual en Catalunya») donde reconocía su primacía en el Arte Nuevo. Sobre él, vid. Soria Olmedo (1988:78-79). Enric Bou (1985) ha comparado el desarrollo de ambas literaturas en los años 20.

³⁸² Sobre estos años de gestación de la poética más vanguardista, vid. por ejemplo Geist (27-72) y Soria Olmedo (1991). Sobre el ultraísmo, el punto de partida sigue siendo la monografía de Gloria Videla (1963), y luego estudios como el de José Luis Bernal (1988), Jorge Urrutia (1991) y Javier Pérez Bazo (1998). Sarabia (1996) estudia las convergencias entre ultraísmo y creacionismo. Sobre el futurismo en España, vid. Brihuega (1991) y más recientemente Anderson (2000).

³⁸³ Para una visión de conjunto del creacionismo en España vid. Bernal (1998), Díaz de Guereñu (1999), Pedro Aullón de Haro (2000:177-225) y el monográfico *La Revolución Creacionista* de *Ínsula* (núm. 642, 2000). Sobre la influencia de Huidobro, Morelli (1991)

modernista, poner en libertad a los poetas, declarar a la poesía en estado de crisis» (1927:315-316)³⁸⁴. En pos de todo ello los jóvenes reclamaban orgullosos un lugar en el debate literario, proclamaban el experimentalismo formal y alentaban una renovación generacional a partir de «su disconformidad, su ruptura raigal con los dioses, los credos y los módulos privativos de la generación 1898-1900» (de Torre 1925a:65) y «la liberación de confesionalismos, dogmas» (Chabás 1951:409). Pedro Garfias decía en 1919 que el manifiesto de Ultra se había entregado a la prensa «no como un programa literario, sino como un manifiesto, con carácter político» (1919:59). El Ultraísmo exhibía, como actitud general, las consignas de derrumbamiento de la tradición a partir de un sistemático trabajo de destrucción, previo a toda construcción:

Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a los filisteos en contra nuestra, es precisamente la que nos enaltece. Toda gran afirmación necesita una negación como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche [sic]. (Sureda et alii 105-106)

Más allá de autoproclamarse protagonista en el drama de la disolución del modernismo —relegando a otros actores—, Ultra, por ejemplo, se reconocía sin muchas ideas. Guillermo de Torre, como si previera que esta carencia, unida a la incapacidad de desasirse totalmente del inmediato pasado, conduciría a una escasez de realizaciones, habla en 1920 de la «estética del arquero», según la cual lo importante es la intención y el gesto, y no la producción efectiva (1920c). El mismo afán de renovación que no sabe cómo materializarse, pero que se piensa oportuna —por la sensación de nacimiento de una nueva época literaria— y se reclama necesaria, aparece en «Escolios», un texto de Pedro Garfias del último número de *Horizonte*. El ultraísmo es «respuesta de ciertos espíritus desembarazados a las palpitaciones convulsivas del espíritu contemporáneo en Europa»; los nuevos autores «ningún nuevo camino entrevían; pero preferían el caos a la fosilización.» (1923:69).

³⁸⁴ Soria Olmedo (1991) ha estudiado la relación ambivalente de Cansinos con el vanguardismo, en su doble faceta de precursor y crítico; asimismo, ha señalado la importancia de la primera recepción de lo nuevo por parte de Díez-Canedo y de las revistas *España* y *La Pluma*. Hubner (1991) analiza el lugar de *El movimiento V.P.* en el contexto de eclosión de la vanguardia literaria.

Sean cuales fueran sus resultados estéticos, más allá incluso de aquello que un Guillermo de Torre disfrazado de Argos llamaba desde *La Gaceta Literaria* «aquel parcialismo unilateral que caracterizó el *Ultra* madrileño de los días “heroicos”» (1927), la «dinámica eficaz» (Urrutia 90) que *Ultra* significaba hizo cundir la voluntad higiénica y de renovación entre los jóvenes literatos, especialmente entre los más ávidos de destrucción. Las realizaciones eran escasas y en algunos casos la violencia se confundía con la rebeldía de señorito con ínfulas literarias, pero nadie podía dejar de reconocer el albur de un nuevo tono, menos engolado, más cosmopolita, que se quería moderno, juvenil y rompedor, y jugaba a transgresor. Así de Torre:

¡Palabras incendiarias!
¡Muecas burlescas!
¡Intenciones nihilistas!
¡Gestos rebeldes!
¡ESPASMOS HIPERESPACIALES! (1920c)

El abismo entre querer y hacer era evidente, pero las intenciones tenían su valor. O así lo creía Antonio Espina en 1920, al sopesar el valor de los nuevos vientos literarios:

Con el ultraísmo, literariamente, no pasa nada. [...] Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, me parece admirable. Por mi parte [...] en este sentido soy *ultra* hasta la médula de los huesos. [...] Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar. (1920b:202)

Los jóvenes autores, poco a poco, iniciaron una progresiva puesta en hora cultural con Europa y consiguieron, progresivamente, ganar adeptos entre los más mayores. Así, las traducciones de Tzara, Picabia y otros dadaístas en las páginas de *Grecia* se entrelazaban con las opiniones del prestigioso Juan de la Encina, que a principios de 1920, y ante la obra de Barradas, está dispuesto a aceptar la destrucción perpetrada por esos «guerrilleros de la extravagancia y la negación»; es más, les daba todo su apoyo,

pues gracias a su acción enérgica y contundente se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir. (327)³⁸⁵

³⁸⁵ A propósito del pláceme temprano de “los mayores”, recuérdese, por ejemplo, además de la postura de Juan de la Encina, la famosa glosa de Eugeni d’Ors sobre *Ultra*, «*Ultra* tiene razón» (1922) o el apoyo tácito mostrado por José Ortega y Gasset (así en «El arte en presente y en pretérito», 1925).

Años constructivos: 1924-1929

En general se reconoce un nuevo capítulo en el desarrollo de la literatura vanguardista española más o menos entre los años 1923 o 1924 y 1929³⁸⁶. En 1923, año en que Primo de Rivera llegaba al poder con un golpe recibido por el mundo intelectual de manera no totalmente negativa³⁸⁷, se daba por fenecido al movimiento ultraísta y, tomando el testigo de *España*, —que dejaría de publicarse un año después—, se fundaba la *Revista de Occidente*. La revista, con su director al frente, supuso desde sus comienzos la más prestigiosa plataforma de lanzamiento para los jóvenes del Arte Nuevo con deseos constructivos³⁸⁸, bajo la consigna de un internacionalismo planteado «como una llamada de auxilio a la cultura en la crisis universal de los valores» (Mainer 1983a:190). En ese mismo año de 1923 surgían en los debates estéticos las primeras referencias a un “nuevo clasicismo”. La retórica de la “destrucción”, dominante en los años anteriores, comenzaba a ser progresivamente sustituida por una apelación a la “construcción”, y a la multiplicación de intencionarios se le demandaba ratificación en las obras:

Bien que las estéticas proclamarías anuncien cómo y dónde y por dónde debe conducirse la actividad artística; pero que no haya escamoteo de consecuciones, que la obra venga como consecuencia de la estética —o peor, la estética como consecuencia de la obra— pero nunca una estética sin obra: Teorema sin demostración. (Arconada 1925)

A partir de aquí, y hasta 1929, el “vanguardismo” como estado de espíritu generalizado entre los jóvenes iba a vivir sus mejores momentos, lo que quedó plasmado

³⁸⁶ Serge Salaün (1998:41) apoya este esquema en dos tiempos, el de efervescencia vanguardista, hasta 1923, y el de madurez constructiva, que duraría hasta 1930. Soria Olmedo (1988) periodizó la vanguardia distinguiendo entre unos años netamente ultraístas (1918-1922) y lo que él denomina la «transición clasicista» (1922-25), para situar luego los años de constructivismo y eclecticismo en el arco 1925-1930 y hablar, a partir de esta última fecha, de «otras hegemonías». Domingo Ródenas (1997:30-37) habla de cuatro momentos, el del vanguardismo (hasta 1923), el de primacía de la pureza literaria (hasta 1927), el del «influjo surrealista y la rebatiña neorromántica» (1928-1931) y, por último, el del compromiso sociopolítico.

³⁸⁷ Sobre la relación de los intelectuales con la dictadura primorriverista, vid. el breve trabajo de Evelyne López Campillo (1974) y sobre todo Genoveva Queipo de Llano (1987).

³⁸⁸ Sobre la labor de la revista, el mejor estudio sigue siendo el clásico de Evelyne López Campillo *La Revista de Occidente y la formación de minorías* (1971). Soria Olmedo le dedica un capítulo en *Vanguardismo y crítica literaria en España* (1988:157-189). Respecto a las relaciones de Ortega con los protagonistas del Arte Nuevo, puede verse el capítulo dedicado a este tema en el libro de Luis de Llera *Ortega y la Edad de Plata*, así como los artículos de Ignacio Soldevila-Durante (1985), Nigel Dennis (1987), Rafael Fuentes (1989), Ricardo Senabre (1993) y Azucena López Cobo (2003).

en una extraordinaria proliferación de revistas, exposiciones de arte, conferencias y textos de creación, y en una conciencia prácticamente unánime de estar viviendo un periodo de madurez, como lo expresaba César M. Arconada en 1927, al decir que era el momento de leer a la juventud, «cuando ésta ha adquirido ya concreción de presencia y potencia, como sucede en España, en esta hora artísticamente floreada.» (1927a). Segunda fase, por tanto, del Arte Nuevo, atemperado tras la labor del ultraísmo, como ya reconocía el propio Gerardo Diego en 1929:

El ultraísmo espantó el miedo a la audacia, y si los poetas aparecidos luego han encontrado un ambiente propicio se debe en parte a la higiénica labor iconoclasta de los poetas de *Grecia*. El concepto de arte literario y poético que representa, por ejemplo (al menos en los comienzos de su carrera) Guillermo de Torre, sigue siendo el mismo, en el fondo, que inspira actualmente a *La Gaceta Literaria* y, en general, a todos los que hablan de «*vanguardismo*». (1929: 26)

En aquellos años vino la consagración definitiva de lo que luego se llamó “generación del 27”, y que suponía la más pura cristalización de ese lirismo esencial que las letras españolas exhibían en sus distintas manifestaciones³⁸⁹ y que parecía encontrar en el redescubrimiento del poeta Luis de Góngora su acta de constitución. El 27, bajo el cual descansa una enorme pléyade de autores, nombra la fusión fantástica y problemática —y distinta en cada autor— de tradición y modernidad, individualidad e impulso colectivo.

Su más importante órgano de expresión, de entre las decenas de revistas aparecidas a lo largo y ancho de la geografía española, aparecería también en ese año: *La Gaceta Literaria*³⁹⁰. Cúmulo de las aspiraciones, desvelos, esperanzas, contradicciones y miserias de la juventud creativa española que, bajo la égida de una unión a la práctica inviable de generaciones, intereses y grupos, presentaba quincenalmente lo más granado de la producción nacional e internacional. Este “periódico de las letras”, como lo bautizó

³⁸⁹ Lo señaló con rotundidad Pedro Salinas en su famoso «El signo de la literatura española del siglo XX» (1940), aunque ya en años anteriores se tenía conocimiento de ello. Vid. por ejemplo las «Notas para unos prolegómenos...» de Bergamín (1927) o G. de Torre (1927d): «Esta repercusión de la estructura lírica y de los procedimientos metafóricos es muy evidente, fácilmente perceptible en varios novelistas nuevos.» Christian Zervos, en 1935, va más allá y señala el lirismo como característica común y dominante de todo el arte moderno: «abans de tot, hi ha la poesia que plana al damunt de totes les arts...»

³⁹⁰ Sobre *La Gaceta*, vid., entre otros, las monografía de Miguel Ángel Hernando (1974), Soria Olmedo (1988:263-302) y los artículos de Mainer (en 1988c) y, específicamente sobre la escisión de los intelectuales y el fin de la publicación, Enrique Selva (1993).

Ortega, dio durante sus cinco años de existencia la auténtica medida del vanguardismo español, a través de un excepcional dinamismo fraguado bajo la dirección del «inquietante» Giménez Caballero y la secretaría del que era ya una referencia ineludible en la crítica literaria a ambos lados del Atlántico, Guillermo de Torre. Junto a ellos, todos los demás y todos los temas imaginables desde múltiples puntos de vista: la fallida constitución de la novela vanguardista, la relación de los escritores con su público, el papel de los obreros, la importancia del catolicismo, la interrelación generacional, la fascinación cinematográfica, la sincronización con Europa, los rumbos de América, el surrealismo, la expresión de «las regiones» y los nacionalismos periféricos, el crecimiento de una conciencia social, el enfrentamiento de capillas, la vida literaria española en su trasiego de escritores y obras, la infección fascista, el nacimiento y la muerte de editoriales, la nueva música, la crisis del teatro... y la presencia continuada de una metarreflexión elevada casi a principio metodológico y que obsesivamente hacía surgir la misma cuestión: ¿qué significaba, en ese momento crucial de la historia de España y de Occidente, el «Arte Nuevo»?

Éstos son también los años de lo que, a raíz del título del libro de Jean Cocteau, se ha denominado “retorno al orden”, con una vanguardia más sosegada y madura que ya no necesita de gestos de aspaviento para hacerse notar y que está dispuesta a reconocerle a la tradición parte de su importancia. Así la proclamaba, en 1924, Eugeni d’Ors:

Tras de cincuenta años de anarquía, un anhelo ardiente agita hoy a los artistas del mundo. Con plena conciencia, los mejores, difusamente todos, aspiran a un restablecimiento del orden, y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización... (1924a: 109)

Esta vuelta al orden que Ors distinguía en las últimas expresiones estéticas era precisamente lo que explicaba que el filósofo catalán, beligerante con los movimientos más subversivos de la inmediata postguerra, modificara su juicio sobre las nuevas maneras artísticas. Así, en el año 1923, en su texto «Bodegones asépticos» (donde trata casi exclusivamente de pintura), aparece dispuesto a reconocer que la difusión del Arte Nuevo, como nueva manera de acercarse a las cosas, alcanza por derecho propio un puesto entre las «palpitaciones de los tiempos», y con él, «viene a restaurarse, en cierto sentido, la pureza envidiada de los grandes momentos estéticos de la humanidad» (152-

153). Esta tesis se contrapone, y así lo explicita d'Ors, a la tesis spengleriana de la decadencia de la pintura y de su incapacidad actual para igualarse con las obras clásicas.

El retorno que Ors y otros detectan en las prácticas estéticas más nuevas no significaba meramente la ‘vuelta’ a una concepción más estable de la práctica artística una vez superado el experimentalismo, sino también una apelación al artista y al intelectual en general para que buscara, en su creación, algún tipo de engarce con nociones de ‘orden’ y armonía; en definitiva, que adoptara un compromiso con la instauración de un vector claro de sentido, y por tanto estuviera dispuesto a ‘situarse’ dentro del panorama artístico. Ya en el año 1923, declaraba Antonio Marichalar de forma imperativa: «Hay que definir, aun a riesgo de comprometerse» (cit. en 2003:XVIII). Estas reclamaciones de una desaceleración y una estabilización de la producción literaria se producían en la resaca de un ambiente espiritual generalizado de confusión ante la multiplicación indiscriminada de propuestas, ensayos y pruebas, contrapuesta a la falta de referentes estables y de principios sólidos de pensamiento y actuación. Nuevamente Marichalar: «Se sabe a ciencia cierta qué es lo que hay que no hacer, pero se carece en cambio de esa cierta ciencia que asegura una probable viabilidad» (1924c:221). Si los jóvenes intentaban presentar ese momento anárquico y de inquietud como fermento productivo, los mayores eran más escépticos y no dudaban en denunciar a las claras la carencia de orden, como aparece sintetizado en el artículo de E. R. Curtius «Restauración de la razón», publicado por *Revista de Occidente* en 1927.³⁹¹

La propuesta que el título anuncia se presenta como «asiento firme en la anarquía espiritual de la época» (258), y permite abandonar un estado de «transición» para pasar a una edad «orgánica». El presente se muestra carente de criterios de selección y ordenación de los distintos productos espirituales, se escribe y se publica demasiado, con lo que se dispersan las atenciones y se disipan las inteligencias, y eso supone «un peligro para la cultura» (260). Peligro que es tarea de las élites anular mediante la reformulación de las necesarias jerarquías entre generaciones: las maduras —Curtius piensa naturalmente en lo que Robert Wohl y otros han llamado “la generación del 14” — deben

³⁹¹ Sobre la posición de Curtius en el debate intelectual europeo y su preocupación por el problema del nihilismo, vid. el artículo monográfico de Ewa Bérard (1998).

recuperar el mando espiritual frente a los jóvenes, que en los últimos tiempos se han crecido y retozan satisfechos de sí mismos, en la creencia de poder hacerlo todo. El método propuesto para esta restauración generacional consiste en devolverle a la razón, denostada por las últimas promociones, su autoridad; y por tanto, frente a las tendencias de sesgo democrático y anarquizante de los últimos desarrollos artísticos, imponer los valores de espiritualidad y aristocratismo.

Como puede verse, el ensayo de Curtius contenía un fuerte matiz político, y de hecho podría decirse que estaba en realidad no tanto dirigido a los jóvenes, como a los “novecentistas” que se habían dejado arrebatar el primer plano de la “actualidad” espiritual, con lo que eso suponía de pérdida de “autoridad”, es decir, de “poder”. Los mayores estaban perdiendo crédito no sólo ante los jóvenes escritores y pensadores, sino ante el resto de la sociedad, que se dejaba arrastrar por prédicas vanguardistas que les ponían cada vez más en contra de un consentimiento del ejercicio del poder por parte de las minorías intelectuales. Curtius no duda en poner las cartas sobre la mesa: reconoce lo que denomina la «necesidad técnica» de la democracia, pero no está dispuesto a aceptarla en el ámbito espiritual, pues hacerlo supone admitir la anulación de criterios y diferencias de valores. Llama así a que la aristocracia espiritual europea se reconozca a sí misma, y se una en una labor urgente de recuperación del pasado y del valor de la tradición. De este modo se hará justicia a la sangre derramada en la guerra, «tras diez años de paz enferma» (264) donde han brillado el especialismo, la apatía, y la indiferencia entre artistas e intelectuales, de tal modo que esas figuras han perdido su respetabilidad. Frente a los artistas, Curtius afirma que «la mera función de crear ya no es sagrada» (265). La verdadera tarea pasa por la «reconstrucción del orden europeo» (267) y el único método, frente al irracionalismo de los vanguardistas, y frente a las soluciones del «americanismo» y el «bolchevismo», es una reforma de la razón comandada por una firme aristocracia espiritual: «en manos de estos hombres está la conservación, el saneamiento y la renovación de Europa» (266).

El ensayo de Curtius suponía la respuesta alarmada de parte de “los mayores” a varias realidades que cada vez cobraban mayor importancia en un contexto espiritual europeo de extensión imparable del irracionalismo: el vertiginoso éxito del movimiento que había recogido la antorcha dadaísta: el surrealismo; la creciente popularidad de

propuestas políticas autoritarias como fascismo y bolchevismo, la consolidación de la cultura de masas y de la sociedad de consumo y, en definitiva, la disolución de los valores clásicos de la Ilustración.

Con la publicación de su primer manifiesto en 1924, el surrealismo mostraba su rechazo frontal de la guía de la razón y proporcionaba poderosas y atractivas razones para preferir el desorden, lo irracional, el sinsentido, lo espontáneo, lo incontrolado y lo inconsciente. Allí quedaban localizadas no sólo las máspreciadas fuentes de la creación, sino la “auténtica” naturaleza humana, frente a la cual el raciocinio, el sentido y la “vida corriente” aparecían como enmascaramientos, falsedades e hipocresías nacidas, en mayor o menor medida, de la represión y la sublimación. Sea como fuere, el surrealismo sacaba a la luz las aspiraciones y frustraciones de muchos jóvenes que seguían observando en la realidad el gris juego del cálculo economicista y en la creación artística la sequedad y frialdad intelectualista. En la senda antiartística dadaísta, se planteaba como mucho más que una propuesta estética: como un desafiante programa vital de insurrección, nueva moral y nueva psicología frente a la que había que tomar posiciones³⁹². Su actitud vital distintiva, no obstante, parecía alejarse de la alegría. Decía Ramón:

En los primeros números de la *Revolution Surréaliste* se nota un estado de pesimismo que ellos aceptan como un estado de gracia y dignificación para evitar el cristalizar y degenerar en un solo objetivo. “La organización del pesimismo” es la consigna más eficaz del alma insumisa de esta escuela. (1931a:267-268).

En los extremos, las interpretaciones que se hicieron de la actitud surrealista iban a enfatizar lo que tenía de liberatorio, por una parte, y lo que tenía de descenso a los infiernos³⁹³. Como ejemplo de asunción positiva y productiva, la adoptada por la «Facción surrealista de Tenerife». Uno de sus integrantes, Domingo López Torres, explicaba así en 1933 la razón de ser del surrealismo:

³⁹² Ya Bodini hizo notar que los autores españoles tomaron del surrealismo lo que tenía de plataforma para la creación de un nuevo lenguaje poético, y dejaron de lado los puentes que en el caso francés se tendían entre la creación poética y la vida. Ése era, como es sabido, el punto de partida de la dura crítica de J. R. Masoliver en su famoso «Possibilitats i hipocresia del surrealisme d’Espanya» (1930).

³⁹³ Walter Benjamin juntaría las dos en 1929 en su interpretación del surrealismo como «transposición» de la «miseria» en «nihilismo revolucionario» (1929b:49). Nihilismo no sólo por la apelación a la violencia, sino por la absoluta «desconfianza» ante todo: la literatura, los pueblos, la humanidad...

En esta época de racionalización exacerbada, el hombre va perdiendo libertad y capacidad de goce, mediatizado por las costumbres y conveniencias sociales, monotonía extremada por el sistema, necesario para una ordenación perfecta de la sociedad. [...] Entonces los artistas se dan cuenta de que es necesario buscarse interiormente para poder encontrar su verdadero camino (es cuando coinciden con las teorías freudianas que afirman ser cada día más necesaria la expresión individual psíquica como inimitable y única exacta expresión de la personalidad).

En el otro lado, la interpretación por ejemplo de un Antonio Marichalar, que mostró una actitud siempre hostil al movimiento. En «Poesía eres tú» (1932), por ejemplo, lo tacha de «suprarromanticismo desollado» que abandona toda limitación y rompe el principio moderno de separación del arte y la vida para, conscientemente, sumergirse en «la pasión turbia» y el «delirio paranoico» (1933a:50-51). Con ello exhibe una «estética de sanatorio» que además supone la vuelta a modos finiseculares. En 1951, Juan Chabás reformularía esta crítica atacando al surrealismo como portavoz de una «moral del desprecio», obsesionado con el análisis de las profundidades del yo cuyo resultado era una imagen angustiada de la vida interior y exterior del hombre. (1951: 416).³⁹⁴

Tras la muerte de Lenin en 1924, Stalin había proclamado la teoría del “Socialismo en un solo país”, con lo que a la vez se desentendía de la internacionalización de la revolución y preparaba el establecimiento de su pragmatismo de acero. Vinieron luego el Plan Quinquenal, la burocratización acelerada, la colectivización de la agricultura, el exilio de Trotsky, la represión y, en 1932, el control central sobre todas las organizaciones literarias y artísticas. Con todo ello, no dejaba de aumentar la reflexión por parte de los intelectuales sobre los problemas de clase y la extensión de los principios revolucionarios encarnados por la Revolución Rusa. Su poderosa literatura cosechaba un notable éxito, merced a las traducciones de editoriales como Oriente, Cenit, España, Zeus, Ulises o Historia Nueva. Los jóvenes descubrían en los textos de Mayakoswki, Ivanov, Serafimovich o Sholokhov obras donde a menudo la

³⁹⁴ Buen momento aquí para hacernos eco de las difíciles relaciones entre el surrealismo y la literatura española, tanto por parte de creadores como de estudiosos, y sobre la que se han vertido ríos de tinta. La bibliografía es amplia, así que señalo unas cuantas referencias: V. Bordini (1971), P. Illie (1972), F. Aranda (1981), Víctor García de la Concha, ed. (1982), Jesús Gallego (1987) y (1989), C. B. Morris (1991) y (2000), Jesús Pont, ed. (2001).

audacia formal, el “vanguardismo” como actitud de avanzada espiritual y la sólida conciencia sociopolítica —expresada también en actos, no sólo en palabras— se fundían con excelentes resultados; además, entraban en contacto con un nuevo modo de realismo, el así llamado «realismo socialista»³⁹⁵. Así, si en 1925 Victor Serge desde las páginas de *Clarté* todavía mostraba reticencias a la posible existencia de una literatura proletaria en Europa³⁹⁶, en 1927 aparecía la que podría considerarse la primera revista claramente politizada del Arte Nuevo español, *Postguerra*.

A las alturas de 1927, la literatura rusa y lo que significaba ideológicamente ya había conseguido alzarse como una opción posible a la misma altura que la literatura más declaradamente formal y apolítica, según Díaz Fernández. Su reseña de *La caballería roja* de Babel muestra al joven escritor salmantino todavía en una posición dubitativa, indeciso ante dos opciones estéticas y, en el fondo, vitales. Afirmaba Díaz Fernández que la modernidad estética sufría una disociación esencial, pues se le presentaban dos tendencias opuestas igualmente válidas y características de la época:

Una, puramente formal que exhala un delicioso vapor estético; otra, más profunda y múltiple, de la que emana un aliento trágico y eterno. Una está en Francia, otra, en Rusia. Pero ambas son dos voces peculiares de nuestro tiempo. Es difícil la preferencia si se tiene en cuenta que los dos modos constituyen fisonomías opuestas de la misma época. (1927b)

Es también en estos años cuando empezaron a multiplicarse los textos que presentaban una primera “historización” de las vanguardias, con lo que esto supone de toma de conciencia de su existencia como “momento” en cierto modo superado y del que ya se podía establecer, aunque provisional, un balance³⁹⁷. Así, en 1925, a la publicación en volumen de *La deshumanización del arte* de Ortega hay que sumar el libro de Manuel de la Peña *El ultraísmo en España y Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre. Allí decía el joven crítico que «las vanguardias han cerrado (1923-

³⁹⁵ Sobre la expansión del realismo socialista por Europa y especialmente en Inglaterra, vid. Peter Marks (1997).

³⁹⁶ Serge vinculaba la posibilidad de la existencia de una auténtica literatura proletaria al cambio en las condiciones sociales y, en último extremo, en el triunfo de la revolución. Posiciones parecidas tenían autores como Josep Miravittles o Andreu Nin. Vid. Jordi Castellanos (2002).

³⁹⁷ También en el caso europeo: en 1926 Robert Graves y Laura Riding publican *Modernist Poetry*, un estudio crítico de las principales corrientes poéticas de postguerra.

1924) su etapa de análisis y digregación, entrando ya en otra etapa, más seria y fecunda, de análisis y construcción» (47).

Eugenio Montes también ofreció su particular visión de los movimientos de vanguardia, bajo la misma idea de entenderlos como algo perteneciente al pasado, al reseñar en *Revista de Occidente Literaturas europeas de vanguardia*. Su texto reunía ideas y apreciaciones casi unánimemente aceptadas: situar el final de la gran guerra como punto de partida, hablar de optimismo y de diversidad o lamentar la falta de grandes obras en contraposición a la multiplicidad de estilos y movimientos... Lo particular del texto de Montes —y aquello que lo situaba en las antípodas de de Torre— consistía en que presentaba esos años como manifestación de una búsqueda aún inacabada de la propia identidad moderna, y en que cargaba las tintas en lo que de fracaso tenían los distintos experimentos:

En un lustro apenas, brotaron, en abril de sensibilidad, múltiples maneras de *dolce stil nuovo*, innumerables ismos, agostados al poco de aparecer. Fueron volteos de honda gozosa y alocada, tanteos de un tiempo ciego que aspiró —y aspira aún— a encontrar su luz propia, palpando mientras con un cayado de inquietud. Ningún tanteo llegó a cuajar en obra, todos en cambio contribuyeron a hacer posible la gran obra próxima. Cumple considerarlos como experimentos y no sorprenderse, en consecuencia, de la insolente actitud de triunfo que adoptaron cuando su derrota era más evidente. (127-128)

En el mismo año de 1925 aparecieron otros artículos de balance. Veamos tres que, además de presentar puntos de vista nuevos sobre la “fase destructiva”, añaden al cuadro la vanguardia producida en Cataluña.

Un primer ejemplo es «Madrid-Buenos Aires. Dins el zoòtrop líric de la postguerra» (1925), donde Juan Gutiérrez-Gili presenta un breve resumen de la literatura producida desde el fin de la guerra y destaca como su rasgo clave una confusión mayúscula, consecuencia de la sensación generalizada de que aún no se ha producido nada auténticamente nuevo, sino un inmenso embrollo de propuestas fallidas, teorías y manifiestos. Esta sensación poseía claro raigambre dadaísta, esto es, de un movimiento puramente destructivo. Y ciertamente, admite Gili, tanto la bohemia como el romanticismo han sido borrados del mapa, pero la otra cara del antipasatismo militante de las distintas escuelas fue una multiplicación indiscriminada de propuestas: «cadascú tenia el seu *club* dins el cor, i hi encabia la diversa varietat de les coses del món, que hi

entraven com volien, sense orde ni concert» (31). En este contexto de caos estético incluye Gili la «generación ultraísta», de la que repasa sus principales revistas, certifica la mayor sedimentación ideológica en publicaciones como *Horizonte* o *Alfar* y finalmente espiga algunos nombres de autores y obras dentro de lo que juzga general desconcierto. Interesante es un juicio general donde se vuelve a aludir, como otros textos reunidos aquí, al “lado oscuro” del proyecto literario vanguardista, esto es, a lo que de desazón vital y conciencia de una falta de sentido estable de la realidad hay detrás de la alegría y la coherencia metafórica: «hi havia més de tragèdia que de pirueta teatral en la convulsió dels joves aspirants a una intel·lectualitat redemptora.» (35).

Como se dijo, en el caso de la vanguardia catalana también se produjo esta mirada historizante que buscaba fijar y evaluar los años de mayor “destrucción”, ejemplificados en la figura del poeta Salvat-Papasseit. Agustí Esclasans (en «El fruit de l'avantguardisme», 1925) lo defendía contra los ataques, y localizaba el gran valor del poeta, y en el fondo de todo el vanguardismo, en haberse situado frente a la vida en su singularidad y complejidad, sin mediaciones ni esquemas previos:

La vida tal com és, però estilitzada; no pot acceptar-se això com a pedra de toc per a tots els nostres poetes? Però, en dir la vida, vull dir la vida vista des del mig de la vida mateixa, i no pas des de les finestres de les universitats i els seminaris. Vull dir la vida nua, i amb totes les conseqüències. (205)

Precisamente, concluía Esclasans, había sido la adopción de esta complicada postura, en medio de la vida, y la voluntad de “encararla” estéticamente lo que había convertido a los autores vanguardistas, y en particular a Salvat-Papasseit, en diana de ataques e incomprensiones: «Càstig obligat dels escriptors que resolen el problema de la vida, no pas murriescament, sino intel·ligentment: la gent no els acaba d'entendre.» (204)

El artículo de Esclasans era en parte una respuesta a las ideas de J.V. Foix en «Consideracions sobre la literatura d'avantguarda». Allí se decía que pese al común antipasatismo, ahora en desuso, rápidamente se había producido en la nueva literatura una disociación en dos tendencias extremas: por un lado, la capitaneada por Apollinaire, donde el vanguardismo era sobre todo una manifestación de juego y exhuberancia literarias sin derivación política y social; y por otro lado, el futurismo, desde los inicios nacionalista y fascista. Con el tiempo, las tendencias y los movimientos se habían ido disgregando, dando paso a las individualidades, y a lo que a esas alturas de siglo quedaba

como nueva literatura Foix decidía denominarlo «literatura fantasista», caracterizada en su actitud por tres rasgos: el ascetismo, el orgullo extremo y el cinismo. Dudaba entre llamar a sus productores románticos o místicos, y afirmaba:

Llur originalitat pot ésser aquesta: la gran aventura de lliurar-se, a tot motor o hèlix calada, a navegar per el cel vastíssim de la imaginació, sense rumb i amb la presciència de sortir-ne ilesos. (67)

La clave para Foix residía en que la nueva literatura adoptaba la postura romántica de la aventura por la aventura misma, pero en vez de incorporarla a la vida, la incorporaba a la literatura, en tanto que exploración incesante de reinos imaginarios. Esta literatura renunciaba así a cualquier función social y a cualquier utilidad. Foix defendía esta actitud de posibles acusaciones respondiendo que, con los dadaístas y surrealistas al frente, lo que se estaba fraguando era la liberación completa de la imaginación. Esto servía para disfrazar que, cuando se indagaba el fondo vital de donde surgía esta actitud, lo que se encontraba era «el gran enuig de la existència» (68).

Clasicismo y romanticismo

El asentamiento de una literatura moderada, respetuosa con la tradición y constructiva pasa en España por la discusión a propósito de un posible nuevo “clasicismo” cuyas huellas eran ya visibles en artistas de referencia en toda Europa: Ya en 1917, Picasso había roto abruptamente con el cubismo con el retrato de su esposa Olga, y en años siguientes continuaría combinando pintura cubista y “realista”. En 1919, Stravinsky volvía a la música del siglo XVIII con su Ballet *Pulcinella*, y en 1922, con su poema *Charmes*, Valéry abogaba por un restablecimiento del ideal de un clasicismo formal estricto³⁹⁸. Bajo este marbete se reunirían por tanto, varias actitudes, así un ‘clasicismo’ *sensu strictu*, entendido como restauración de normas y actitudes pertenecientes la tradición; un ‘racionalismo’ en tanto que voluntad de autoconciencia y

³⁹⁸ Sobre la importancia de esta fase de neoclasicismo, Bürger (1999).

autocontrol de la producción estética, y un ‘constructivismo’ como abandono de propósitos destructivos.

La llamada a un nuevo clasicismo puede detectarse en España ya en los primeros años de la década de los veinte. En diciembre de 1922, Bergamín publica en *Horizontes* un artículo titulado «Clasicismo» donde pide una vuelta de letras españolas a éste como contrapeso a «una anarquía literaria inconsciente». Clasicismo significa aquí todo lo opuesto a realismo, una tendencia a la pureza y a la claridad máximamente representada en Juan Ramón Jiménez. García Morente llama en 1923 ‘clasicismo’ a la praxis estética que tiende «al afán de pureza, al empeño de no mezclar y confundir las cosas, al deseo de penetrar en lo peculiar y típico de cada objeto, en vez de reducirlo a otras formas adyacentes» (1923b:356). En ese mismo año, y en las páginas de *Palma*, Antonio Marichalar habla de que las letras viven «un momento de avidez clásica» (5) que supone una voluntad de construcción frente a la destrucción precedente. En julio de 1924, Gerardo Diego, comentando *Presagios* de Pedro Salinas, habla del «imperativo de rigor clásico, hoy creciente» (1924a:142), y cuatro meses después sostiene:

Nos hallamos en los albores de una nueva edad —¿siglo?, ¿cincuentena?— de oro, de un fecundo y seguro de sí propio clasicismo. (Clasicismo es lo opuesto a neoclasicismo y a renacimiento). (1924b:281)

Este nuevo clasicismo, en principio, se oponía al romanticismo y aglutinaba un conjunto de anhelos y ansiedades que comenzaban a pesar a mediados de los veinte, tras el sarampión iconoclasta. Así, por una parte, se reclamaba un respeto a ciertas leyes consideradas medulares de la práctica estética; se promocionaba un cultivo de la sobriedad y la precisión; y se exigía un reconocimiento del valor de la tradición. Todo ello se unía en esta afirmación de Ramiro Ledesma Ramos de 1928:

Para obtener de esa gran maraña de cosas y problemas, que es lo actual, aquello que signifique clasicismo es para lo que nos sirve la Tradición. Que es labor de Continuidad y de Acatamiento a las normas supremas. (En este sentido, por su inteligente actividad y análisis, nuestra juventud literaria es clásica). (1928a)

El clasicismo, así entendido, suponía ante todo el modo de contrarrestar una tendencia a la ilimitación y a la anarquía, encarnada por las distintas prácticas estéticas

dentro de la órbita dadaísta-surrealista y a la vez, una manera de que el artista mostrara su maestría para dar nueva vida a formas del pasado.

La reacción ante este neoclasicismo no fue ni mucho menos unánime. Junto a las posturas favorables cabría señalar otras opiniones: así, la de Guillermo de Torre, que en varios artículos de 1924 afirma que es preciso vencer el «espejismo del retorno clasicista» (1924c:111) o que sólo acepta el clasicismo «en el sentido de perfección, cuadratura y estabilidad de los nuevos módulos, desentendiéndose de tradiciones inmediatas» (1924a:5). En contra se situó también Benjamín Jarnés, al entender que el clasicismo abjuraba del espíritu de renovación medular en la práctica estética moderna y suponía un intento demasiado “rápido” de retornar al arte a modos tradicionales, lo que impedía la sedimentación de los avances conseguidos. Por eso afirmaba:

Pero, ¿no quiere eso decir que a esta época le nacen prematuramente canas? Convendría acaso retroceder un poco en ese camino *circumspecto*, y buscar por alguna parte una inyección de nueva audacia, de esa audacia que, con todas las crueldades e injusticias es —según Arconada apunta— “imprescindible”. Imprescindible para arrojar la carga de excesiva tradición. (1927b)

Paradójica era la postura de Ernst Robert Curtius. Si respecto al poderío intelectual reclamaba autoridad y raciocinio, a propósito del rumbo de la creación, y vislumbrando los propósitos de “ordenación” que se escondían tras ese nuevo clasicismo, afirma de sus poetas que «tienen una manera de conocerse con el orden, que es un mal síntoma. Se hacen razonables de un modo alarmante», y los rechaza como verdaderos representantes del presente, en contraposición a otros poetas que conservan

El aroma confuso y ligeramente embriagador de la época que hoy es actual para un par de cientos o de miles de hombres —no digo del siglo XX, pues hoy existen muy diversas épocas que se dan todas como siglo XX. (1927b)

Otro autor que iba a posicionarse en los comienzos en contra del clasicismo fue Antonio Espina. En un artículo de 1924, comentando la *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, afirma que las opiniones de «los clasificados como postguerristas» (387) apuntan a que el futuro de la literatura pasa por un «clasicismo», que en palabras glosadas de Crémieux supondría «no regreso a lo clásico, sino advenimiento clásico», esto es, «se trata de una ordenación moderna y progresiva, pero de ciencia y estructuras clásicas» (388). Espina caracteriza el horizonte general que dibuja la encuesta de

«terminante, categórico, conservador y derechista», lo que desconsuela a «los nihilistas literarios de todos los países y de los últimos tiempos» que no «sospechan todavía, lo que de fermento activo y reactivo tiene el arte moderno en su desintegración aparente» (389). El reconocimiento del fin de una etapa no incluye el fin del potencial desestabilizante de una nueva manera de concebir la producción estética; ésta debe encontrar un cauce adecuado para expresarse, y respecto a él el artículo acaba con una advertencia que tiene todo el aire de profecía:

El porvenir puede ser este que señala Benjamin Crémieux, y puede no serlo. También hay quien afirma —y aduce argumentos tan respetables como los anteriores— que estamos abocados a un romanticismo. (389)

En torno a la cuestión acerca de la existencia de un “nuevo clasicismo” en las prácticas estéticas de los veinte podría ponderarse el grado y valor del antirromanticismo explícito en manifiestos y proclamas de esos años ya desde la euforia ultraísta. Por ejemplo, atendiendo a las ideas de Eugenio Montes en 1923 en *Estetica da muiñeira*:

a un momento crásico sigue outro romántico; diste momento romántico é outro crásico herdeiro, inda que iste segundo romanticismo non sexa como o denantes por razón da esprenca que o fai aporveitar os crásicos conquerimentos. E nada máis que crasicismo e romantismo hai. (84)

O a esta frase de Juan Ramón Jiménez de 1931: «el romanticismo puede considerarse como una deformación del clasicismo.» (3)³⁹⁹

Giménez Caballero afirma en su «diagrama de la nueva literatura española» el anti-romanticismo como uno de sus caracteres. Y Antonio Espina, en las primeras páginas de *El nuevo diantre* (1934), lanza andanadas contra el romanticismo y lo contrapone no sólo a la producción literaria más actual, sino al general espíritu vital de los tiempos. El romanticismo suponía «tristeza organizada» (14), y una mirada al presente observaba que «ahora ocurre todo lo contrario que ocurría en la época romántica. La tristeza no es un motor de mucha potencia en nuestra sociedad». Ante la

³⁹⁹ En su «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1898-1936)» (1936-1937), Juan Ramón acusará a los escritores del 27 precisamente de haber caído en un «neoclasicismo seudoromántico» que sustituye la «gracia inmanente en la poesía española» (43) por un intelectualismo lúdico, frío y apoyado en el dominio técnico. Soria Olmedo (1981) ha analizado la crítica del poeta de Moguer a los vanguardistas.

réplica de que la tristeza seguía de algún modo presente en las obras literarias, Espina argüía que «si el literato moderno la emplea en sus libros, lo hace combinándola con algún excipiente que atenúe la energía del producto puro. La combina con el humorismo.» (15). Eso suponía, por un lado, que el «dolor» perdía sus poderes como tema literario y además que toda ética sustentada en la exteriorización del dolor, en la «explotación sistemática de la tristeza» (17) era despreciada. Este rechazo frontal del romanticismo podía considerarse una de las grandes «glorias» (16) del presente.

En la literatura vanguardista se expresaría un rechazo de varios rasgos centrales asociados al romanticismo. Destacaré tres:

En primer lugar, el sentimentalismo, esto es, la doble apelación a los sentimientos y emociones desatadas tanto como fuente del material estético como efecto de la obra de arte sobre el receptor. En 1925 Arconada sentencia que «en arte una preocupación sentimental es siempre inadmisibile» y dos años después dice José M^a de Cossío: «Ya no es la sinceridad de la emoción la que estimamos, sino la sinceridad de la intención estética, y la consecuencia y fidelidad al propósito desinteresado del arte.» (1927). El Arte Nuevo se consideraba intelectual (o antiintelectual), pero nunca sentimental: huía de la exhibición emotiva. Lo que no significa que niegue ni suprima el sentimiento, sino que siempre busca dominarlo, administrarlo; y entiende, en sugerencia de Rafael Porlán, que los sentimientos más «decisivos» no son comprensibles ni explicables (40-41). De ahí la aplicación a la praxis estética de términos asociados con prácticas médicas o científicas: «Sobre el sentimiento rigurosamente moral que se exigía a la belleza, es necesaria ahora la persuasión aséptica.» (Ramón 1931a:12).

Otro rasgo romántico rechazado lo constituiría la nostalgia del pasado. El Arte Nuevo impugna el mito de algún tipo de edad de oro irrecuperable que permitiría líricas efusiones, melancolía y nostalgia, esto es, sentimentalismo, y a ello le contrapone afán y loa de la novedad, modernización y plegamiento sobre el presente. Así lo afirma Guillén Salaya al reconocer que la joven literatura representa la culminación de la «liquidación total del romanticismo» iniciada en el 98, y que uno de los rasgos que la identifican es su mismo afán de juventud, esto es, «sólo quiere plantearse problemas de juventud» (1928).

Un tercer rasgo sería la no aceptación de la vida tal como es. El arte romántico más prototípico propendía al lamento, a la pena y al sufrimiento, cultivaba la estampa del

suicidio y del “condenado” a vivir, como magistralmente sintetizaba Rafael Porlán: «Se entiende por Romanticismo la demostración lograda, mediante ecuaciones estéticas, de que es inoportuno vivir en este mundo.» (1930). Frente a eso el Arte Nuevo se coloca como emblema la alegría de vivir.

En definitiva, el “modo” romántico de hacer literatura parecía anacrónico, equivocado y limitado; en él sólo ciertas cosas podían ser consideradas literatura. Lo explicaba Guillermo de Torre:

Es curioso observar la huella tan profunda que ha dejado todo un siglo de romanticismo y, como ciertas características de su espíritu medievalista, nostálgico, pastoral y campestre, redujeron y tornaron angosta el área enorme de las posibilidades poéticas. (1928b:362)

Como es sabido, tanto el antisentimentalismo como el antipasatismo y la jovialidad irían perdiendo fuerza a medida que declinaba la década de los veinte. Pero ya en los años medulares del vanguardismo pueden observarse, junto al racionalismo, la sobriedad o el afán de limitación, actitudes tipificables como románticas⁴⁰⁰. Así, ocurre, por ejemplo, en lo que se refiere al modo en que se concibe la figura del artista (Kibedi 564), que conserva, en distintas versiones, un aspecto demiúrgico, heroico, individualista, profético, inconformista, rebelde e incluso redentorista que proporciona una respuesta personal a la naturaleza de las cosas (Schwarz 2). Esta imagen se incluiría dentro lo que Jean Clair ha llamado «el irracionalismo de la *Weltanschauung* romántica» bajo el cual, ante ciertas tesituras, cierta vanguardia «está pronta a abrazar las causas más oscuras» (1997:30)⁴⁰¹. Preguntado en 1927 por Francisco Ayala, Antonio Espina aceptaba la atribución de romanticismo si por tal se entendía una actitud «idealista», perfectamente

⁴⁰⁰ Robert Wolh, recientemente, puso sobre la mesa la importancia de la cuestión de las relaciones entre el modernismo y el romanticismo, reconociendo, con palabras de Peter Gay, «its [del modernismo] ambivalence toward romanticism: the moderns were both its belated heirs and its stoutest critics.» (621)

⁴⁰¹ Jean Clair analiza esta matriz romántica en el contexto de una polémica discusión a propósito de la implicación de una parte de los autores de vanguardia en los terribles acontecimientos políticos de los años treinta en países como Alemania o Italia. La vecindad de ciertos presupuestos ideológicos vanguardistas —sobre todo expresionistas y futuristas— con las ideologías totalitarias está en la base de sus afirmaciones.

legítima en este siglo XX, pero no si por romanticismo se entendía «exaltación» (Ayala 1927b).⁴⁰²

Encontraríamos otra actitud de raigambre romántico en aquellos autores en los que se muestra el rechazo de la modernidad y a la vez de las soluciones revolucionarias, a las que se contraponen la apelación a algún tipo de instancia “natural” o “espiritual”. Ante la crisis del sujeto moderno, solitario y perdido en las redes del mecanismo social, se erige la amistad, el amor o nuevas formas estetizadas de comunión espiritual. Irene Martínez ha estudiado la importancia de esta corriente de «romanticismo antimoderno», con representantes tan destacados como D.H. Lawrence, Karel Capek, Rainer María Rilke o Hermann Hesse. De este último es una confesión de fe que resume la idea fundamental:

Cuanto menos creo en nuestro tiempo y más veo que la humanidad se estropea y se reseca, menos opongo a esta decadencia la revolución, y más creo en la magia del amor. Guardar silencio sobre lo que está en boca de todos, ya es algo. Sonreír sin hostilidad sobre personas e instituciones, luchar contra la falta de amor en el mundo con un poco más de amor en lo pequeño y privado [...] estos son los pequeños caminos que se pueden seguir. (1934:81)

El rechazo del mundo moderno o la evasión suponen, como sabemos, una de las formas clásicas de respuesta nihilista frente a una disconformidad, en la medida en que aquellos que la producen encarnan en sus casos extremos una incapacidad de afrontar positivamente el propio presente.⁴⁰³

Ya en la propia época algunos críticos habían insinuado que el Arte Nuevo tenía deudas con el romanticismo. En 1924, el joven crítico Marcel Arland sugería que la atmósfera espiritual contemporánea era similar a la del romántico «mal du siècle». En esa misma fecha, Antonio Marichalar se hacía eco de la primacía de Paul Morand a la hora

⁴⁰² De manera distinta lo veía Guillermo de Torre, que afirmaba de Espina en 1929: «Espíritu netamente juvenil, pero que cabalga sobre el lomo de dos siglos. Del pasado, tiene el amor a esos temas con yacimiento romántico. Del presente, la fe, la esperanza en las posibilidades estéticas de sus artes más genuinas.» (1929a:225)

⁴⁰³ Tanto la actitud revolucionaria como la actitud evasiva, por estar ambas basadas en una disconformidad con el presente, tendrían una genealogía romántica. Algo que enfatiza Robert Kaufman (2001:382ss) cuando señala a la segunda generación del romanticismo británico como activadora de los elementos constitutivos tanto de actitudes *modernistas* como *vanguardistas* (Kaufman sigue en lo fundamental la distinción de Bürger).

de calificar como romántica a su generación, y reconocía que el romanticismo permanecía, pero transformado en una nueva expresión que transfiguraba y ocultaba los sentimientos (1924c:223). En 1930, Adolfo Salazar era más contundente: «muchos antirománticos hemos estado haciendo romanticismo sin saberlo, atacándolo con sus armas más típicas». Y Ramón afirmaba un año después que el dadaísmo suponía «otro romanticismo, en el fondo, el mismo futurismo con una juventud más a la moda, más blindada, toda con guantes de goma.» (1931a:117)

3.2 ASPECTOS NIHILISTAS DE LA NUEVA ESTÉTICA

Ubicación: punto cero e inmanencia

Wyndham Lewis llamó a la etapa de postguerra en 1921 «a sort of No Man's Land atmosphere» (244-245) en la que ya no se podía volver al pasado y donde la única guía es la propia creatividad individual. El Arte Nuevo se alimentaba de esta privación de referentes y autoridades y colaboraba en su destrucción⁴⁰⁴, como afirmaba Luis Araquistáin a propósito de la obra de Pirandello, Montherlant y otros dramaturgos modernos:

El teatro contemporáneo, en suma, es un disolvente cósmico de las cristalizaciones ideales y materiales en que se funda la sociedad actual al reducir al absurdo todos los criterios históricos de la existencia y la conducta. (1930:45)

Además, el Arte Nuevo propendía a la inmanencia, al afirmar la existencia de ámbitos donde estaban de más los criterios ético-morales; donde, de hecho, no había criterios. Decía Borges en *Cervantes*: «No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley.» (cit. en Geist 48). Y en 1929, Juan Chabás confirmaba:

La moral de una obra literaria no depende de que en ella se sostenga ésta o aquella moral. No hay patrones éticos. La única ética es la perfección literaria. No hay obras buenas o malas, sino en el sentido de bien hechas o mal hechas. (1929b)

Pero la inexistencia de leyes no impidió que se detectaran, en la multiplicidad de propuestas, una serie de rasgos característicos. Esos rasgos se corresponderían, *nolis volis*, con aquellos ya famosos que Ortega listaba en *La deshumanización del arte*: la irresponsabilidad, la ironía, la intrascendencia, el juego o la 'alegría'. Todos esos valores, mezclados en proporciones distintas según hablemos de unos u otros autores y movimientos, *conformaban* al Arte Nuevo, y en principio pertenecían a él casi en

⁴⁰⁴ Recordemos a este respecto, por las mismas fechas, la negación de la posibilidad de un discurso ético en Wittgenstein (especialmente la *Conferencia sobre ética*), o el rechazo por parte del círculo de Viena de la posibilidad de una disciplina como la ética, vid. p.ej. Otto Neurath, «La sociología en el marco del fisicalismo» (1931).

exclusiva. ¿Podían entonces ser *traspasados* al mundo, esto es, podían *trascender* el ámbito estético, diseñado como “espacio propio”? Desde posiciones vanguardistas no tenía mucho sentido pedirle al Arte Nuevo una posición moral explícita, y así que en alguna medida produjera consignas para transformar efectivamente el mundo. En cuanto se le pedía eso se ponía en peligro su esencia y dejaba de ser ya Arte Nuevo. Del mismo modo que si a un juego se le pidiera que contuviera responsabilidades fuera de sí y deviniera acción sobre el mundo, se le estaría reclamando que dejara de ser ‘juego’.

Los postulados kantianos y schillerianos de que el arte asuma una función de intermediación entre el re-conocimiento del mundo y su actuación sobre él no tienen validez si lo estético queda definido como ‘aquello que funciona bajo reglas totalmente otras a como funciona la vida, cuyas reglas quedan en suspenso’, así en estas palabras de de Torre:

El arte es una atmósfera especial, escribía Flaubert. Sí, una atmósfera distinta u opuesta a la real. Y el artista auténtico debe, aclimatándose a ella, ser el termómetro registrador de su temperatura inverosímil. (1924b:111)⁴⁰⁵

Esa es la misión exclusiva del artista. Sus obras, una novela o un poema nuevos, no cambian efectivamente el mundo. Tampoco lo reflejan miméticamente. Lo presentan subjetiva y fragmentariamente bajo apariencia artística, lo expresan de manera inédita y reconstruyen de modos ignotos. El «Manifiesto del Ultra» abjura explícitamente de propósitos trascendentes: «ni pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión.» (Sureda et alii 105). En esta difícil posición, un intento acelerado de tránsito y trasvase conduce, en sus formas extremas, o a una disolución del arte mismo (dadaísmo) o a su conversión en vehículo revolucionario (surrealismo), esto es, en plataforma para discursos donde explícitamente se instiga a la transformación del mundo.

En su planteamiento más radical, el rechazo por parte del arte de vanguardia a una transformación visible de la realidad fue denominado por Gottfried Benn en 1930 como

⁴⁰⁵ Los dadaístas eran conscientes de que su pretensión de traspasar a la realidad los rasgos centrales de su estética suponía la desintegración del arte como institución (Bürger), al disolver la frontera entre el arte y la vida no sólo en tanto que ámbitos “de realidad”, sino como ámbitos donde funcionan series distintas de valores y costumbres. El traspaso descontrolado de códigos del arte a la vida podía tener o no éxito “en el mundo real”; claramente disolvía el arte tradicional.

el tipo especial de «nihilismo del arte». A la pregunta de si los poetas podían cambiar el mundo contestaba que sus obras no pretendían afectar a nada fuera de ellas ni aludían a nada más allá de sí mismas. Por eso las definía como una procesión de figuras e imágenes silenciosas hundidas en la autocontemplación (1930:101).

A las razones estéticas que se alejan de una literatura de fondo moral o social y promueven una literatura lírico-descriptiva se une otro hecho que nos remite nuevamente a una tesitura nihilista: una proliferación de discursos que se insertan en la trepidante rueda de la modernidad, y que giran en torno a la fugacidad y la falta de fundamento. La carencia de referentes se vuelve a menudo tema y objeto de descripción.

Representación: la vida sin sentido

La literatura del Arte Nuevo presenta a menudo la vida como algo sin sentido, absurdo, caótico, contradictorio, problemático, múltiple, lábil, inestable o fugaz, «con sus extravagancias y sus paisajes pavimentados de paradojas» (Obregón 1934b:10). Así, por ejemplo, la describe Eugenio Montes en 1929:

El síntoma que delata a la vida es la presencia acusada de aparentes violaciones del principio de contradicción. En todo lo vivo crece la flora enmarañada de eso que llamamos absurdo. La vida orina absurdos en todas las esquinas, aunque los guardas vigilen porra al brazo. [...]De esa vida pura decimos que no tiene sentido, porque no tiene uno solo, sino varios. La vida despeinada es, para la lógica habitual, un contrasentido. Un sentido y su contrario. Un problema perenne.

Antonio Marichalar comienza su artículo «De la novela contemporánea» (1935) reconociendo como uno de sus rasgos significativos que, superando antiguas censuras y recatos, no omite la descripción de ningún ámbito de la realidad humana. Es más, presenta una predilección por el «légamo y la podredumbre, el hábito tétrico y siniestro» (301)⁴⁰⁶. En esa voluntad de mostrar las cosas en su crudeza, vacuidad y falta de sentido

⁴⁰⁶ Ya Gecé apuntaba en su «diagrama de la nueva literatura española» entre sus dominantes temáticas los «temas escabrosos».

estaba actuando la sinceridad ya descrita, por ejemplo la que conduce al poeta de *Jacinta la Pelirroja* (1929) a desvelarle a su compañera la cara menos amable de un mundo que ella juzga maravilloso, para así hacerla “comprender”:

¡Mundo resuelto,
vida resuelta,
final besucón de película!
Sí... Pero...
Debajo de los muebles, detrás de las cortinas,
En el fondo del baño, sobre el lindo nupcial,
Kilómetros, millas de aburrimiento.

Vamos a observar esa representación nihilista de la vida a través de dos prismas: la caracterización de los personajes protagonistas de las obras vanguardistas, lo que nos conduce sobre todo a textos narrativos⁴⁰⁷; y los momentos de “visión primordial”.

Un retrato del personaje vanguardista

Para Guillermo de Torre (1968a:124) lo más rico de la literatura moderna se encontraba en sus personajes, en las construcciones de tipos como Ulrich, «el hombre sin cualidades», Leopold Bloom, Gregor Samsa, Lafcadio, Clarissa Dalloway y un largo etcétera. La narrativa del Arte Nuevo produjo, no sin esfuerzo⁴⁰⁸, también un buen número de personajes. Gustavo Pérez Firmat dijo de ellos que no tenían ningún tipo de entidad sustantiva; eran «figures as rigorously superficial as playing cards, and henre incapable of impersonation.» (1982:99)⁴⁰⁹. En el lado opuesto, para M^a Soledad

⁴⁰⁷ Otra razón para centrarnos en ellos nos la aporta Mainer (1983a:236) al señalar que en la prosa nueva, más que en la poesía, se veían reflejadas las inquietudes vitales y los complejos problemas existenciales de aquellos años. Sobre el corpus novelístico del arte nuevo y la crítica a él aparejada existen algunos trabajos de conjunto fundamentales: Pérez Firmat (1982), Darío Villanueva, ed. (1983), Soria Olmedo (1988), Robert Spires (1988), Susan Nagel (1991), José Manuel del Pino (1995), Domingo Ródenas (1999), Francis Lough (2001) y Fernández Utrera (2001).

⁴⁰⁸ Michael Levenson (1991) señala como uno de los problemas centrales de la novela moderna la lucha entre ciertas innovaciones en la estructura narrativa y la creación de personajes, fruto de una noción del individuo ficcional heredada de la novela realista.

⁴⁰⁹ José Manuel del Pino parece acercarse a la posición de Firmat al hablar de «presencias poco definidas de perfiles difuminados y, en muchos casos, en esquemas y entelequias intelectuales» (1997:58).

Fernández Utrera encarnan el ideal de «el hombre que se atiene al imperativo ético de la razón, al orden y a la individualidad, que sabe al fin mantener en armonía autoridad y libertad» (1998:508). Ambas afirmaciones son exageradas. Los personajes de las obras nuevas son profundos y tienen una identidad propia, pero pocos alcanzan la armonía y equilibrio. Más bien parecen, sencillamente, hombres de su tiempo con todas las contradicciones irresueltas de su tiempo, certeras encarnaciones del «hombre moderno» del que habló Jung (1931)⁴¹⁰. Decía Max Aub a propósito del personaje de Luis Álvarez Preteña, en las antípodas del hombre frívolo, vitalista y alegre que se asocia con los años veinte, que «la existencia de seres como el autor de las presentes memorias pudiera ser sintomática de un estado de espíritu más común de lo que pudiésemos suponer» (1934:17), por lo que defendía la publicación del supuesto manuscrito del protagonista «como documento histórico —de nuestro tiempo—» (18).⁴¹¹

Domingo Ródenas describe a estos personajes como «jóvenes cultos y cogitativos, algo atolondrados y un mucho perplejos, que se ahíncan en un presente continuo sin resolverse a definir un «proyecto vital» (1999a:82). Y Mechtild Albert habla de «los típicos antihéroes de la vanguardia, caracterizados por el individualismo, la pasividad, el egocentrismo y un erotismo que fluctua entre el aburrimiento y la desesperación» (2003:61)⁴¹². Ambos retratos sitúan la falta de un sentido estable de la vida, y así el nihilismo, en el centro de sus existencias. ¿Cuáles serían los rasgos nihilistas de estos personajes?⁴¹³

Por lo general, la existencia del protagonista fenotípico vanguardista no posee un fin ni una meta, y así se asume:

⁴¹⁰ Sobre la visión del hombre moderno en Jung y su influjo en la literatura, vid. Martínez Sahuquillo (2001:322-325)

⁴¹¹ La misma defensa hacía Antonio de Obregón de su primera novela, *Efectos navales* (1931): «No vale nada, pero es un documento.» (14)

⁴¹² Los análisis de la profesora Albert de las novelas de Borrás, Obregón, S. Ros y Ximénez de Sandoval confirman su aserto y se integran en la perspectiva que aquí se presenta del personaje vanguardista cómo fenotipo del hombre moderno. Albert detecta como asuntos centrales de estos autores la crisis histórica y de identidad, así como los distintos problemas derivados de la difícil relación entre la esfera individual y la esfera social: alienación, integración social, rebelión...

⁴¹³ Hablaban de los personajes vanguardistas, masculino y femenino, Buckley y Crispin en las introducciones a sendos capítulos de su antología de 1973. Más recientemente, Fernández Utrera (1998) ha vuelto sobre el tema.

mi vida no era espada ni grúa: escudo sí, muelle sí. No curva: mi vida era la proyección sobre una recta estéril de una curva febril de días y de noches.⁴¹⁴

Sobre Leonardo, el protagonista de *El caballero del hongo gris* se nos dice:

No sabía nadie dónde iba a parar aquel tipo nacido en la obscura cuajadera de los tipos; ni él mismo lo sabía, porque más que pensamiento sobre su porvenir, esperaba hacia dónde vagase su destino. (18)

El narrador de *Logaritmo* nos dice que «ningún camino nos lleva a ninguna parte» (187) y que así lo reconocen Carlos y Mechita. La asunción de la carencia de móviles a veces conduce a llevar a cabo actos gratuitos. O a reconocer la falta de proyecto vital propio. Afirma Espina sobre Xelfa (1927a:159):

No existiendo objetivos inmediatos para nuestra acción, la atención da una vuelta de campana, espáciase el espíritu en la nada y surge claro el abismo interior.

También puede ocurrir que la acción sea vista como algo futil e innecesario. «A lo más que se puede llegar en la vida es a aquel revolútm sin pretensiones» (152), se nos recuerda en *Cinelandia*. «Inventar cómo vivir, labor insensata que le deja a uno estropeado para todo lo verdaderamente fecundo y noble.» (*Hermes en la vía pública*, 35). En consecuencia, el fracaso parece final prácticamente seguro de todo acto:

Como soy una carcoma consciente, una carcoma humana, sé que mi estúpido roer en la pata de la mesa acarreará a la larga una catástrofe y que, cuando la pata se haya convertido en polvo, se vendrá abajo la mesa con toda la vajilla, y como la carcoma es insaciable se derrumbará también la cama con todas las noches de amor, de enfermedad y de insomnio que ha albergado y arropado, inconsciente del bicho que le roía las entrañas y las iba convirtiendo lentamente en serrín, y luego, de tanto roer la tapa del ataúd, la podredumbre caerá de golpe sobre la podredumbre. (*Un intelectual y su carcoma* 1302)⁴¹⁵

El mundo, casi siempre un entorno urbano⁴¹⁶, es visto a menudo como un lugar multiforme, caótico y triste del que han huido la belleza y el orden, y donde parece

⁴¹⁴ Dámaso Alonso, «Torcedor de crepúsculo y violín» (1927:159).

⁴¹⁵ Sobre el fracaso existencial, vid. la introducción de Javier Pérez Bazo a las novelas de Chabás *Puerto de Sombra* y *Agora sin fin*. De esta última afirma que sus personajes son «nihilistas y agónicos» (56). Vid. también Wilhem Emrich (1977) que toma la mayoría de sus ejemplos de Kafka, y Martínez Collado (92), que describe los distintos “hombres perdidos” de Ramón.

⁴¹⁶ La importancia de la ciudad como enclave genuino de las obras del Arte Nuevo ha sido destacada por múltiples estudiosos. Monográficamente habla de ella Carlos Ramos (1999).

permanentemente instalada la «durable presencia de la catástrofe» (Emrich 370), donde «madness, heartbreak and violence are endemic» (Wright 3). Así, el narrador de *Hermes en la vía pública* justifica el mal humor del protagonista al nacer porque «la playa de la realidad suele ser fea y destartada.» (1934b:26)

Caso especial es la ciudad: loada como máxima expresión de la modernidad y de la técnica, centro actual de lo humano, y a la vez amasijo de hierros, frío e impersonal, acumulación de «esas prisiones celulares de la tierra que se llaman la clínica, el bufete, el aula, la oficina...» (*Efectos navales* 56) donde las vidas de los hombres ni se conocen ni se comparten, para perderse en el inmenso hormiguero urbano⁴¹⁷. Espina habla en *Luna de Copas* de la desolación incurable que sufre el «hombre en medio de la ciudad» (1929:235).

Y es que, como ya insinuara Benjamin, el hombre y el personaje moderno tienen mucho de *flâneur*, de paseante que se lanza a la metrópolis en busca continua de nuevas experiencias. Y que a menudo encuentra una realidad que no tiene fundamento ni sentido definido, sino que se forma, en su cerebro, a partir de la acumulación descontrolada de experiencias, sensaciones y encuentros. Recuérdese las luchas encarnizadas de Gustavo con la incongruencia, el «mal del siglo» en *El incongruente* (1922) de Ramón, o la descripción de Cinelandia como «el mundo sin sentido, inexplicable cada día que pasa» (cit. en Nora 1968:128)

Es común que el sujeto dude de poder conocer verdaderamente la realidad, y termine por lo general adoptando un escepticismo a veces irónico, a veces amargo. De igual modo, no se siente legitimado a establecer juicios de valor. Hermes reconoce: «Yo no haré nunca nada serio, y vivo dando gracias a Dios por haberme librado del peligro de ser juez...» (*Hermes...* 38). Cambia con las circunstancias de opinión y de criterio, para considerar que algo así tampoco existe. Clorato «no era un hombre de un solo lema, sino

⁴¹⁷ La fascinación de los artistas modernos a la ciudad no les ciega a reconocer lo que de negativo encierra. Vid. por ejemplo las palabras iniciales del pintor expresionista L. Meidner en «Instrucciones para pintar la gran ciudad» (1914): «Debemos comenzar, finalmente, a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres.» (115)

que cada día se fabricaba uno nuevo. Eso acrecentaba su inquietud y le hacía levantarse cada mañana en un mundo inédito» (*Don Clorato...* 101). A Luis Álvarez Petreña

Se le veía a todas horas procurar defender un punto de vista que a él se le antojaba original y rendirse pronto a cualquier teoría contraria, llegando a defender esta última, para luego volver a su primitivo punto de partida si hallaba quien lo defendiera, por h o por b. (1934:15)

Tampoco confía en ninguna instancia superior de la que extraer principios de orden, ni se plantea adoptar un código moral.

No identifica su propia identidad, desconfía de su constitución, y no se reconoce en ella⁴¹⁸. En su mente se localizan estímulos contrapuestos o voces múltiples (así en «Cavidad verbal» de Larrea, o en los “policéfalos” ramonianos). Por eso decía Jorge Mañach, a propósito de *Paula y Paulita*, que en las novelas nuevas se producía «la atomización del yo, de los yos» (1929: 343)⁴¹⁹. Pero, a la vez, el individuo se reconoce prisionero de su conciencia privada, de sus recuerdos, cadenas de asociaciones y deseos, preocupaciones y anhelos. Es así a menudo un «hombre encerrado en sí mismo» (Marichalar 1935:316). El protagonista de *El novelista* de Ramón es «un alma pintoresca, antisocial, desolada, como la del último hombre y la del primero» (cit. en Nora 1968:126).

Los personajes se sienten solos y desvalidos. No pueden confiar en nada ni en nadie. «El mundo, donde cada uno es un plagiario de los demás y donde nadie vive nunca de sí mismo, sino de las aportaciones vulgares de los otros...» (*Hermes...* 36). Los encuentros con otros sujetos son en general fracasos, por múltiples razones: porque la comunicación, pese a ser a en ciertos momentos muy deseada, se vuelve imposible, porque se producen continuas incomprensiones, porque los individuos son opacos y no están dispuestos a “abrirse” a los demás, porque se enfrentan personalidades distintas. En

⁴¹⁸ Mainer (1971:28) ya había anotado esta quiebra de la personalidad individual como uno de los factores comunes de la nueva narrativa, por el influjo de la nueva psicología. El resto de factores que destacaba ya han sido aludidos aquí: abandono del mimetismo, cosmopolitismo y humorismo.

⁴¹⁹ Varios autores, por ejemplo David Daiches (7), han señalado que la nueva visión de la conciencia como multiplicidad, presentada en las obras de Freud y Jung, supone uno de los factores esenciales del arte narrativo modernista. Gustave Lanson resume la situación así: «Un des traits marquants de la littérature d'après-guerre, c'est la dissociation de la personnalité, conçue comme un agrégat de “moi” différents en combinaison instable que modifient sans cesse la pression des circonstances, les représentations de l'imagination, l'activité de l'inconscient» (cit. en Ciplijauskaitė 1999:308)

este sentido, como también ocurre en otras literaturas, así la británica (Wright 8), la experiencias relativas al intercambio sexual y al erotismo en general ocupan un lugar central: como momentos problemáticos de máxima cercanía entre los individuos⁴²⁰. Caso de la protagonista de «Lectura oblicua» de Gecé (en *Yo, inspector...*), mujer marcada porque los hombres se acercan a ella no por sí misma, sino porque «les recordaba a otras» (108). Caso de Equis, el desgraciado protagonista de *Tres mujeres más Equis* (1930) de Felipe Ximénez de Sandoval. Su historia de búsqueda desafortunada de la mujer a la que ama, inasible y vaporosa como un sueño termina con una doble muerte: la del asesinato del amor que no le corresponde y su inmediato suicidio en el sórdido escenario de un burdel. Historia que escribe un novelista fracasado y en crisis de creatividad y narrada por un Dios con más de un problema para hacerse entender por los hombres.⁴²¹

A menudo, frente a los otros y sus vidas, el protagonista establece una comparación que casi siempre tiene consecuencias negativas: si se compara con gente que parece llevar una vida feliz, se le hacen más presentes sus propias carencias vitales o afectivas. Ésa es de hecho la falsilla sobre la que se construye *El hombre de los medios abrazos* (1933) de Samuel Ros: los cuatro protagonistas no serán felices hasta que no se reconozcan como «lisiados vitales», seres incompletos, en el espejo del *otro*, que envidia precisamente lo que le sobra al primero. También ocurre que se rechace la felicidad como fruto de una existencia burguesa que se desprecia. Así Xelfa, que al pensar en su boda con Andrea, rechaza como justificación la búsqueda de «ese complejo tan simplemente absurdo que llaman las familias la “felicidad” (el chocolate de las familias). Él ya sabía que no iba a ser feliz nunca.» (1927:173). O quizá el protagonista descubre que otros poseen existencias tan absurdas como la suya, o encuentra seres mezquinos, verdaderos monstruos dedicados a la explotación de otros seres humanos, “aprovechados” de este mundo.⁴²² Una estadística de Neville dice que «en cada población del planeta donde se

⁴²⁰ Lo ha señalado, entre otros, del Pino, que explica la centralidad del erotismo como forma de combatir la estricta moral social del catolicismo y del conservadurismo español de la época.

⁴²¹ Los variados problemas de un Dios por lo general bastante antropomórfico y desilusionado por el comportamiento de los hombres en una época de descreimiento aparecen tematizados en unas cuantas narraciones vanguardistas, así en «Su único amigo» de Neville, en *Teoría del Zumbel* de Jarnés y en especial en *La «tourné» de Dios* de Jardiel Poncela.

⁴²² Domingo Ródenas ha señalado cómo los diferentes personajes (obreros, mendigos, prostitutas, desclasados en general) que pueblan las novelas de Carranque de Ríos «se asoman y desaparecen

reúnan de veinte mil bípedos en adelante» hay, por lo menos, «doce mil idiotas», «cinco mil gorriones», «mil quinientos sinvergüenzas» y «cuatrocientos ochenta soñadores» («De cómo organizé un congreso» 209).

Encontrarse con otros muchas veces supone que afloren sentimientos como la burla, o la envidia, o la desazón, o el orgullo, o el desprecio. Frente a los demás, Luis Álvarez Petreña piensa que «todos son adversarios a los cuales hay que combatir y vencer, sean quienes sean» (1934:20). El intelectual de Verdaguer se considera «un hombre superior» frente al resto de hombres «estúpidos» (1397). Muchos hombres parecen vivir en la ignorancia o en la inopia, ajenos a la brusca desfundamentación que ha sufrido la realidad, o bien fatalmente enterados. Un ejemplo de los primeros es Emma B., de *Hermes en la vía pública*:

Tengo diecisiete años y acabo de salir de un colegio religioso donde he pasado mi infancia. Me enseñaron que todo es muy bonito cuando se tiene confianza en Dios; que el mundo con fe era todo color de rosa... (60)⁴²³

El narrador de «Temas del caracol» (1922), el primer texto narrativo conocido de Dámaso Alonso, afirma a la mitad de su elogio de los caracoles: «Vosotros sois los únicos que podéis saber todavía en el mundo que la vida es algo apacible y bello» (600). En general, frente a los otros el protagonista se siente distanciado y único, y tiende a la soledad. «Clorato sólo respiraba cuando estaba lejos de su calle, entre gente desconocida, que no le hubiese conocido ni sin careta» (*Don Clorato de Potasa* 37). Antonio Espina distingue en *Xelfa* (1927:159-160) entre una soledad «vulgar» y una auténtica. La primera es aquella que se cura estando acompañado, con ocupaciones o con ocio. La segunda «de dentro a fuera», está vinculada a la neurasteina, remite una sensación de vacío y desgana vital y no tiene una cura definida. La soledad vanguardista se configura a la vez como salvación y ruina⁴²⁴, pues proporciona a los personajes calma y tiempo para

configurando un universo azaroso y carente de sentido del que no sólo se desprende la protesta social sino una impresión de oquedad y absurdo que prefigura el existencialismo» (2004:27)

⁴²³ Hermes la acabará poseyendo «sin ninguna importancia, insulsamente, como todo lo que provenía de aquella mujer sin carácter, que nunca sabía a nada.» (61)

⁴²⁴ El tema de la soledad está tratado monográficamente por Edward Engelberg, que muestra no sólo su importancia en la producción modernista, sino la esencial ambigüedad que posee, pues es a la vez deseada y repudiada, loada y despreciada. Vid. su *Solitude and Its Ambiguities in Modernist Fiction* (2001).

pensar⁴²⁵, les permite situarse vitalmente, pero a menudo produce dolor y sufrimiento, así como sensación de alienación, y conduce a una conducta a veces antisocial, que menosprecia lo colectivo, la sociabilidad, la política. Las convenciones sociales se ven vacías y mecánicas, sin relación con la interioridad humana. Así ve Hermes su trabajo en el Palacio del Gramófono:

Siempre el mismo desapacible amanecer, la misma jornada en perspectiva, los mismos movimientos, los mismos pasos; caminar todos los días el mismo número de metros, desarrollar la misma actividad, respirar el mismo aire, maltratar —igualmente— la imaginación. (*Hermes...* 94)

Decía de Torre a propósito del personaje de Xelfa:

Antonio Espina ha acertado a trasfundir en su héroe una inquietud muy suya, una inquietud típica del momento, que atormenta a muchos personajes juveniles de la vida y de los libros: la inestabilidad, el afán giróvago, el anhelo de fuga, la evasión, en suma.

¡Evasión! Fuga. Disconformidad con los cuadrículados sistemas del pensamiento y las carcelarias convenciones sociales. (1927c)⁴²⁶

Por lo general, el personaje vanguardista no tiene fe, bien porque la ha perdido, porque nunca la tuvo, o porque prescinde de ella como algo falso e inútil. Es, en palabras de Marichalar a propósito del protagonista del *Ulysses*, el «hombre desamparado y aterido cuando le falta Dios» (1933a:85). «Aquel bigardo sin fe y sin escepticismo» (21), llama Ramón a Leonardo, el protagonista de *El caballero del hongo gris*. «Hombre escéptico y descreído» (43) se nos describe el novelista de *Tres mujeres más equis*. Se encuentra vacío, sin proyectos, sin ilusiones, se reconoce como tal⁴²⁷ y reconoce en ello «el mundo de hoy». A Néstor, el protagonista de *Efectos navales*, «la época le hizo su víctima una vez más» (1931:39) al descubrir que no conoce a su padre, estafador de la empresa y suicida. Al final de la novela, se reconocerá hijo de una época en que ya no se

⁴²⁵ Bergamín señalaba las cualidades positivas de la soledad en dos aforismos de *El cohete y la estrella*: «El hombre no piensa más que cuando está solo»; «La verdadera solidaridad sólo es posible entre solitarios» (1923:245)

⁴²⁶ John Crispin (1966) y Gloria Rey (2001:64-78) proporcionan un completo análisis del personaje como nihilista ejemplar, así como de la actitud de distancia y reproche de Espina hacia su creación.

⁴²⁷ Lo afirmaba D.H. Lawrence así: «in the grey intervals in the life of the modern young one fact emerges in all its dreariness, and makes itself plain to the young themselves, as well as the onlooker. The fact that they are empty: that they care about nothing and nobody: not even the Amusement they seek so strenuously.» (1929: 41)

crea en nada y donde por tanto nada proporciona el mínimo fundamento a las decisiones y acciones. Así lo explica el narrador de *Logaritmo*:

El hombre actual no tiene alma, y al no tenerla no puede darse cuenta de que la ha perdido. No es siquiera un hipócrita, porque el ejercicio de la hipocresía presupone la existencia de una conciencia, y nuestra época no tiene sino Bolsas donde todo se cotiza y donde todo, al fin, está perdido. El hombre actual es un ciego en el camino. (197-198)

Luis Álvarez Petreña ve entre este mundo y su interioridad «semejanzas de inseguridad interior, de no saber por dónde tirar, de no saber qué hacer, de no creer de verdad en nada», y en su caso anhela «una fe que no existe» (1934:58). Carlos, de *Logaritmo*, siente hacia el final de la novela «el ansia de pescar la fe del marinero», y renuncia a «las burdas creencias de tierra adentro» (161). El protagonista de «El indolente» de Luis Cernuda hace de sí mismo esta descripción: «no seré nada, y entonces mi vida tendrá esa admirable gratuidad de las existencias perfectas» (1926:265). Ahí apuntan las metáforas comunes de la figura humana hueca, o como un maniquí o una marioneta⁴²⁸, o una «maleta vacía» (Néstor de *Efectos navales*, p. 142), una «taza vacía» «porcelana rota» (Carlos y Mechita de *Logaritmo*), o títulos como *Los medios seres* (1929) de Gómez de la Serna, *El hombre deshabitado* (1930) de Alberti o *Un intelectual y su carcoma* (1934) de Mario Verdaguer. No es extraña la propensión al quietismo, al fatalismo y a la inhibición, o por el contrario a la acción desaforada⁴²⁹. Luis Álvarez Petreña habla de «este mundo que no es nada, sobre todo para los que pensamos algún día haber sido algo en él» (1934:18) y «Bi o el edificio en humo» termina recalcando la inexistencia de «esa alegría que no puede ser» (1927:211)

Este hombre rechaza tanto la sociedad como la naturaleza, y se contempla totalmente fuera de lugar. De esta inadaptación, a decir de Buckley y Crispin (1973:325-326), se originaría su endémica neurastenia⁴³⁰. Tiene una existencia vaga, sin profesión

⁴²⁸ En su reseña de *El hombre de los medios abrazos*, Díaz Fernández acusaba a Samuel Ros, y por extensión a «los escritores de la última década» de «puerilizar los conflictos y hacer de los hombres muñecos y peleles con los resortes al aire» (cit. en Nora 1968:278)

⁴²⁹ Mario Verdaguer definía el «mal del siglo» como «esa angustia que empuja a buscar nuevos horizontes con el ansia de deshacerse de ella» (En Entrambasaguas 1966:1273)

⁴³⁰ Cuando los médicos le diagnostican esta enfermedad a Hermes, los síntomas son aparecer «melancólico y taciturno» y «sin motivos de felicidad y de dicha» pese a que su empresa funciona como nunca y está a punto de casarse con la hija de un multimillonario. (186) K-Hito, en un oficio del negociado

asentada, sin lazos afectivos claros. Su seña de identidad parece reducirse a ser visto, a menudo, como «sin tierra, sin amigos... inepto, inútil, incapaz de servir para nada» (así describe uno de los personajes a Bright en *En la vida del señor Alegre* (314), de Claudio de la Torre) o a sentirse «logaritmo» de las actuales masas en un tiempo de decadencia y «en un mundo cargado de apoplejía» (Carlos, de *Logaritmo*, p. 153) . Siente que no puede nombrar con propiedad las cosas, o lo que siente. Experimenta que el lenguaje falsea el mundo, porque lo reifica, o lo fija —siendo el mundo pura mutabilidad—, o lo compartimenta de forma burda. Vive sus experiencias de manera acumulativa y como si fuera otro el que las estuviera llevando a cabo, «sin pauta, con el cuadrante social neurasténico» (Dámaso Alonso 1927b:157). Parece no aprender, quizá por desgana, o por cerrazón. Y su discurrir vital se asemeja mucho a un ininterrumpido huir de la muerte: «Hay que salir al mar porque la muerte nos persigue, la sentimos, y estamos seguros que de un momento a otro va a sucedernos algo horrible.» (Alberti 1931:138)

Finalmente, lo más probable es que para el personaje vanguardista las mismas preguntas y dudas sobre todo lo anterior no conduzcan a ningún lugar, aparte de a la angustia, el sufrimiento, la desesperación, la abulia, la apatía, el desencanto, la indiferencia, u otros sentimientos parecidos, cuando no al suicidio:

Angustia, angustia enredando en mi garganta la humareda que separa las manos de cada día, angustia, angustia, abrasada en los ojos suplicantes de la luz, de esta luz que destiñen los pájaros poco antes de la tormenta, de esta especie de bruma desplegada por orden de edad como ese puñado de losas que me espera, pequeño andén para tan prolongados vértigos. (Juan Larrea, «Fervor», [1970]:410)

Muero porque no puedo descubrir el por qué no moriría. (Luis Álvarez Petreña, 1934:65)

La obsesión vanguardista —en especial surrealista— por el suicidio fue reconocida por Guillermo de Torre en 1935 («El suicidio y el superrealismo») y reafirmada Juan Chabás años después (1950:417)⁴³¹. Señalan su importancia varios

de incobrables, describe así el surgimiento de la enfermedad: «Las necesidades de la vida moderna, el asedio constante del tiempo, producen en nuestros débiles cerebros cierta anemia que degenera bien pronto en neurastenia aguda» (1927:255)

⁴³¹ En *Central Park*, Walter Benjamin identificaba el suicidio como un gesto profundamente modernista. Leonid Livak (2000) ha estudiado la fascinación de la vanguardia francesa por el suicidio, al que considera uno de sus «mitos fundantes».

factores: su lugar significativo como tema de discusión y debate, dentro y fuera del ámbito literario⁴³². De la encuesta iniciada en el segundo número de *La révolution surréaliste* (1925) con el epígrafe: “¿Es el suicidio una solución?” a una encuesta similar en la revista *Le disque vert* en ese mismo año o los ensayos de Paul Morand «Le Suicide en littérature» (1930) y «L’Art de mourir» (1932)⁴³³. Otro factor es su proliferación en los textos vanguardistas⁴³⁴: suicidas son Juan Sánchez (*Locura y muerte de nadie*), el Mr. Brook de *Paula y Paulita*, el opositor número 7 de *Escenas junto a la muerte* (pese a que no llegue a llevarlo a cabo), Luis Álvarez Petreña⁴³⁵, Aurelio Sheridan (*Luna de Copas*)⁴³⁶, el poeta de «Bi o el edificio de humo», el Equis de *Tres mujeres más Equis*, Arturo (*La túnica de Neso*), el cuñado de Mary en *Pasión y Muerte o Mary en los Altos Hornos* o el protagonista de «Polar, estrella». Néstor y Valentina, los protagonistas de *Efectos navales*, acaban su andadura juntos en «la playa de los suicidas», especialmente dedicada a tal actividad y donde incluso un funcionario lleva recuento de los que por allí pasan. Finalmente, un tercer dato significativo sería la nómina de suicidos en las filas de escritores: Georg Trakl, Weininger, Hart Crane, Raymond Radiguet, Jacques Rigaut, René Crevel, Mayakovsky, Benjamin, Virginia Woolf o Drieu la Rochelle.

El suicidio fue tratado en general positivamente en los años de entreguerras. Ya a principios de 1914 Wyndham Lewis lo suponía «the obvious course for the dreamer, who is a man without an anchor of sufficient weight» (201). A veces se justificaba, otras se aceptaba como solución rápida a los males del mundo y en general se le asociaban valores románticos de individualismo, rebeldía y decisión antes que acusaciones de

⁴³² Botín Polanco recuerda en su *Manifiesto del humorismo* la boga del tema del suicidio y explica cómo, preguntado en los años treinta por un amigo sobre la crítica situación del mundo, le respondió «No va quedando otra solución que la de tirarse por la ventana». (1951:26)

⁴³³ A esta discusión podría vérsese su conclusión lógica en estas conocidas palabras de Camus: « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux ; il faut d'abord répondre.» (1942:99)

⁴³⁴ Que ya anotara Víctor Fuentes (1972:161).

⁴³⁵ Sobre éste afirma Tuñón de Lara: «Álvarez Petreña es el hombre en crisis, en unas coordenadas históricas de crisis, el hombre que no tiene amarras con el Tú —y menos con el nosotros— y acaba matándose.» (1984: 253-254)

⁴³⁶ «el vanguardista héroe de la novela, convertido en un magnate de la economía mundial, con una visión nihilista de la vida, de cuya falta de sentido huye arrojándose al vacío desde un avión» (Gloria Rey en Espina 1994: 28).

cobardía o precipitación, a todo lo cual se unía un buen grado de esteticismo fascinado por el tránsito entre la vida y la muerte. Así se muestra en un artículo de Espina de 1929 titulado «El cartujo del mar». Allí se define al suicida como «rebelde integral» porque no se rebela contra algo en particular, «sino contra la vida misma, que en la porción que cae bajo el dominio del ser que se mata voluntariamente, es aniquilada». Esta definición de tintes metafísicos esconde sin duda una visión estetizante del acto de suicidio. Con él se lleva al límite una actitud que todos, afirma Espina, observamos en un momento u otro, la de rebelarnos contra aquello que no aceptamos. Espina defiende al suicida de la acusación de cobardía (en la línea de Breton, que en *Les pas perdus* lo consideraba una «solución legítima»); y del mismo modo aporta argumentos positivos a propósito de otro caso interesante, el del suicida que no llegaba a quitarse la vida, sino que se aísla voluntariamente. Espina denomina a esta opción «balazo moral». Este hombre también realiza un acto de rebeldía y protesta, pero en muchos casos sus razones para aislarse, que no se limitan, como pudiera creerse, a «resentimiento o la hipertrofia de la propia personalidad [que] le impiden soportar el trato espeso y continuo de sus semejantes», le prohíben a su vez desaparecer del todo:

Un deber que cumplir, la conciencia de una misión que realizar en el mundo impiden fugarse de éste a muchas personas a veces de alta jerarquía espiritual, místicos, pesimistas, eternos incurables de la inteligencia o de la materia...

Un precedente ilustre de estos héroes vanguardistas se encontraría, ciertamente, en las más características novelas noventayochistas. En sus personajes también domina la abulia, la desesperación, la desgana y el hastío. Naturalmente, el tono y la época son distintos, pero cuando comparamos a Andrés Hurtado o a Antonio Azorín con ciertos personajes de entreguerras no dejan de aparecer similitudes⁴³⁷. Véase la descripción que, a las alturas del año 1917, José M^a Salaverría ofrecía de los personajes barojianos en un artículo publicado en *Hermes* de título tan significativo como «El nihilismo de Pío Baroja». Salaverría comienza defendiendo que Baroja es «el único anarquista de la

⁴³⁷ Por ejemplo, Pablo Gil Casado, en su estudio sobre la novela social española, sitúa la abulia como uno de sus temas centrales, y aporta varios ejemplos de textos de pre-guerra —sobre todo de Joaquín Arderús y Ramón J. Sender— donde este asunto ocupa un lugar importante (1973:153-161).

literatura contemporánea española», y que más que representante de la raza vasca lo parece de eslavos y judíos, en definitiva, de todos aquellos caracterizados por el descontento. Lo demuestra un análisis del protagonista-tipo de sus novelas: hijo de la época, «es un ejemplar nietzschiano [sic] que aspira a la vida de acción, pero una acción exaltada» que siempre conduce al fracaso. No soluciona nada, aparece vencido y en su intento de situarse por encima de la moral, «cae derrotado por la vida». El héroe barojiano es incapaz de resolver lo que pretende y ello produce la «desoladora tristeza» que caracteriza la producción del novelista, y que defrauda y desconsuela al lector:

El lector recibe siempre la impresión de una desoladora incapacidad trascendental para llegar a los grandes actos afirmativos de la fuerza, la vida, la voluntad, aunque esos actos fuesen excepcionalmente inmorales.

Por todo ello, concluye Salaverría, aunque pueda detectarse cierto humor risueño en casi todas las novelas, «la literatura de Baroja nos parece esencialmente amarga y nihilista». Compárese esta descripción con la que diez años después ofrecía Francisco Ayala del profesor inútil de la primera novela de Jarnés, en conversación con el novelista. Tanto Ayala —que titula su artículo «Jarnés, héroe de novela»— como el propio Jarnés —confesando que él es el profesor inútil— identifican al protagonista con el creador:

El profesor inútil está roto de antes. No le interesa el fin, sino el camino. Es abúlico, vacilante, cobarde, indeciso y sensual. El profesor es, pudiéramos decir, un inapetente de la vida: la mira, la observa, pero no la acomete. Por eso, ¿novela posible? Más bien novela imposible. El profesor es un tipo incapaz de afrontar la vida densa, depurada y concreta del mundo imaginario. Se le escapa por los costados, se le deshace ante los ojos. (Ayala 1927a:5)

La “visión primordial” y el “instante de goce”

La noción de “visión primordial” busca atender a dos fenómenos peculiares de muchos textos modernistas, y que también puede observarse en el Arte Nuevo: Por un lado, la importancia de la noción misma de “visión” y la comprensión de la producción estética como un nuevo modo de mirar. Decía Ramón en su «Autobiografía» de 1924: «...porque yo no soy sino una rendija por la que atisbo y veo» (cit. en Martínez-Collado

88) La mirada únicamente mira y proporciona una visión, esto es, una descripción, una pura representación sin fondo último. Parece carente de prejuicios, objetiva y sin veladuras. Carlos Alberto Erro decía que el cine y la nueva literatura tenían el mismo método, que era «la presentación del hecho desnudo, injuzgado e explicado.» A la visión se alude así en el «Manifiesto del Ultra»:

Ésta es la estética del Ultra. [...] Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. (Sureda et alii 105)

Por otro lado, con “visión primordial” se alude al fenómeno de la aparición de súbitos momentos de “iluminación” donde parecen captarse los verdaderos caracteres de la vida, revelaciones protagonizadas tanto por personajes, como por narradores y por sujetos poéticos donde se cree observar la existencia desvelada en su significación última, que es casi siempre su carencia de significado, y por tanto se experimenta lo trascendente. Así lo explica Martin Turnell:

We find ‘moments of vision’ –moments in which the characters suddenly recognize that something irrevocable has happened to them; moments in which not the meaning but the essential meaninglessness of life becomes apparent to them. (145)

Las visiones primordiales tienen categoría de conocimiento y de experiencia. Aparecen siempre vinculadas a un sujeto, a un “observador” al que la realidad, por un instante, se le presenta, en la subjetividad de su mirada, clara y cristalina. Don Roberto, protagonista de *El Chalet de las Rosas*, «es un visionario de la realidad ante el que toda ella se muestra desesperadamente cruda» (cit. en Nora 1968:118). En medio del vendaval del mundo moderno, en el que por lo general los individuos no tienen tiempo para la reflexión, el protagonista, al que ya conocemos, espectador moroso y reflexivo, experimenta de súbito qué significa estar dentro del mundo; es como si tomara distancia de la realidad y pudiera contemplarla en conjunto, y a la vez profundizara en ella y por tanto fuera más allá de su superficie de sensaciones acumulativas y rápidos cambios.

La visión primordial tiene no poco de experiencia contradictoria. Un sujeto por lo general de algún modo “distanciado” del resto de personas que pueblan el mundo moderno, “raro” por lo que tiene de reflexivo e inapetente en una realidad arreflexiva y

fastuosa de encantos, es aquel que sufre la iluminación. La iluminación es a la vez sensorial y cerebral. Incluye dentro de sí, como mínimo, el doble movimiento “hacia fuera” y “hacia dentro” del mundo, alejamiento y profundización. El “conocimiento” que se adquiere es a la vez individual, por lo que afecta a la propia vida del personaje, y general, por cuanto refiere a toda la época. El conocimiento es de los “verdaderos caracteres” o “la verdadera constitución” de un mundo donde casi nadie cree ya en la verdad. La visión tiene como resultado algún modo de “comprensión develadora” de la vida donde se percibe lo que esta tiene de desfundamentada, absurda y carente de significado. Pero, eso, precisamente, es *su significado*. El sentido de la vida es experimentado en la visión reconocedora de que no posee sentido alguno. Pero, a la vez, esta experiencia es en sí misma harto significativa para el sujeto, por cuanto lo provee de un conocimiento “superior” que lo singulariza, que le permite relativizar muchas cosas y mirar en perspectiva la trayectoria propia y extraña.

La “visión primordial” guarda una relación esencial con el nihilismo, en tanto que experiencia cognoscitiva de la nada. Pero esta relación no es ni mucho menos unívoca o unidireccional. La visión puede producir una serie de efectos emotivos, así la angustia o el hastío, o ser producida por ellos. Como ya objetara Ortega a Heidegger, ni los efectos ni las causas de la visión reveladora tienen que ser negativos, aunque solemos entenderlos así. La visión primordial puede producirse en un momento de suprema felicidad, o provocarla. No tiene como carácter único lo doroso o terrorífico. De ahí que a la experiencia de trascendencia de lo real Ortega propusiera llamarla, frente al *Angst* heideggeriano, «azoramiento».⁴³⁸

La visión primordial puede tener consecuencias dispares. En algunos casos, no supone automáticamente que el sujeto modifique su forma de ser o su conducta. A menudo a la visión primordial le sigue una vuelta a la normalidad más absoluta, como si nada hubiera cambiado. En otros casos, por el contrario, la visión constituye un extraordinario revulsivo. Ahora bien, ¿revulsivo para qué? Pocos son los personajes que, por decirlo así, “enderezan” su vida. Muchos toman partido por hundirse aún más en la

⁴³⁸ Sobre esto vid. las «Notas de trabajo sobre Heidegger» (2001:22ss) de Ortega y los textos allí referidos.

miseria. Otros optan por el suicidio. Los menos toman una decisión que en algún modo mejora su vida. En cualquier caso, ese momento de iluminación queda por lo general singularizado dentro del desarrollo del argumento o del texto en general.

Dos ejemplos de la literatura inglesa. El primero es una frase del personaje principal de *A passage to India*, de E.M. Foster: «Pathos, piety, courage –they exist, but are indential, an so is filth. Everything exists, nothing has value.» (cit. en Turnell 39). En el segundo, el narrador de *The Rainbow* de D.H. Lawrence expresa las conclusiones vitales a que ha llegado su protagonista:

He too was at the end of his desires. He had done the things he wanted to. They had all ended in a disintegrated lifelessness of soul, which he hid under a tolerant good humour. He no longed cared about anything on earth, neither man nor woman, nor God or humanity. He had come to a stability of nullification. He did not care any more, neither about his own body nor his soul. Only he would preserve intact his own life. Only the simple, superficial fact of living persisted. (cit. en Turnell 31)

Ejemplos conocidos de estas visiones serían, por ejemplo, la 'epiphany' (Joyce), el 'inscape' (Hopkins), el 'moment of being' (Woolf), el 'Jetztzeit' (Benjamin) o la 'visión primordial' (Benn). En la literatura española aparecen especialmente en fragmentos nucleares de poemas, o en poemas breves, en la miríada de textos aforísticos nuevos (greguerías, chilindrinas o aforismos bergaminianos) y también en momentos puntuales de las narraciones, experimentadas casi siempre por los protagonistas. Cuando el amante entra en el cuarto de *La viuda blanca y negra* descubre «la tristeza de la vida, el gran olvido que la llena y que es lo que la entristece más» (cit. en Nora 1968: 111). Paradigmática es la experiencia de Carlos, el protagonista de *Logaritmo* de Botín Polanco. En medio de la novela, enciende un cigarillo y se pone a pensar. Obsesionado por los dos móviles de la civilización actual, la codicia y el placer, se da cuenta de que el problema estriba en que «la Humanidad ya no cree, y se convierte en instrumento de placer y el trabajo para disimularse que sin fe no se es nada» (127). Esto, reconoce, no es ni bueno ni malo, pero sitúa al hombre en una tesitura donde pierde todo su valor y se disuelve: «el hombre ya no es nada. Un pelele inconsciente, un papanatas que danza entre el placer y la codicia sin saber que danza» (128). Apurado el cigarro, abandona las reflexiones y se va al lavabo.

Otro ejemplo lo encontramos en el poema «1910» de *Poeta en Nueva York*⁴³⁹. Allí, el poeta contrapone su percepción de la vida en aquel año de infancia, en la que domina la ensoñación, la ingenuidad y la ignorancia en el modo en que el individuo se relaciona con una realidad donde la muerte, la decrepitud, la soledad y el silencio ya están presentes, pero no son reconocidos como tales, con su percepción actual, donde la “auténtica” faz del mundo ha sido reconocida de forma relampagueante. El poema insiste en la imagen de unos ojos, como vehículo principal de la percepción y del conocimiento, y acumula en su estrofa final la referencia a esa cara “verdadera” de la realidad como carente de sentido estable y fundado, en lo fútil de toda progresión vital, y utiliza la paradoja y la contraposición como medios para hacer más patente la crudeza de la verdad reconocida:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
Y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (113)

En otro poema, en este caso de Valentín Andrés Álvarez, la fugacidad de la vida y su esencial mutabilidad e inconstancia, unidas a la carencia de una guía de sentido, convierten la existencia en arriesgado juego:

Por el Norte
la tormenta.
Por el Este
la galerna.
Y la vida en la rosa de los vientos
jugada a la ruleta (1921:100)

La carencia de un “norte” en este poema se contrapone al descubrimiento de uno en el poema 4 de los «Poemas del asedio» de Manuel Altolaguirre. En ese trágico descubrimiento se fija el significado de la vida, enunciada como título. Encontrar un final da sentido a la carrera de la voz por un mundo en destrucción incesante.

⁴³⁹ Howard T. Young ha puesto en relación el ambiente de desolación y desesperanza que transmite esta obra con *The Waste Land* de Eliot, uniendo ambos a *Residencia en la tierra* por su nihilismo esencial donde se expresan la caída de ideales y creencias, la injusticia esencial de la vida y el vacío como final último, inevitable, de toda búsqueda de conocimiento.

VIDA EXTERIOR

¡Cómo se me escapa el suelo!
¡Cómo me rozan los hombros
los horizontes en fuga!
¡Cómo me despeina el cielo
en esta carrera loca!
¡Ay, con mi pecho empujo
y hundo en barrancos los vientos!
Las paredes derribadas.
Grietas en el firmamento.
Roto el mundo, desclavado.
Yo, sobre escombros corriendo.
Abierta contra la negra
playa de su blanco fuego
la puerta final del mundo,
dinteles de luz desiertos,
se ofrece en arcos tendidos:
norte y meta de mis sueños.

Quedarnos únicamente con la percepción negativa a propósito de cómo es experimentada la vida por los sujetos modernos —personajes, narradores, voces poéticas— sería parcial. Pues, pese a que esa “visión” de la vida como algo sin sentido, así como una trayectoria vital poblada por la abulia, el desencanto, el hastío, la duda ontológica, cognitiva y moral, la soledad o la impotencia, parecen características sobresalientes de los textos vanguardistas, junto a ellas aparece, entre otras, experiencias de sentido totalmente opuesto, por ejemplo las que podrían denominarse “instantes de gozo”. La experiencia trascendente de la vida también puede producirse por y en ellos, como ya se insinuó al desvincular las visiones primordiales de situaciones de angustia.

El “instante de gozo” sería, como su propio nombre indica, un placer momentáneo, vinculado por lo general a la sensación, especialmente a la vista, y en muchas ocasiones relacionado con el erotismo⁴⁴⁰. Ocurre con la misma rotundidad que la “visión primordial”. “Adviene”, podríamos decir, y su protagonista experimenta un gozo que puede tener un distintos orígenes: o bien “el fondo oculto de la vida”, es decir, algo de lo que la vida tiene de irracional e inagotable, de naturaleza en constante expresión de

⁴⁴⁰ Fokkema (1984:35) ya apuntó la implantación del territorio semántico de la sexualidad como un rasgo modernista, y Rafael Fuentes señaló la importancia que lo sexual tiene en la narrativa del Arte Nuevo, hasta afirmar que «la inmensa mayoría de los relatos de la nueva escuela adquieran el aspecto de ficciones galantes.» (1986:39).

sus fuerzas, de “espontáneo”, “vital” o “telúrico”; o bien la propia actividad mental, esto es, un pensamiento feliz, una ocurrencia acertada, una reflexión satisfactoria, una deducción lúcida, una expresión brillante. O bien la propia civilización moderna en su magnificencia plural y múltiple, urbana y excitante: luces, ruidos, voces de la ciudad, cines, paseos... En cualquier caso, un súbito chispazo de sentido que de algún modo anula, momentáneamente, el absurdo circundante, como aquel «instante fracasado» de *San Alejo*, punto de partida de toda la historia del santo. O el beso de Equis con la mujer de agua, luego insistentemente buscado como «plenitud momentánea de acoplamiento con integridad de entrega y recepción» (192).

Y de repente la gran tertura: aún sin querer, aún sin creer, sabiendo que no es posible, sabiendo que se ríe uno de los demás en sí mismo, sabiendo que no se sabe. «Señor que estás en los cielos...» La luna corrió velocísima entre unas nubes fijas y él anclaba en ella sus miradas y se sentía arrastrado sin remedio. (Max Aub, *Geografía*, 1929:19)

Parte importante de este gozo viene proporcionado por el hecho mismo de su temporalidad reducida, de su “instantaneidad” que lleva en sí mismo la marca de su terminación. «No se puede jugar más que a un momento dado», sostiene Bergamín en 1929 (1929b:237). El momento es disfrutado con mayor intensidad si cabe porque se sabe frágil y corto. Y eso es también lo que lo hace extraordinario. Una mayor duración lo convertiría en pasatiempo o en rutina⁴⁴¹: «La felicidad consiste en preferir el momento en que se la siente a cualquier otro pasado o posiblemente venidero» (Neville 1929:66). Fijémonos en los ejemplos que da el mismísimo Ortega y Gasset, y cómo se marca su instantaneidad:

lo delicioso, la visión beatífica, un golpe de increíble buena fortuna, el descubrimiento de una realidad valiosa insospechada, el que la mujer amada de pronto nos haga caso, el que enfermos graves de repente sanemos, el que el hijo en peligro inesperadamente se salve, el descubrimiento de la geometría analítica, de la gravitación, el súbito tropezar con la gran idea táctica. (2001:24-25)

Antes se dijo que “el instante del gozo” aparecía en los textos de la nueva literatura y no es del todo correcto. No *aparece*. En muchos de ellos es precisamente lo

⁴⁴¹ Raymond Williams (1988:8) ya mencionaba, en relación al desafío del arte moderno al modo de vida burgués y en sintonía con la definición de una nueva moral sexual, esta sustitución del sentimiento personal por un énfasis en el deseo momentáneo o irresistible.

elidido. Los textos se paran en la «víspera del gozo», presentan la experiencia que conducirá a él, pero pocas veces el gozo mismo⁴⁴². El escritor, por pudor o asepsia, se detiene delante de la emoción, con lo que el lector se ve obligado a imaginarla. Normalmente, la narración continúa una vez el gozo ya se ha producido.

Tanto la “visión primordial” y la “trayectoria vital”, como el “instante del gozo” se sitúan por lo general dentro de los textos con independencia de la moral. En cierto sentido son anteriores y/o posteriores a las calificaciones morales y los juicios de valor. Visión y goce poseen valor por sí mismos como momentos destacados de la trayectoria vital, y sobre esta misma tampoco se emite juicio alguno. Lo cual, podría argüirse, deja el juicio como tarea del lector. Pero esto no es del todo cierto, en la medida en que la obra nueva solicita del lector que aquello que se le cuenta, la “vida” que se le presenta narrada o dicha por una voz poética, no sea juzgada —por lo menos en lo fundamental— moralmente. Para alcanzar esa requisitoria, además de elidirse planteamientos morales, se incentiva al lector a adoptar la postura de distanciamiento y profundización que mostrar una “vida” supone, frente a aquello que se le está ofreciendo textualmente. El texto proclama que una lectura en términos morales de lo narrado puede no adoptar la perspectiva adecuada; ese “misreading” empobrece las posibilidades interpretativas que el texto presenta.

El sinsentido y el antimimetismo

El Arte Nuevo pretendía encontrar un modo que permitiese dar cuenta de la nueva realidad desfundamentada de la modernidad. El realismo quedaba descartado no sólo por anacrónico sino, razón más importante, por incapaz. Antonio Marichalar explica el porqué y da la alternativa:

⁴⁴² Para el narrador de *Don Clorato de Potasa*, la verdadera felicidad se produce ahí, y no después: «Eran perfectamente felices, porque estaban en ese momento que precede al logro de la felicidad» (1929:71).

Si, como cree un filósofo moderno (Heidegger), la verdad de la vida se nos ofrece siempre velada, la transcripción directa sólo conseguirá trasladar brumas de una a otra parte. Es preciso aplicar una dialéctica: transfigurar la desfiguración que presenta la realidad aparente para así alcanzar la realidad poética: la realidad última. (1933a:52)

El artista nuevo sentía que el sinsentido y la confusión de postguerra no podían ser escamoteados, esto es, no podían ser “tapados”, “obviados” o “negados”, porque la experiencias fundamentales del presente se producían en el enfrentamiento con el sinsentido y la confusión. La estatura del artista iba a medirse, entre otras razones, por su capacidad para obtener un conocimiento “de primera mano” de la realidad, para “reconocer” y “auscultar” el sinsentido medular de la vida en una “inmersión sostenida” y, de un modo estéticamente novedoso, hacerlo “representable”, “visible”, y así plasmar la sensibilidad profunda de su época⁴⁴³. Así se refiere a ella Katherine Mansfield en una carta de 1919:

I'd say we have died and live again. How can that be the same life? It doesn't mean that life is the less precious or that 'the common things of light and day' are gone. They are not gone, they are intensified, they are illumined. Now we know ourselves for what we are. In a way it's a tragic knowledge: it's as though, even while we live again, we face death. But *through Life*: that's the point. (363)

La nueva experiencia vital, de núcleo irracional, debía plasmarse sin ser traicionada, lo que significa que no podía “decirse”, porque el “decir”, constituido paradigmáticamente como modo mimético de narrar, introduce de por sí demasiado sentido, hace que el sinsentido “escape” y se vaya de las manos, invalida esa pretensión de representabilidad en el mismo hecho de realizarla. Frente al “decir” se sitúa un “mostrar” que, además, asume radicalmente el perspectivismo mediante aquellos procedimientos que formalmente y de manera indirecta hacen patente, a contraluz de las condiciones de la modernidad, el sinsentido y el vacío, lo afrontan desde prismas parciales, desde perspectivas móviles que no lo reifican o lo ocultan. Decía Antonio

⁴⁴³ Soy consciente de que esta interpretación puede verse como opuesta a la más usual que entiende el antimimetismo como huida frente al absurdo de lo real, así en estas palabras de G.G. Brown: «Dado que la vida es ruin y absurda, la más insensata de las actividades a las que puede consagrarse un artista es a la de copiarla...» (36). Sin dejar de reconocer la parte de verdad de esta idea, a lo largo del trabajo se ha enfatizado lo que de compromiso con la vivencia del presente tiene la literatura del periodo, frente a las lecturas que subrayan el componente de evasión.

Espina que la literatura moderna se caracterizaba «por adoptar constantemente los elementos de sugerencia, matiz, alusión, etc.» (1934a:158) y por «cultivar la imagen» (159). La oblicuidad y la imagen constituyen dos modos de no enunciar directamente, y así de presentar sin “velar” lo presentado, sin sobreexponerlo. A ellos deberían unirse otros procedimientos como la metáfora, la ironía, el humorismo, la fragmentación, la corriente de consciencia, los juegos de palabras... En todos ellos se encuentra la búsqueda de ese difícil equilibrio para no decir “demasiado”, para relativizar o presentar el contrapunto de lo referido⁴⁴⁴. Y además, en su misma entraña todos estas formas modernizan, repristinan y bautizan todo aquello dicho y enunciado en los modos tradicionales de contar.

Si seguimos por aquí, añadiremos que, por lo menos desde Nietzsche, todo mostrar el sinsentido que persiga no velarlo se presenta de algún modo “más allá de toda moral”, y busca consecuentemente encontrar un espacio propio, por encima de polémicas moralistas, para su discurso. Ese espacio es, precisamente, el de la praxis estética. Como el propio Nietzsche ya había afirmado, la experiencia misma del nihilismo era de, entrada, amoral (aunque tuviera que ver, sobre todo, *con* la moral). Por tanto, se le haría mayor justicia desde lugares donde las objeciones morales tuvieran menos fuerza, como es el caso de la praxis estética. De ahí, entre otras razones, que los principales protagonistas del vanguardismo literario reclamaran un espacio propio y un estatus especial para el arte, esto es, su desvinculación total de la moral, siguiendo en eso —pero por razones distintas— la estela de *l’art pour l’art* finisecular. Que esta pretensión fuera en sí misma ingenua, en la medida en que toda praxis artística y su resultado irremisiblemente incorporará, como mínimo, una “postura” frente al sinsentido, y así permitirá la lectura moral, no invalida su arrojó.

¿Por qué el arte? Una razón es su capacidad para aislarse de juicios morales. Pero hay otras. El arte aparecía como la praxis con mayores capacidades expresivas, si atendemos a un par de hechos: por una parte, el discurso artístico puede autogestionarse,

⁴⁴⁴ A esa misma dirección apuntan dos filósofos de aquellos años: Wittgenstein, que en el *Tractatus* defiende que de todo aquello no reducible a hechos sólo puede ser mostrado, y no dicho. Y Adorno, cuando toma del lenguaje musical la noción de “cifrado” para nombrar el modo en que los textos modernos hablan de la modernidad.

esto es, puede autoimponerse sus propias reglas expresivas. Por otra parte, el discurso estético en sí mismo deja en suspenso la cuestión de la veracidad de aquello que afirma. Esas dos razones son suficientes para suponer que la praxis artística está más preparada que otras prácticas discursivas para representar sin “mimetizar”. Lo que explica que, para los vanguardistas, el arte se constituye en instancia cognoscitiva mediadora de rango superior. Y de ahí su defensa del estatuto privilegiado del artista.

Los dadaístas, de los que se ha dicho que pretendían destruir el arte mismo, aparecieron en la fase primera de rabia de la postguerra que parecía reclamar la destrucción de “todo”, inclusive el arte mismo. Pero atiéndase al hecho de que ninguno de ellos pudo “evitar” hacer arte, esto es, los artistas *se presentaban*, a los ojos de aquella sociedad cuyos valores e instituciones pretendían socavar, como artistas. No como científicos, ni como “intelectuales” en abstracto. Necesitaban, aunque fuera para abominar del arte, ocupar la localización discursiva privilegiada que éste proporcionaba (y que dejaba, por ejemplo, *decirlo todo*). Ya en los surrealistas, a pesar de su negación de la búsqueda de fines estéticos, encontramos un reconocimiento explícito del “poder” del arte, y muy especialmente de ese “poder” al que aquí se alude de mostrar y expresar sin decir, de “comunicar” lo irracional sin traicionarlo.

Que la cuestión del “poder” de la praxis artística no era baladí nos lo indica el hecho de que una de las maneras en que se plantearon las polémicas de finales de los veinte a propósito de la “politización” del arte fue precisamente como un debate en torno a la “rebaja” o “aumento” de ese poder. Para los defensores de un uso politizado y comprometido del arte, este “nuevo” uso significaba un “aumento” de las potencialidades, le permitía aspirar a cosas —por ejemplo, a remover conciencias o “transformar el mundo”— que el arte anterior había rechazado. Por el contrario, para los defensores de un arte “autónomo”, el uso político traicionaba la nueva forma de lo estético como mostración al convertirlo en enunciación (vuelta al “decir”), lo que a la larga conducía a una instrumentalización del arte, y así a su equiparación con otras prácticas sociales con fines pragmáticos y regidas por criterios de cálculo como el éxito o la eficacia, y consecuentemente una “rebaja”.

Una variante de este debate, a la que se aludió más arriba, se encuentra en la discusión a propósito de si era posible mantener los avances formales alcanzados por el

Arte Nuevo al incluir contenidos sociopolíticos. Es decir, si la “deshumanización” era algo independiente de cuestiones de forma, un “espíritu” maligno que se expresaba a través del Arte Nuevo, o si eran precisamente las experimentaciones y audacias formales las causantes de la “deshumanización”, y por tanto todo proyecto de “rehumanización” debía finalmente desterrarlas. Si en los primeros momentos hubo novelas que pretendieron fundir forma “nueva” y contenido “social”, el tiempo acabó demostrando que aquellos con pretensiones revolucionarias, y que por tanto defendían una politización completa del arte, rechazaban los avances formales y retornaban a modelos estéticos más tradicionales (cf. el caso de Sender)⁴⁴⁵, como ya notara Pedro García Cabrera:

En lugar de elegir las formas de expresión más veloces del mundo occidental, las más flexibles conquistas literarias, las caldeadas derivaciones del arte nuevo, han recogido con preferencia formas pericilitadas que se han quebrado al insuflarlas contenidos calientes. El menosprecio por las expresiones nuevas, a pretexto de estar deshumanizando, ha creado el pecado y adherido a él la penitencia. (1934:3)

El retorno a formas tradicionales es una vuelta al “decir”, a menudo en el modo drástico de la denuncia, y en la práctica lo fue fundamentalmente, como es sabido, a la tradición realista⁴⁴⁶. Así quedó sancionado en el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, cuando se decidió que la única forma revolucionaria era el *realismo socialista*.⁴⁴⁷ En ese mismo congreso Karl Radek condenó la obra de James Joyce⁴⁴⁸ acusándolo de experimentalismo excesivo y de construir su obra a partir de la preocupación pequeño-

⁴⁴⁵ Díaz Fernández reprocharía a Sender en 1933, con motivo de la publicación de *Siete domingos rojos*, precisamente su falta de verdadero realismo, causado por la pretensión de fundir escritura de masas con escritura minoritaria e individualista. Fernández rechaza el hibridismo y se decanta definitivamente por el realismo más académico, y por ello opina de Sender que «cuando logre eliminar este residuo de su formación artística, que a todos nos ha perseguido un poco, escribiré grandes novelas realistas.» (1933:238)

⁴⁴⁶ En su «Balance del realismo» (1938) Georg Lukács ordenaba la literatura del presente en tres corrientes principales tomando como factor clave su mayor o menor grado de realismo: distinguía una literatura totalmente antirrealista, que despreciaba como mera apología del presente; la literatura «de vanguardia», cuya línea fundamental era su creciente distancia y progresiva disolución del realismo; y finalmente la literatura de los grandes realistas del momento, a contracorriente de la literatura moderna, representada por Gorky, los hermanos Mann y Romain Rolland.

⁴⁴⁷ D.D. Egbert (1969:658) hizo notar que esta propuesta de realismo se presentaba en Rusia por sugerencia de Stalin como un arte que debía ser «nacional en su forma». Más que una forma artística transportable al exterior como glorificación del proletariado nacional, por tanto, el realismo socialista sería la línea artística oficial de Rusia.

⁴⁴⁸ Valentine Cunningham (12-14) ha mostrado cómo el irlandés se había convertido en objetivo favorito de la izquierda literaria inglesa ya antes del Congreso de Moscú. Gente como Ralph Fox o Christopher Caudwell no dudaron en tacharlo de burgués, decadente y egocéntrico.

burguesa por la sórdida existencia de un único individuo, olvidando las fuerzas históricas colectivas que en aquellos momentos actuaban en el mundo. El *Ulysses* debía ser rechazado porque se fundaba en la convicción de que no había nada grande en la vida.⁴⁴⁹

La literatura revolucionaria de los treinta, progresivamente, soltó lastre formal, y, del mismo modo, abandonó en muchos casos la pretensión de representación no mimética, fundamentalmente para volcarse del lado del “decir” por encima del “mostrar” (y de ahí que se le acusara en ocasiones, no sin cierta razón, de literatura “panfletaria”). Se diría que, en cierta medida, muchos autores se sintieron insatisfechos con una praxis artística, la “nueva”, que reconocía el nihilismo medular de la época, planteaba su superación estética, pero no su superación *real*. La literatura debía hacer algo más, si quería además seguir manteniéndose en primera línea como “avanzada” de los tiempos, y, a la vez, proporcionar expresión de esos tiempos revueltos, donde las miserias sociales y la lucha por el control político capitalizaban cada vez más la atención.

Posición ante la vida

«We who live in this chaotic age, are we not aware that living itself is an inferno?» preguntaba Eugene Jolas en 1927 (313). La experiencia del nihilismo, como ya se dijo en un capítulo anterior, requiere too el planteamiento de la pregunta por el valor de la vida.

En principio, la literatura de entreguerras tenía la pretensión de conocer y mostrar la vida *como es*, y entonces sin sentido, como reconocía Díaz Fernández: «se encontraron con el vacío inmenso que supone una vida sin pluralidad de fines, y lo que es peor, sin fe ni confianza en el futuro.» (1930a:44-45). Los autores tomaron distintos caminos para

⁴⁴⁹ Jean-Louis Houdebine (1984) ha analizado detenidamente la argumentación de Radek, especialmente en relación con Joyce, así como el desarrollo del congreso. Juan Goytisolo (1984) se dedica a mostrar las notables coincidencias entre el discurso de Radek y las opiniones expresadas alrededor de los mismos años por Antonio Machado.

paliar esa carencia. ¿En qué medida *afirmaron* la vida así entendida? ¿Cómo y dónde le encontraron un valor, si lo hicieron?

La nueva literatura no proporcionó una afirmación incondicional, sino que, inestable como el tiempo en el que brotaba, vacilaba entre la aceptación y la negación. Gustaba de llamarse a sí misma vital, “vitalista” y afirmativa, pero eso es sólo parte de la verdad. Al retrato del personaje vanguardista pueden sumarse otras razones. Así Germán Gullón ha afirmado del ultraísmo, declaradamente vitalista⁴⁵⁰, que una de sus limitaciones era «su insistencia en una temática de dudosa vitalidad» (1981:33). Curtius veía en 1927 a la literatura moderna preocupada por dos temas, el amor y la muerte (1927c:284), en una atmósfera de angustia y desesperación con «aquella sensación de haber llegado al fin del mundo» (285). Juan Chabás, allá por los cincuenta, señalaba como posiblemente el tema más importante de la nueva poesía la obsesión con la muerte, entendida en términos heideggerianos:

Muerte como disolución y abamiento totales y hora de la vida en la nada, como naufragio del hombre, como renuncia de estar en la nada, como salvación y evasión: suicidio. (1951:417)⁴⁵¹

La nueva literatura no sería una literatura que muestre alegría por una vida satisfactoria, por haber alcanzado una visión “afirmativa” de la vida, sino que más bien contiene puntos de vista múltiples entre los que, junto a cánticos a la vida y aceptación alborozada de su carácter inestable, frágil y lábil, no escasean retratos de vidas rotas y fracasadas, temores, evasiones, huídas de estirpe romántica al paraíso artificial del arte, torres de marfil, estoicismo, quietismo, resignación o llanto. Este «falso vitalismo» de algunos autores ya era denunciado en 1935 por Antonio Marichalar a propósito de las novelas de Thomas Mann, Franz Kafka o Virginia Woolf. El vitalismo a ultranza

⁴⁵⁰ Guillermo de Torre describía con estos términos la posición mental ultraísta en *Literaturas*: «júbilo dionysíaco o, más bien, sentido del humor cósmico, afirmación occidental, exaltación de nuevos valores vitales, descubrimiento de fragantes motivos sugeridores, etc.» (1925a:69)

⁴⁵¹ La muerte es un tema recurrente en Ramón Gómez de la Serna, como ya viera Salinas (1935a:155-156), en Emilio Prados (vid. P. Hernández 123), en Agustín Espinosa (vid. Alemany 1994:93-99) y en opinión de José Luis Cano constituye el asunto central de la producción lorquiana (1986:31-40).

traslucía en realidad «añozanza vital», al presentar «vidas ávidas y precarias» (308-309). En definitiva, al no presentar una auténtica alternativa vital en unos valores.⁴⁵²

Esto tampoco significa entender, como afirma Luis de Llera, que la vanguardia española «adopta, si bien inconscientemente, una actitud de repulsa que se manifiesta refugiándose en la estética, y encontrando en ella la huida» (1989:104). Las posiciones fueron disímiles y variadas. Todas ellas reflejan la desorientación de postguerra, y en varias bajo una escritura metafórica y preciosista late pesimismo, hastío, tedio o desazón vital⁴⁵³. Pero no puede hablarse directamente de huida de la realidad, porque en ese reflejo hay mucho de exposición y de denuncia de la situación, de voluntad de superación en la construcción de nuevos modos de valorar.

En su lectura de *Puerto de Sombra* de Juan Chabás, Max Aub iba a destacar de la que creía una novela triste y angustiosa su romanticismo melancólico, su esencial indecisión y finalmente, su fatalismo inhibitorio ante la vida que invitaba al quietismo:

El color del tiempo, ese gran color de la novela de Juan Chabás acaba uno por no saber cuál es. Se irisa la imaginación primero, y luego queda, al terminar, un gusto amargo de mar vivido, de vida angustiosa, de cosa irremediable, implacable, enojosa, y sin embargo ineludible, pesada, de tan verdadera, enervante. De tan claramente dicho —¡no hay más remedio! ¡qué le vamos a hacer!— surge la oscura protesta: rebelarse ¿contra quién? (1928)

No son escasas las obras nuevas en que se ‘toma distancia’ respecto a lo que se cuenta, esto es, en muchas ocasiones el narrador o la voz lírica no se involucra en los acontecimientos de sus personajes, o en sus sentimientos⁴⁵⁴. El literato nuevo actúa de espectador, una lupa que observa y disecciona, pero que no quiere tomar partido,

⁴⁵² Marichalar detectaba en ese mismo ensayo un cambio en la novelística europea, sincrónico al cambio en todos los órdenes con el cambio de década, donde comenzaba a insinuarse una voluntad reconstructiva de valores y un tempo ético. Ponía como ejemplo *Sonámbulos* de Hermann Broch (1928) y *The Fountain* (1932) de Charles Morgan.

⁴⁵³ En «Inside the Whale» (1940), George Orwell situaba el pesimismo como el rasgo fundamental de la primera generación literaria de post-guerra en Inglaterra, la de los Joyce y Eliot. Pero entendía que ese pesimismo en realidad suponía una pose, la pose burguesa de aquellos que en unos años de prosperidad social y económica se dedican a «entrenarse en *taedium vitae*» (29). Por eso lo llama “pesimismo de la mirada”, y lo contraponen al pesimismo real de la siguiente generación, la de los Auden y Spender —y la suya—, embarcada en una revolución socio-política. Vid. Miller (1999:7-9) sobre el texto de Orwell.

⁴⁵⁴ Una exposición clásica de esta idea se encuentra en «Tradition and the Individual Talent» de T.S. Eliot: «The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.» (cit. en Nyberg 44). Sobre la distancia en la poesía nueva española, vid. Geist (149ss).

prefiriendo el “pathos de la distancia”, la impersonalidad. En ello se expresaría su antirromanticismo, entendido fundamentalmente como “pudor”, esto es, voluntad de no mostrar los propios sentimientos. Para E.R. Curtius esta postura, máximamente ejemplificada por la *impassibilité* flaubertiana, esconde desazón existencial, esto es, falta de acuerdo con la vida. Así lo afirma:

En esta exigencia se trasluce el reconocimiento, bajo la voluntad artística por la reproducción objetiva de lo observado, de que la sensibilidad afinada del artista siempre queda herida por la brutal realidad externa. Así, esta exigencia estética es una señal del profundo sufrimiento bajo la realidad de la existencia. (1914:25)

Del hecho de que al decir de Curtius y otros el intelectualismo u objetivismo propendiera a mostrar distanciamiento respecto a lo vital no podemos concluir que el irracionalismo significara automáticamente una ‘inmersión’ en lo vital. El rechazo del sentido común o de la racionalidad podía ser un refugio para la inhibición, esto es, un modo de evitar la toma clara de postura. Así lo insinúa Antonio Espina en su poema «Paradoxales», donde se queja de la obligación de ser “correcto” y tener una opinión firme sobre todo y reclama su derecho a no tomar partido. Las líneas finales dicen:

¿Hemos de emplear siempre la reflexión?
Basta con la razón de la sinrazón
que no motiva el sí,
ni el sí, ni el no. (de *Umbrales*, 1918. Gullón 63)

Las variadas posturas adoptadas por los artistas nuevos ante la vida podrían verse delimitadas entre dos extremos: entender la praxis artística a la manera de Schopenhauer, esto es, como medio para el rebajamiento —que puede alcanzar la eliminación momentánea— del dolor de vivir mediante el distanciamiento estético, que conduciría en el mejor caso a la ataraxia; y entenderla a la manera nietzscheana, esto es, como una afirmación del valor supremo de la vida, una aceptación alegre de todo lo que trae consigo.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ La contraposición Schopenhauer/Nietzsche en relación a la valoración negativa o positiva de la vida era ya utilizada por Simmel en 1907 (*Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortagszyklus*), de donde la tomaría Ortega, así en el artículo de 1908 «El sobrehombre».

Con Schopenhauer, el arte dice ‘no’ a la vida, la niega, la sitúa como otro inferior, y el artista es ante todo un asceta que se inhibe. En el manifiesto vorticista «Our Vortex» (1914), redactado por Wyndham Lewis, leemos:

We must have the Past and the Future, Life simple, that is, to discharge ourselves in, and keep us pure for non-life, that is Art.
The Past and the Future are the prostitutes Nature has provided.
Art is periodic escapes from this Brothel.
Artists put as much vitality and delight into this saintliness, and escape out, as most men do their escapes into similar places from respectable existence.

En Nietzsche tendríamos la postura opuesta: el arte es una afirmación, una potenciación de la vida. Por eso dice Jarnés presentado ante las dos alternativas:

Al dolor se llega por una cadena de exaltados cohetes, que se van apagando en las nieblas del fracaso, o por una cadena de sabias inhibiciones. Son los dos caminos opuestos —el nietzscheano y el búdico— de los que siempre elegiríamos el primero. Al dolor, por la clara escaramuza —luchar es siempre alegre— no por la inhibición oscura. (1927c)

En ambos casos, el arte adopta un papel preponderante en la constitución de la postura general del individuo ante la vida, y se alza como mediador entre el sujeto y una realidad carente de sentido. Lo que significa que contiene de algún modo “consignas” de futuro, su discurso admite ser interpretado como “propensión” hacia determinadas creencias, actitudes y acciones que no estarían explícitamente afirmadas. ¿Qué transmitía, desde esta perspectiva, el Arte Nuevo? ¿Hacia dónde parecía dirigirse y dirigir a aquellos influidos por él? ¿A qué invitaba?

Ramiro Ledesma Ramos ofrecía una posible respuesta en su artículo «Cinema y arte nuevo» (1928d). El Arte Nuevo se enmarca en una fase nueva de la historia universal: «el hombre de nuestro tiempo da la impresión genial de ser el primero que ha sabido alcanzar su sombra» (241) Este hombre ya no se preocupa por el pasado, ni lo toma como modelo o exigencia, sino que todo su pensamiento se pliega sobre el presente. Prueba de ello es el Arte Nuevo, inédito también en la Historia por sus altas pretensiones: no «crear formas», sino «crear esencias», es decir, no meramente reflejar los valores y problemas «eternos», sino forjar definiciones y valores atendiendo exclusivamente al tiempo presente: «arte que exige y requiere de su tiempo —enlace de inmanencias— las definiciones y normas que lo justifiquen» (242). Este presente tiene un signo claro:

Si observamos un poco detenidamente los últimos treinta años, advertimos con claridad un conglomerado de crisis. El mundo ha dado un vuelco, y ante las monotonías angustiosas ofrece un nuevo cariz virgen. (243)

Ante la crisis, el Arte Nuevo toma una postura fuerte: descubrir «las nuevas verdades». Pero como los problemas son de gran complejidad y abstracción, la empresa es difícil (y el arte también), lo que automáticamente se traduce en una audiencia minoritaria. Pero la época ha encontrado otro modo de expresarse, de descubrir y forjar verdades sobre el presente: el cine, «la contribución más genial a un nuevo estilo de vitalidad» (244). Las razones son varias, pero convergen en una: el cinema acerca el nuevo estilo de vida a la masa, «obliga a las gentes a ensayar un nuevo mirar» (244). El cinema traduce para la mayoría los complejos caracteres de la época que el Arte Nuevo presenta en creaciones minoritarias. Así consigue forjar una nueva «mitología», donde, por ejemplo, el papel del héroe ya no lo encarna el guerrero, sino el aviador. Gracias a ello —aquí vendría la ganancia de una “nueva verdad”—, sutilmente, la presencia constitutiva de “la máquina” —carácter esencial del tiempo presente— queda totalmente asimilada. Ejemplos parecidos permiten a Ledesma concluir:

Nuestra época tiene un hondo carácter a este respecto. Nunca como ahora la vida ha sido tan amada. El miedo a la muerte es en estos tiempos irreligiosos casi inexplicable. Nace de un nuevo sentido de los valores vitales. (244-245)

Nihilismo activo

Se escribía con el estigma de habitar un tiempo crítico, frágil y sin una dirección clara. Las cosas eran inestables e inseguras, y necesitaban ser continuamente renombradas. La trayectoria vital de los propios escritores, su *vividura* también exhibía estos caracteres, y con ellos debía encararse todo escritor. Los autores construían las interpretaciones de lo real que creían oportunas, y el arte que más se ajustaba a éstas, el que creían que más justicia les hacía. Lo mismo que ocurre con el protagonista de un breve poema del libro de José Moreno Villa *Evoluciones* (1918):

Era Cándido

Alguien le dijo y él le oyó embobado:

«la vida es sólo una estación de tránsito».
Y el infeliz sentóse, pidió copas,
Lió un pitillo y esperó la hora.

Se reconozca en mayor o menor medida el intento por parte del Arte Nuevo de forjar nuevos valores, cuando sobre todo en la década de los treinta la literatura tome en el sentir de muchos una dirección inequívocamente revolucionaria, la praxis estética, yendo un paso más allá en su interpenetración con la realidad socio-política, exhibirá una propensión a implicarse en proyectos que, en sus ejemplos más radicales, pretendan proporcionar una solución final *factible* y *colectiva* al nihilismo, esto es, que busquen la anulación del vacío axiológico a través no sólo de la praxis artística sino de la prédica ideológica y la acción revolucionaria. Para llevar ello a cabo, el camino más directo, y el más paradigmático de aquellos años de la cuarta década, consistió en que los artistas se pusieran bajo la égida de alternativas ideológicas totales. Dentro de ellas la anulación del nihilismo en tanto que carencia de creencias firmes podía considerarse un hecho consumado “del espíritu”, pues la existencia misma de la ideología global “verdadera” invalida todo relativismo, y toda inhibición, así como toda “falta de norte”. A este hecho espiritual sólo le faltaba la confirmación en el mundo real.

Este giro estético “al compromiso”, que por supuesto tiene múltiples vericuetos, y que aquí se explora desde una particular perspectiva, es una transformación y acentuación de ciertos comportamientos de la década anterior ya interpretables como nihilismo activo, por buscar la anulación de la separación entre arte y vida (dadaístas, surrealistas, avanzados y politizados), y por practicar desde la estética nueva la crítica e incluso denuncia de una sociedad sin valores (Antonio Espina sería un caso ejemplar, como mostrara John Crispin (1966))⁴⁵⁶. Pero no sólo eso: incluso desde posturas de nihilismo pasivo, es decir, que tendían al quietismo, la inhibición, o un arte evasivo con cierto alejamiento de lo real —así, el Juan Chabás novelista o el primer Antonio de Obregón— se pasará en muchos casos a la defensa de un nihilismo activo politizado.

⁴⁵⁶ Otro caso claro de nihilismo, teñido de tremendismo y violencia, es el de las novelas revolucionarias de Joaquín Arderús. Vid. sobre este autor M^a Francisca Vilches de Frutos (1984), Coro Malaxeverría (1991), Víctor Fuentes (1993:20), John C. Miller (1993) y Ramón Jiménez (1997).

La constatación de que en la década de los treinta fueron minoría aquellos autores que permanecieron independientes, decidieron defender cierta autonomía del arte, y no se integraron en proyectos globales de donación de sentido que incluyeran una praxis sociopolítica definida —en mayor o menor grado—; el hecho significativo de que la gran mayoría de la literatura interbélica de una manera u otra confiaba en la posibilidad de dar “razón del mundo”, esto es, en proporcionar una propuesta de sentido para lo real; y el abandono mayoritario de las soluciones que tendían al quietismo o la evasión refuerzan la propuesta de lectura de la literatura del periodo en términos de nihilismo activo, especialmente si en bloque la contraponemos a la literatura más característica con posterioridad a la II Guerra Mundial (Samuel Beckett o el Gottfried Benn del exilio, por ejemplo), que especialmente en los primeros años de postguerra muestra una faz resignada, desolada y de fracaso.

Desde esta lectura, la literatura de entreguerras, tomada como un todo, aparecería encarnando un último intento desesperado, tocado en muchos de sus flancos, intermitente y contradictorio de reconciliar lo irreconciliable (Adorno), de *superar* el nihilismo. Aún sobrevive el sueño de que la literatura puede modificar la realidad de una manera palpable y más o menos mediata, dando razón de ella y así justificando la vida. De ahí también sus derivas a posiciones revolucionarias, en las que se creía encontrar respuestas idóneas a muchas preguntas a las que quizá no había sabido responderse desde la praxis estética. Bajo las ruinas, las reales y las ideales, de todos los principios y valores de la civilización, latía aún en aquellas dos décadas un principio de esperanza, alentaba un afán de alcanzar el sentido global y liberatorio. La pretensión *fuerte* (por usar un término de Vattimo) de sentido y valor subsistía. Esto quizá podría remitirse, entre otras instancias, a la subsistencia bajo variados pelajes de esa promesa tan típicamente moderna de la emancipación (Altamirano 182). Quizá también porque debajo de mucha de la producción espiritual de esos años se alojaba, por así decirlo, una “voluntad” que se afirmaba frente al derrumbamiento.

Voluntarismo y subjetivismo

El artista nuevo muestra una ambición de dominio de todas las formas de articulación discursiva, su maridaje con el tiempo en el que vive y su afán por darle cumplida expresión. Se produce así a menudo una ‘subjetivización’ del discurso, es decir, se tiende a remitir la exterioridad, reconocida, al final, al tribunal de la sensibilidad, de la conciencia y, si cabe, de la voluntad creadora⁴⁵⁷. Esto produce un curioso contraste, que Guillermo de Torre explicaba así:

Al mismo tiempo tiempo que los dada, y todas las vanguardias literarias, afirman el sentido de lo real, en su predilección hacia los temas fuertemente vitalistas, y dotados de una invasora objetividad, estas intenciones no se reflejan en una obra fotográfica sino que los poetas propenden a vaciar su íntimo subjetivismo en concreciones cósmicas, extrayendo de ellas creaciones hiperrealistas... (1925a:234-235)

En *La cabeza a pájaros* se equipara la realidad con la «idea que nos hacemos de las cosas» (1933:91) y Guillermo de Torre dice en una de sus «Bengalas»:

La realidad, sí; pero no la que ellos ven y en cuyo plano se mueven. Abomino del realismo en arte, pero cada día amo más la vida. ¿Contradicción? No. Fidelidad, creencia en mi poderío estético transmutador del entorno. (1924c:111)

El artista tomaba trazas de un demiurgo que sentía que, dentro de su praxis artística, podía hacerlo todo (sentimiento reforzado por la inexistencia de normas), ya que era supremo legislador. «Los artistas son los delincuentes privilegiados de la tierra. Todo lo bello lo hacen suyo, sin que haya ley ni tribunal que se lo impida» (Antonio de Obregón 1931:57). Podía incluso construir un sistema, y que «las leyes fijas de este sistema y el sistema mismo sean enteramente productos de la inventiva personal» (Espina cit. en Geist 140)⁴⁵⁸. Con ello, el artista se imponía, dominaba e incluso, a veces, correguía el sinsentido (ahí podría encontrarse otra posible fuente del elitismo que ostentaban ciertos artistas de entreguerras: les costaba poco ‘reconocerse’ como superior

⁴⁵⁷ Georg Lukács formulaba esta subjetivización como la principal acusación a a las nuevas escuelas literarias en sus escritos de los años 30, y que entendía como su rasgo común: tomaban la realidad exactamente como se le manifestaba al escritor y a sus personajes. Lo que les conducía a no descubrir los factores reales que relacionan sus experiencias con las fuerzas sociales ocultas que las producían.

⁴⁵⁸ En este giro hacia la interioridad parecían seguir la cadena causal que José Bergamín presenta en este aforismo: «Cuando un pueblo o un hombre pierde su fe en Dios se hace idólatra de sí mismo: peca mortalmente de orgullo.» (1933:105)

a los que seguían atados a una metafísica tradicional, a los conformistas, o sencillamente a los que no le comprendían). La obra, en muchas ocasiones, valía como reflejo del mundo interior del artista, plasmado a través de lo que Mauricio Bacarisse llamó *proyección sentimental* (y que traduce “Einfühlung”) y que de Torre explicaba así:

Esta proyección, por parte del artista, implica en él un poderío que pudiéramos llamar metafórico: una posibilidad de transformar, de recrear la realidad, de hacer coincidir en el espacio o en el tiempo hechos y emociones muy distantes, y le dota de atribuciones supremas que casi también pudiéramos llamar demiúrgicas. (1925a:314)

Con esta visión, además, queda reforzada la matriz antropocéntrica de las distintas estéticas. Sirvan de muestra estas palabras de Le Corbusier y Amédée Ozenfant:

Ahora el mundo sólo se le muestra al hombre desde la posición estratégica humana, esto es, el mundo parece obedecer las leyes que el hombre ha sido capaz de asignarle; cuando el hombre crea una obra de arte, tiene la sensación de actuar como un ‘dios’. («Purismo» [1920])

No es extraño que cundiera en la creación lo que, en relación a la novela, Benito Varela llamó un «nuevo autobiografismo» (36-37) y Eugenio de Nora el «lirismo psicológico»: El artista extraía la mayor parte del alimento para la creación de su propia personalidad, de sus abismo interiores y de sus sensaciones, así como de experiencias propias, que presentaba por lo general convenientemente estilizadas, separadas de su vividura, o en palabras de Simone Bosveuil, «experiencia subjetiva que se encarnaba en figuras más o menos independizadas del yo del autor» (130). A menudo, al expresarlas, el artista no parecía preocuparse, orgulloso, porque los demás le entendiesen. Tristan Tzara afirma en un momento de su manifiesto de 1918:

Hay una literatura que no llega hasta la masa voraz. Obra de creadores procedente de una verdadera necesidad del autor, y para él mismo. Conocimiento de un supremo egoísmo donde las leyes se expresan. (cit. en de Torre 1925a:214).

Y Herbert Read presenta el siguiente retrato:

No hay duda de que el artista moderno, no sintiéndose ya en contacto vital con la sociedad, no haciendo ninguna función necesaria ni positiva en la vida de la comunidad, se retrae hacia sí mismo y da expresión a su propio estado de subjetividad, limitándose a esta expresión y no importándole si la expresión es también comunicación. (2)

Ese fondo subjetivista, voluntarista y egotista era tratado de forma especial por el surrealismo, que en su inmersión reiterada en los abismos del yo desafiaba la unidad del “sujeto” y del “ego” para sustituirlo discursivamente por acumulaciones incontroladas de magma interior. En el caso de *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), el viaje interior significaba para el «joven pocero de entrañas» el camino para «justificar mi vida lealmente» (24). Planteado como una excursión por las miserias, frustraciones y deseos más reconditos, el viaje acaba ratificando al protagonista su «confianza» en el yo, «en mí».⁴⁵⁹

El crítico Angel Planells definía el absurdo surrealista como «una sèrie de veritats d'ordre absolutament personal» (417). Añadía que «la realitat, això que considerem per realitat, està cada dia més sotmesa a la nostra voluntat. La realitat, doncs, del nostre esperit és l'única capaç de satisfer-nos plenament» (418), y finalmente justificaba y de hecho se vanagloriaba de la incomprensión que exhibían las obras nuevas:

La lògica SECRETA, EXACTA i POÈTICA d'una obra surrealista serà sempre inabastable per als demès. Aquest és tal vegada l'únic fracàs del surrealisme. Fracàs, però, que constitueix la nostra més gran i legítima satisfacció. (418)

Entre las múltiples cosas que el artista podía hacer, y que su propia voluntad y ambición decidían, sobresalían aquellas donde de manera más patente se afirmaba una voluntad dispuesta a enfrentarse con el sinsentido⁴⁶⁰; dos ejemplos serían por un lado el intento de anular a título personal la distinción entre el arte y la praxis vital, esto es, construirse la propia persona como “personaje”, en un mundo propio, y por otro el de forjar —o reconstruir— una mitología-cosmología del presente y para el presente, o en palabras de de Torre, «una poética recreación del mundo, donde todas las cosas tornaron

⁴⁵⁹ Sobre esta obra de Giménez Caballero, vid. Nigel Dennis (1991).

⁴⁶⁰ Ésta era la tesis del crítico Harold Rosenberg en su artículo de 1940 «The Fall of Paris», donde daba por fenecida la época experimental del siglo. La creación estética moderna descansaba, en última instancia, «upon a willingness to go as far as was necessary into nothingness in order to shake off what was dead in the real» y sobre «the deeply felt assumption that history could be entirely controlled by the mind» (543)

a ser adámicas y fragantes» (1931:42)⁴⁶¹. Las figuras de James Joyce y Ramón Gómez de la Serna constituirían paradigmáticos ejemplos de ambos afanes.⁴⁶²

Todo esto, naturalmente, tiene relación con la dominante sobre el arte como actividad superior analizada anteriormente. El artista se entendía a sí mismo como el hombre más sensitivo a los sucesos espirituales, y por ello, el primero en dar voz a las nuevas inquietudes vitales e ideológicas, lo que significaba que, en cierta manera, se veía como prototipo, por lo menos en lo que respecta a su mentalidad, del hombre nuevo. Un hombre —y una mujer— con no poco de vitalista, ambicioso, egoísta, original, y narcisista. En 1913, Dora Marsden contrata a Ezra Pound como editor literario de su publicación sufragista *The New Freewoman*; entre las primeras decisiones está cambiarle el nombre a *The Egoist*⁴⁶³. En 1917, un joven llamado F.S. Fitzgerald escribe desde el cuartel—donde se prepara para una guerra en la que cree que va a morir— una novela que piensa titular *The Romantic Egotist*, y en España Guillermo de Torre inventa un nuevo ismo sintetizador de todos los anteriores, nada menos que el ‘Yoísmo’:

Yo soy:

El óvulo de mí mismo.

El circuito de mí mismo.

Y el vértice de mí mismo.

Y en el umbral de la gesta constructiva que inicia el Ultraísmo potencial, Yo afirmo: La alta jerarquía y la calidad insustituible del Yoísmo: Y su preponderancia eterna sobre las restantes virtudes espirituales de las personalidades subversivas e innovadoras...

El Yoísmo es la síntesis excelsa de todos los estéticos ‘ismos’ gemelos que luchan rivales por conquistar la heroica trinchera de la vanguardia intelectual...

De ahí que el anhelo máximo del «yo» ambicioso, consciente e hipervitalista es: ser original. («Ultra-Manifiestos»)

⁴⁶¹ Wentlaff-Eggebert (1998:50) detecta en la vanguardia española el mismo movimiento que en la europea de interés de “las cosas”, los objetos materiales, que interpreta como una búsqueda de absoluto a través de la sensibilidad, y recuerda la idea bretoniana del artista como aparato registrador de lo maravilloso inesperado que se esconde en lo cotidiano.

⁴⁶² Sobre el segundo decía Guillermo de Torre en 1928, reafirmando su extremo subjetivismo: «Basta solamente con decir: Ramón Gómez de la Serna ha publicado cuatro nuevos libros. Ha extraído una cuádruple raíz de su coeficiente personal. Se ha reflejado en un cubo de espejos asimétricos que devuelven, empero, fielmente su misma fisonomía.» (1928:349). Vid. José-Carlos Mainer (1998b).

⁴⁶³ La razón principal para el cambio era expresar más claramente las opiniones de Marsden, la directora de la revista. Estas opiniones, como explica Bruce Clarke, tienen su origen en una visión nihilista de la realidad como carente de sentido objetivo: “[Para Marsden] the centre of the Universe lies in the desire of the individual, and the Universe for the individual has no meaning apart from individual satisfactions. . .” (Clarke 73)

A propósito de esta necesidad de imposición del artista, no puede olvidarse el uso —sobre todo en los textos de corte teórico— de una expresión en no pocas ocasiones orgullosa y soberbia, con tendencia al unilateralismo a veces trocado en cerrazón, y lo que podríamos denominar la práctica de la “violencia” (al lector, al público) como modo de presentación en el mundo. Recuérdese en este sentido el origen de la palabra “vanguardia”, el conjunto de símiles militares que muchos autores gustaban de utilizar o, por poner otro ejemplo, la defensa de la agresividad que Miguel Pérez Ferrero presentó en su conferencia «El arte nuevo como agresión». Allí afirmaba que a este rasgo se debía la aceptación por parte del público de las formas estéticas innovadoras.

Este voluntarismo egotista encarnado por el artista daba pábulo a la confianza general en el hombre, ese hombre desnudo, que se construía a sí mismo y que estaba definiéndose en esta época, lo que a veces significaba un olvido o menosprecio de la realidad exterior no directamente relacionada con lo humano. La escritora Elisabeth Mulder denominó «egotismo creador» a algo similar a esa actitud, que vio representada por Thomas Mann, a quien «le apasiona el individuo y le interesa poco o nada toda naturaleza que no sea una naturaleza anímica.» (Mulder 1929:2) En su libro *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes* (1943), Wladimir Weidlé denunciaba en el arte moderno ese «egotismo artístico» según el cual para el artista «todo lo que no es él mismo, es insustancial, lugar común y elegancia al alcance de todo el mundo.» (44)

En muchos casos los autores pretendían colocar la realidad construida por y en sus obras “por encima” de la realidad “real”, y no meramente como una realidad “otra”. Al hacerlo mostraban tendencias a rechazarla, sortearla e incluso corregirla. La realidad real no tenía sentido estable y unívoco en sí misma, flojeaba en consistencia y entidad. Reconocido esto, el autor nuevo tiende, más que a la evasión radical, a la re-creación. Así definía Antonio Espina en 1920 el arte: «una forma trágica de simulación, que trata de superar a la realidad externa, muda y hostil» (1920c). El autor, al escribir, se sitúa con claridad como el centro irradiador —o cuando menos el medium— del sentido y del valor de lo real recreado estéticamente: la nueva realidad. Así lo real parece plegarse a la voluntad estética.

Que en esta situación el artista, merced a los descubrimientos que partían de autores como Nietzsche o Freud, se reconociera como un sujeto frágil no suponía un

impedimento para la imposición voluntarista. En primer lugar, porque la facultad de la voluntad parecía quedar en principio a salvo de las disoluciones de la subjetividad perpetradas por los avances del psicoanálisis u otros enfoques psicológicos. De hecho, en el caso de Nietzsche —reconocida fuente del subjetivismo moderno (Wohl 576)— o del surrealismo, la inexistencia del yo no es menoscabo para que la voluntad quede elevada a índice definitorio y máxima expresión de una imposible subjetividad. Por eso decía Guillermo Díaz Plaja que «el surrealismo representa un fenómeno paralelo al Romanticismo. Ambos movimientos implican una victoria del Yo espiritual por encima de todas las normas de estética y razón.» (1931a: 69)

El artista nuevo era diestro en el aprovechamiento de materiales de desecho y en la manipulación de espacios faltos de fundamento, por lo que a menudo se alimentaba de su propia fragilidad, de sus abismo interiores, en la medida en que le servían como origen y a la vez como campo de pruebas para su propia creación, que en tanto que obra de arte se presentaba en ocasiones independiente de la “fragilidad” del emisor, pero a la vez radicalmente tallada según un patrón subjetivista. Por ello, Ángel Sánchez Rivero en un momento de sus cuadernos definía el arte como «exteriorización» de la «voluntad pasional, patológica» (1997:59).

Detrás de esta presencia continua de la voluntad, que puede aparecer tanto fundida con la expresión de lo espontáneo y “vital”, como junto a la mayor abstracción y reflexión, alienta sin dudar uno de los fantasmas de la literatura de entreguerras: el irracionalismo. La voluntad es aquello que no se deja domeñar, y que parece la expresión más perfecta de esa vida/texto desconocida, múltiple y caótica redescubierta. Al igual que en el capítulo anterior se dijo que una vida así constituida dejaba a la razón en un triste segundo plano, dedicada a buscar esquemas posibles ante lo que no era esquematizable, una literatura con fuerte presencia del sujeto precisamente en tanto que “presencia”, aparta cada vez más a la razón y se ofrece como “expresión” de esa presencia, como índice de una personalidad, o, si no, de una fuerza poderosa que circula a través del escritor. En cualquier caso, la literatura de entreguerras tiende en muchas de sus

realizaciones a constituirse en vocero del fracaso de la razón y cronista de lo irracional⁴⁶⁴: visiones de sueños, expresiones de deseos y ambiciones, excrecencias de una razón debilitada, residuos de un choque con “lo vital” primigenio, afluencia de “lo primitivo” y espontáneo en el ser humano. Todo un torrente frente a una racionalidad impotente. Pero lo irracional extremo es, naturalmente, nihilista: niega el sentido, destroza cualquier noción de límite, propende a no reconocer norma alguna. La irracionalidad no admite sentido alguno más que el impuesto en cada circunstancia de manera violenta, aquel que “adviene” (como una sensación, como un sueño, como un fluido).

La interpretación que aquí se plantea puede rastrearse ya en el periodo de entreguerras. Así por ejemplo, en un artículo de Friedrich Gundolf titulado «Megalomanía espiritual» publicado en 1929 en *Revista de Occidente*. Allí se acusa a la literatura alemana moderna —y a cierta literatura europea— del pecado al que se refiere el título. Gundolf sitúa como inductor a Nietzsche, en su doble faceta demoledora —«destruyó las últimas seguridades aún evidentes de la conciencia» (61)— y constructiva de una nueva idea de «la autodivinización como base de la transformación del mundo» (63). Ambas facetas se plasman en las nuevas generaciones, que traducen en agresividad y culto al Yo la esencial «inseguridad en el fondo de sus almas, sin dirección ni norte» (63). Con el advenimiento del nihilismo el hombre pierde cualquier referente posible de su finitud o pequeñez, y por tanto se vuelve soberbio y orgulloso, con lo que se siente superior a todo y plenipotenciario:

Ya no hay Dios, ni firmamento, ni astro que sea tan universalmente visible y por todos universalmente percibido, que desde él o sobre él resulta notoriamente diminuto el hombre. (64)

Desaparecen también las barreras sociales universalmente reconocidas y se impone, frente a la norma social de convivencia, el libre albedrío y la conducta no regulada; por último, se glorifica a algunos genios como Wagner y Nietzsche y se busca su imitación. Frente a estos acontecimientos, la posición moral de Gundolf era clara: «el

⁴⁶⁴ G.G. Brown hacía especial hincapié en este punto, aludiendo al influjo del psicoanálisis y presentando a Unamuno y Ortega como principales portavoces de una actitud reservada frente a la razón.

que hoy grita sin cesar, gruñe, riñe o se pavonea, tenga o no tal o cual mérito, se coloca *ipso facto* por debajo del sentido que le daría derecho a sobrevivir» (68).

En *Entre el pasado y el porvenir* (1926), Guglielmo Ferrero también presenta una lectura del arte moderno como «voluntad de dominio» (vid. esp. 56-64). El arte desde finales del siglo pasado ha adquirido una libertad absoluta que le ha conducido a pretender abarcarlo todo. Con ello el arte no ha hecho sino unirse, asimilándola, a la tendencia dominante de la civilización occidental, fundamentada en la doctrina del progreso a cualquier precio, y que precisamente rompe toda limitación en su búsqueda del dominio total del orbe. La civilización moderna pretende su desarrollo completo y el control del mundo, principalmente a través de la economía, la tecnología y los estados. El arte no hace sino incorporar, en el ámbito estético, esa desmesura.

Rechazado el verificacionismo realista, la autonomización de lo estético tomaba cuerpo en unas condiciones vitales de nihilismo fundamentalmente activo en que el sujeto luchaba por no dejarse arrastrar, y acababa mostrando, en no pocos casos, su impulso ilimitado y avasallador frente a lo real. Así lo reconocía, en 1932, Francisco Rivera y Pastor:

El exceso del querer, lo demasiado humano, la exaltación del amor propio, lleva ya consigo su contrario, que es el *nihilismo*, el nadismo, el sumirse en la nada, en el *Nichts* como dice Martin Heidegger, la nada que no contiene nada... (201)

3.3 DEL ARTE NUEVO A LA REVOLUCIÓN

En un clarividente artículo de 1927 («Vísperas del año treinta»), Antonio Espina situaba en el año 1930 el vértice de una nueva época en que cuajarían las alertas que desde ciertos sectores de la intelectualidad avisaban sobre la desorientación general que afectaba a Europa: «nadie sabe adónde va, ni lo que quiere. Y otra cosa mucho más funesta: que tampoco sabemos verdaderamente lo que *debemos* querer.» (1927d:121). Espina comentaba en su análisis textos de sobra conocidos entre los jóvenes: «Restauración de la razón» de Curtius y el libro de Franz Roh *Realismo mágico*. En ambos se detectaba un cansancio de la cabriola, los juegos y la anarquía, al que se contraponía un nuevo anhelo de razón, del sentido común y de la ordenación. El pasado era en ellos juzgado duramente y el porvenir aparecía incierto. Espina no exhibía menor contundencia en sus juicios:

Lo único que sabemos es que el estado de espíritu de nuestra época —hirviente, contradictorio, nihilista, agotador— no puede continuar. Es necesario un orden. Una organización a base de valores muy fijos y muy contrastados. (122)

Reconocía Espina no saber qué rumbos tomaría el espíritu, y cuál sería el orden nuevo. Estaba claro que no podían reeditarse modos decimonónicos, y que debía buscarse la mediación entre los extremos antes que las soluciones radicales. La ciencia tenía resuelto el problema, pues su porvenir está firmemente asegurado en la técnica, a lo que había que sumar una situación de deterioro “ideológico” mucho menor. Todo lo contrario que en el ámbito de la estética, lo que conducía a Espina a ejercer de pseudo profeta y barruntar alternativas:

Yo soy pesimista respecto al futuro del arte. Creo que si no lo salva el cine o cualquier emocionalismo religioso inédito, o algún romanticismo todavía no gastado, el arte se disolverá en el gran torrente industrialiforme o vivirá bajo cualquier especie medieval de servidumbre. (122)

Como sabemos, en los años siguientes el cine continuaría imparable, la religión volvería con energías renovadas y el romanticismo, múltiplemente definido, se convertiría en uno de los leit-motivs de los rumbos estéticos de los años treinta. Hacia el final de su artículo, Espina se ocupaba de política, para desestimar soluciones radicales, vinculadas al sometimiento a un modelo social teórico (democracia, monarquía,

república), y defendía que el primer movimiento pasaba por «una nueva organización de conciencia, que luego al desarrollarse informará el espíritu político del siglo XX». (123).

Sólo dos años después de este texto de Espina, en 1929, un joven Díaz Plaja veía ya llegar a la literatura, después de un periodo de clasicismo, un nuevo romanticismo, y apuntaba estos síntomas y señales: la introspección, con la que «los jóvenes escritores aspiran a lo más profundo del yo, la subconsciencia del yo», y por tanto se acercan al surrealismo; una «avalancha enorme de sentimentalismo», y un olvido completo del antipasatismo futurista: «las nuevas generaciones de poetas no tienen ningún reparo en volver sus ojos al pasado» (1929a). Díaz Plaja aplicaba el vocablo ‘romanticismo’ de una manera distinta a como lo hacía por ejemplo Díaz Fernández. Pues si este último lo refería a los autores ‘avanzados’, el catalán lo aplicaba precisamente a los escritores vanguardistas, y específicamente a los poetas. Así, nombraba a Salinas, Alberti o Lorca.

Con artículos como éstos no es extraño que la cuarta década del siglo se abriera con declaraciones de vuelta al romanticismo —promovidas, además, por la celebración de su centenario—, condensadas en el famoso e influyente ensayo de Díaz Fernández publicado en 1930, *El nuevo romanticismo*. De entrada, hablar de “romanticismo” significaba volver a otorgar espacio a la expresión de sentimientos y emociones, en definitiva, refutar la frase de Cocteau de que “el corazón ya no se lleva” con palabras como estas tan conocidas de Neruda de 1935:

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, «corazón mío» son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.

Pero *El nuevo romanticismo* no se quedaba ahí, sino que reivindicaba el vocablo a partir de tres significados esenciales: exaltación de lo humano, ansia revolucionaria y existencia de un «anhelo ideal» (42). Este último punto nos interesa de forma particular, pues contrapone romanticismo a nihilismo. Si este último significa falta de fe en unos ideales, carencia de un sentido de la vida, en el romanticismo «la vida tenía entonces un sentido: amar, odiar, luchar y morir.» (42). La literatura de vanguardia era una literatura sin fe y sin esperanza, sin un afán superior, y frente a ella, los que clamaban por volver al romanticismo sí encontraban un ideal que justificara sus acciones: servir a la transformación social. Y no sólo eso: expresaban su confianza en que, con el concurso

del arte, ese objetivo podía ser alcanzado. Los “confusionistas” de la vanguardia, decía Fernández, ni mostraban poseer un ideal ni, por tanto, proporcionaban sentido a su actividad creadora más allá de la fabricación de artificios estéticos. Las primeras promociones de postguerra se habían quedado en la glorificación de la superficialidad moderna —sexo, deporte, maquinismo, baile— sin haber encarado la búsqueda de ideales. La posesión de éstos era absolutamente necesaria «para recorrer los caminos de la existencia» (44) y, además, debían ser «permanentes». Vemos aquí ya ese ansia de permanencia, de estabilidad y fijación, que va a caracterizar los discursos de la cuarta década del siglo frente a la tercera.

Sobre un cambio de sensibilidad

En *Inquietude et reconstruction* (1931), Benjamin Cremieux describía lo que entendía como un cambio general de sensibilidad entre la intelectualidad occidental —y en general en toda la sociedad—, con el cambio de década. Muchos intelectuales se habían decidido a dar un paso más allá de lo que años antes se había llamado “construcción”. El añadido del prefijo “re” aludía especialmente a la voluntad de recuperación de valores y perspectivas aparcadas durante los años veinte, y que se sentían como útiles y necesarias ante un panorama que el escritor argentino Roberto García explicaba así en el mismo año:

Puede decirse que ha cambiado la cara del mundo. Problemas que apenas despuntaban su torva figura se han cernido de golpe en el horizonte. Todo parece amenazado, todo se ha vuelto problemático, y lo único seguro y estable que hoy las cosas nos muestran es su propia inestabilidad, su total inseguridad. (143)

El cambio de sensibilidad suponía la modificación de las perspectivas y los valores en los que se movieron los hombres de los años 20, y en algunos sentidos, el paso a lo opuesto. No puede remitirse, naturalmente, a una única causa, sino que en su origen se localizan toda una red de factores interconectados, de los que, para el caso específico de la literatura española, me gustaría destacar cinco: la impregnación del surrealismo, el declive de la dictadura primorriverista, el auge de las masas, el desencanto ante el

proceso de modernización y la vivencia de la quiebra económico-social. Ninguno de ellos, como se verá, admite una lectura unívoca.

En palabras de A. L. Geist, «el surrealismo es fundamental en la formación de una conciencia de identificación de los problemas del individuo con los de la sociedad» (182). La estética surrealista se inserta en una ideología que incluye el repudio de la sociedad burguesa y de sus valores fundantes. Además, proporciona un lenguaje que permite la comunicación más directa y personal del desorden espiritual. A lo que se suma, naturalmente, la toma de posición política explícita de los líderes surrealistas.

En opinión de Domingo López Torres, la verdad del surrealismo residía en que no era un arte propagandista, no pretendía erigirse en “representante” o “portavoz” del proletariado, sino contribuir al advenimiento de una revolución que impulsase una sociedad nueva. Frente al «falso arte proletario», de fines destructivos, el surrealismo significaba un intento «en la ordenación de la nueva estructuración.» (1932)

Una interrelación profunda entre el desarrollo de la dictadura de Primo de Rivera y la literatura la presentaba Luis de Zulueta en su artículo «La generación de la dictadura» (1931). Allí, con algo de exageración, venía a decir que la literatura «artística» había sido producida por unos jóvenes que nunca habían tenido la experiencia de la libertad, que no conocían lo que significaban unas elecciones o una prensa no sujeta a censura, y que precisamente al ver cómo declinaba el régimen que sustentaba todo eso, y que por tanto la libertad se hacía posible, habían situado a la política nuevamente como el tema central de sus conversaciones.

Si ya en los últimos años del dictador habían aparecido editoriales como *Ediciones Oriente* (1928-1932) o *Historia Nueva* (1928-1931)⁴⁶⁵, Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano hacen notar que los meses justo después de la caída del dictador resultaron cruciales. En el mes de enero de 1930 aparecieron *Política y Nueva España* y en mayo, *Nosotros*. En medio de una situación que evolucionaba con extraordinaria rapidez, se gestaron las distintas posiciones de los intelectuales, y se produjo el tránsito hacia una brusca movilización política cuyo nexo de unión era el

⁴⁶⁵ Vid. Santonja (1986) y (1989) para la publicación de libros bajo la censura de prensa primoriverista y el surgimiento de las principales editoriales de avanzada, tema también de Víctor Fuentes (1980), de *Las cenizas del Fénix* de F. Caudet (107-143) y de de Ana Martínez Rus (1999).

alejamiento de la Monarquía. En ese contexto, los intelectuales jóvenes tuvieron súbita conciencia de que habían llegado «a la mayoría de edad intelectual» (Tusell y Queipo 65) y por tanto a una fase donde la política tomaba claro protagonismo. Un texto de Antonio Espina de 1930 vincula la grave situación política con los jóvenes creadores y además con un tercer fenómeno:

La presión de la dictadura ha originado un brote de interés por la política. La gente va tomando color y calor y una corriente de organización y deseos de actuar arrastra por igual a las clases que más importan en la sociedad de nuestro tiempo: intelectuales y proletarios. (1930g)

Como es sabido, ya en libros de principios de los veinte y paladinamente en *La rebelión de las masas*, José Ortega y Gasset advierte que uno de los fenómenos más sobresalientes de la época es el despertar de conciencia de las masas, su voluntad de no seguir en la sombra, sino adoptar una postura activa y decisiva ante los acontecimientos. Pero, como anota Nacci (117), la crítica aristocrática de la sociedad de masas relaciona que la masa quiera participar en actividades antes reservadas para una élite con la barbarización de las costumbres, la homogeneización de las conductas, la estandarización de productos, hombres e ideas, la “des-individualización” (Ortega), el imperio de la cantidad sobre la cualidad y la sustitución del arte por la cultura de consumo, donde «el consumidor puro es el explotador puro» (Benjamin 1929:28); eso es, en definitiva, la instauración de la sociedad de masas.⁴⁶⁶

Las masas se van a constituir en el objeto de no pocos debates de los treinta. Todos van a reconocer su poder y van a buscar apropiárselo. Y es que la rebelión que intelectuales como Ortega tendían a presentar como un signo crítico y negativo no podía ser considerado únicamente como tal, por lo menos en las particulares circunstancias españolas, si atendemos al hecho de que sin la participación de las masas tampoco era posible ningún avance hacia nuevas formas de gobierno, la República, por ejemplo. Que

⁴⁶⁶ En un texto dedicado a analizar el significado político y social de la crisis de la cultura, Hannah Arendt describe así los efectos en el arte del tránsito a la sociedad de masas: «la diferencia principal entre sociedad y sociedad de masas es quizá que la sociedad quería la cultura, valorizaba y desvalorizaba los objetos culturales como bienes sociales, usaba y abusaba de ellos para sus propios fines egoístas, pero no los «consumía». [...] Por el contrario, la sociedad de masas no quiere cultura sino entretenimiento, y la sociedad consume los objetos ofrecidos por la industria del entretenimiento como consume cualquier otro bien de consumo.» (1968:314)

los trabajadores, las clases medias y bajas abandonaran su pasividad y se interesaran por el destino colectivo de la nación significaba, en las particulares condiciones del paso de década, una *condición de posibilidad* para una renovación política, fomentada por una modernización ideológica y social alentada por el propio Ortega desde 1910. Que los intelectuales y artistas notaran que las clases hasta entonces ausentes de toda debate político se interesaban y expresaban su opinión, generalmente displicente, sobre la realidad, tuvo que actuar como revulsivo para que estos mismos intelectuales decidieran interesarse más por ese tipo de debates. Pero es que, además, las masas estaban resurgiendo en la realidad social, donde cada vez se producían en mayor número luchas de las organizaciones obreras o estudiantiles. Esto hizo ver a los intelectuales que sus intereses y los de las masas poseían notables puntos de convergencia⁴⁶⁷. El caso del mismo Ortega es significativo⁴⁶⁸. Podría argumentarse que, en cierto sentido, Ortega no decidió en serio lanzarse a la arena política, con la fundación de la Agrupación al Servicio de la República (febrero de 1931), hasta que su buen ojo no le dijo que las condiciones eran, cuando menos, suficientes, lo que naturalmente no significa que fueran del todo favorables⁴⁶⁹. Así que el mismo fenómeno que se criticaba permitía el desafío al viejo régimen, y había de ser aprovechado, convenientemente vehiculado, para que la masa que quería participar activamente admitiera no obtener para sí el poder, sino otorgárselo a otros mejor cualificados.

⁴⁶⁷ Recientes enfoques sobre sociología de los intelectuales apoyan esta idea de que es cuando se percibe una situación de disponibilidad de los agentes históricos, cuando los intelectuales se movilizan políticamente de manera más activa. Inversamente, si los agentes históricos aparecen en su mayoría desmovilizados, es probable que ocurra un proceso de desilusión política. Otro de los factores importantes que afectan a la movilización es el hecho de la existencia de un partido o agrupación representativa que de algún modo sostenga las creencias de esos intelectuales, lo cual explicaría el porqué de la fundación de la Agrupación al Servicio de la República. Ortega, como tantas otras veces, se dio cuenta de que los que lo rodeaban necesitaban un lugar en la escena política donde poder enclavarse ideológicamente, y decidió proporcionárselo. Sobre estos asuntos, pueden consultarse J. Karabel (1996) y R. Collins (1998).

⁴⁶⁸ Vid., de entre estudios recientes, Marichal (1990) para una síntesis del proyecto constructivo orteguiano y su relación con la actividad política, Dobson (1996) para una breve discusión a propósito del papel de la política según Ortega en la modernización de España, y las críticas al sistema democrático, y R. Rodríguez (1999) para una interpretación de la relación entre el intelectual y la política según Ortega.

⁴⁶⁹ Lo confirman unas declaraciones del propio Ortega al semanario *La Rambla de Cataluña* con motivo de la publicación del «Manifiesto» de la Agrupación: «Siempre he estado dispuesto a actuar en política. ¿Por qué no lo he hecho? La contestación es taxativa, y consiste en preguntar por mi parte: ¿qué han hecho, lo que se llama hacer, crear, construir, los que han actuado en los últimos veinte años? Los hechos no proclaman nada. Pues bien: yo he esperado para actuar en política a que me fuera posible hacer alguna cosa.» (recogido en Acosta Montoro 204).

Junto al renovado interés por la política, habría que situar el hecho de que a finales de los veinte muchos autores descubrieron el “reverso” de esa modernización alabada en los años anteriores. Decía Salazar Chapela:

se han encontrado [los jóvenes] de pronto, al cobrar conciencia literaria, en un mundo donde todo, aun lo que naturalmente debiera estar bien, está mal. Ello no se mide por esto ni por lo otro, por un hecho concreto ni por el otro desperfecto concreto. Es una depresión general, un modo ladeado de estar las cosas, una penuria imponderable del medio, un ambiente. (1931a)

Por eso José Francisco Pastor podía a principios de 1929 insinuar la existencia de una segunda fase en la constitución ideológica de la joven generación, marcada precisamente por esa nueva visión frente a la realidad presente:

Los primeros años de la post-guerra pasaron. Y la juventud no quiere —hoy— adormecerse en esencias —opios— asiáticas. Busca una nueva lucidez, una nueva claridad. (1929b)

Los escritores veían que las ‘nuevas’ condiciones que imponía la ultracivilización (valores, formas, costumbres) eran en muchos casos tan o más terribles que las que existían anteriormente. La modernización había sido en las obras a menudo loada —ya desde el futurismo—, y en general no se habían indagado críticamente qué modificaciones producía en las condiciones de vida o qué nuevas obligaciones imponía. Y no es que en las obras vanguardistas de los veinte no estuvieran presentes ya esas consecuencias de la modernización —alienación, hastío, pérdida de referentes, etcétera—, sino que ahora, cada vez más, se “denunciaban”, esto es, se sentía como necesaria una toma de posición explícita y el planteamiento de alguna alternativa. Esto es, no se aceptaban como “efecto” de los tiempos, y se exigía una postura *moral* ante ellas. Cada vez más, la asepsia moral era vista como aceptación del statu quo, y por tanto como una postura conservadora y acomodada (esto es, burguesa).

Antonio Bermúdez Cañete hacía en 1928 un retrato de la situación de la civilización en su texto «Cultura y técnica» a partir de la contraposición entre ambos términos. La cultura, idea motriz de la historia durante siglos, suponía ansia de autoperfección de la humanidad, mientras que la técnica, definida como proceso de dominación del mundo exterior, era el mito del presente que en su masiva presencia modificaba las distintas prácticas sociales:

La técnica llena hoy nuestro mundo, el tecnicismo [...] buscando el bienestar como felicidad terrenal y suprema, constituye la característica de nuestra civilización técnica, frente a la pasada cultural. (394)

La técnica suponía creación de confort y comodidad, lo que implicaba que «la masa proletaria —inclúyase en ella parte de la fatua burocracia—, ya no es revolucionaria, porque come lo suficiente, tiene baños en sus casas y goza del «weekend». (394) Las masas abandonaban la política, y se dedicaban exclusivamente al trabajo y al ocio, con lo que «la política está pasando a ser algo técnico y de especialistas, al servicio de la técnica, de la producción y del gran capitalismo. El parlamentarismo está en decadencia. La discusión no conduce a nada.» (394). En el campo intelectual, tanto la ciencia como la filosofía se habían plegado a los mandatos de la técnica. Cuando el autor buscaba los orígenes del dominio absoluto de ésta, lo encontraba en la visión de la vida sustentada por un viejo conocido:

Y ello bajo la sombra tutelar de Nietzsche, con el lema augusto del *power at work*, o el *Wissenschaft für das Lebens*. La vida esta que, incluso para los que creemos, tiene que ser vivida intensamente, no deja tiempo para nada, ni permite otra cosa que la especialización, la adaptación de cada uno de nosotros en la fábrica ruidosa y compleja del gran capitalismo, que es hijo de la técnica y que anda por la técnica, y que es creador de nueva técnica, de la que se sirve para lograr sus ganancias. (396)

Ante tal estado de la civilización, en el que la vida ya no era auténtica cultura sino técnica, Bermúdez Cañete sólo contemplaba dos alternativas: «hay que aceptarla o marcharse de ella» (396). Él parece que optó por una mezcla de las dos cosas, y en 1931 lo encontramos en el comité fundador de las JONS.

El vacío nihilista al que se había contrapuesto modernidad, novedad, confianza en el presente, maquinismo y antiutopismo parecía haberse llenado también de materialismo, superficialidad, egoísmo, explotación y un largo etcétera de males. Y de eso cada vez se daban cuenta mayor número, con lo que crecía el pesimismo. Éste pasaba a contraponerse a la constatación de un innegable progreso material, que en principio debía producir optimismo. La razón para que no ocurriera así es que se iba adquiriendo progresivamente conciencia social.

La crisis financiera mundial de 1929, por ejemplo, suscitó en los intelectuales reparos sustantivos ante la que se consideraba la más cumplida representación del rumbo

de la civilización⁴⁷⁰. Ese mismo año, Rafael Calleja desde las páginas de *Revista de Occidente* denunciaba la «norteamericanización del mundo» por «esa tendencia a la uniformidad» que eliminaba las diferencias entre naciones e individuos, y planteaba que el concepto de vida norteamericano había vencido en su pugna con el europeo, al ganar el favor de las masas, que ya creían que «*esta vida* —pase lo que pase después— *puede ser la vida, una vida*, al menos, excelente, apetecible, amena, dulce, blanda, extraordinariamente vivible y amable» (138-139). «Por o contra la civilización americana» se titulaba una encuesta a distintos intelectuales que *Le Figaro* emprendió a finales del año 1930, y que comentaba el editorial de la revista *Nuevo Mundo* del 5 de diciembre del mismo año. Allí se anotaba que comenzaba a extenderse «la opinión antiyanqui», que contraponía los valores *humanos* de la civilización europea al excesivo prurito económico del modelo estadounidense. Se entendía que una civilización basada exclusivamente en la prosperidad económica no poseía fundamentos sólidos, y que era momento de que Europa volviera a tomar el timón de Occidente. Pero a la vez, en palabras de Sender, «la crisis económica que tantas alteraciones ha producido en el plano social burgués lo primero que ha destruido ha sido la moral intelectual burguesa» (1932b:193).

Un análisis muy crítico de esos valores emblemáticos de la civilización era el que presentaba Waldo Frank en su texto «Europa destruida» (1929). Allí atacaba sobre todo el omnipresente maquinismo, basado en el principio moderno de «considerar la acción como un valor intrínseco» (355). La máquina suponía un avance del caos, aunque naciese de una ciencia cuyo objetivo era la búsqueda del sentido y del orden, porque su multiplicación no podía ni se deseaba que fuera parada, y ello revelaba que la máquina expresaba este afán del hombre moderno por la acción, esto es, «su culto de la voluntad, su necesidad de señorear el tiempo y el espacio» (365). Pero la máquina, se lamentaba Frank, había comenzado a dominar al hombre, a hacerlo dependiente de ella, a

⁴⁷⁰ Sobre la crisis vid. por ejemplo el volumen colectivo de Historia 16 *El crac del 29* (1998). Allí se analizan sus aspectos económicos y sociales, su impacto en Estados Unidos y en Europa y más concretamente en España. Juan Pablo Fusi analiza la respuesta de los intelectuales, a través del hilo de lo que denomina un proceso de «izquierdización» (123) de los escritores visible en fenómenos como la denuncia del capitalismo, el antifascismo, la preocupación por la revolución o los acercamientos al partido comunista. Fusi señala cómo muchos percibieron que la depresión y el auge del fascismo «no eran sino manifestaciones de una misma crisis: en última instancia, una crisis moral de la sociedad occidental.» (129)

«determinar las formas y matices de sus actos», lo que provocaba la última fase del desarrollo occidental, la de la decadencia, o la del principio de la superioridad de la acción: «la máquina como unidad final de la voluntad anárquica» (367). El análisis de Frank dándole la vuelta al supuesto avance que la máquina suponía se convirtió en los años 30 en un lugar común en el pensamiento europeo. Francisco Aguilar, comentando un libro dedicado al tema, *El hombre y la técnica* de Spengler, sintetizaba así la idea: «la máquina que se presentó al hombre como libertadora ha aprisionado a ese mismo hombre entre sus tentáculos poderosos y sin conciencia».

El espectáculo de la miseria humana, del hambre, de la pobreza o de la explotación debió suponer sin duda para los escritores, especialmente los jóvenes, una experiencia dramática a la par que reveladora. A partir de cierto momento, el escritor abandona el encierro en su círculo de amistades y se interesa muy en serio por aquello — y sobre todo por aquellos— más allá de lo literario⁴⁷¹. Reconoce a otros hombres que no tienen su profesión y posición, y cuyos problemas pasan por vivir día a día. Descubre así sus necesidades y sufrimientos, y los contrapone a los suyos. Decía en 1929 Marcelino Domingo, dejándose llevar por cierto fetichismo racial:

El alma española —alma creadora, soñadora, aventurera, quijotesca— no se encuentra en los bien hallados, sino en los desplazados, en los que no han podido entrar en su camino o han sido lanzados de él; no está en los que, pletóricos de bienestar y de alegría, ríen, sino en los que, llagado el espíritu, lloran. (1929:74)

Podría decirse que el intelectual redescubrió al resto de los hombres frente a él. Reconoció entonces haberse evadido durante un tiempo de su trato. Los otros habían estado ahí siempre, en las calles, en los trabajos, pero una literatura individualista había tomado a esos hombres como trasfondo, sin pensar ni contar con ellos. Cuando las reclamaciones tras la crisis económica se agudizaron, cuando la masa comenzó a tomar conciencia de su fuerza, y su fragor se alzó a lo que Ortega llamaría ‘signo de los tiempos’, el artista comprendió que no podía evadir más su trato, que no podía

⁴⁷¹ Así lo explicaba Christopher Caudwell en su estudio de Lawrence como paradigma del artista burgués: «in art the tension between individualism and the increasing complexity and catastrophes of the artist’s environment, between the free following of dream and the rude blows of anarchic reality, wakes the artist from his dream and forces him in spite of himself to look at the world, not merely as an artist, but also as a man, as a citizen, as a sociologist.» (18).

escondese⁴⁷². Ahora vivía (no sólo sabía) que la gente sufre pobreza y explotación. Y que el mundo, a pesar de la literatura, continuaba siendo injusto. María Zambrano narraba esta ‘recuperación’ de lo real en su artículo de 1933 «De nuevo, el mundo», donde señalaba cómo tras una época de «labyrintho solipsista», en la que el mundo era meramente una «estampa», la realidad volvía a los escritores. Para ello había sido necesario el descubrimiento de la soledad y el paso por la “noche oscura”, esto es, por el mundo *real* en su marasmo político-social.

El ‘redescubrimiento’ del mundo en sus parámetros socioeconómicos tuvo su paralelo en lo que se entendió como la ‘recuperación’ del hombre a distintos niveles (y así, el desmontaje de la ‘deshumanización’). Frente a la máquina que pretendía sustituirlo, frente a una sociedad hostil donde buscaba su puesto, frente a las grandes ideas abstractas, y frente a la magia de los objetos, el hombre en su vividura iba apareciendo cada vez más como el tema prioritario de reflexión. Así lo constataba Pérez Ferrero en 1929, cuando hablaba en los siguientes términos de un “retorno al hombre” propiciado en su opinión por el auge de la biografía:

El universo vuelve los ojos al hombre. Le tenía un poco olvidado. Su valor iba siendo cada día más convencional y maquinista. Las individualidades o individuos de excepción escaseaban. Se hablaba de la Literatura, del Arte, de la Ciencia. Rara vez del hombre. Ellos eran los motores, pero nada más. Se les quitaba importancia. (1929b)

En esa nueva tesitura, el escritor comprendía que quizá no era un desmerecimiento —sino incluso una obligación— expresar no sólo las penalidades por las que pasaba el mundo, aquellas que los hombres vivían y sufrían en sus carnes, sino cómo afectaban éstas al artista, a la vez también él hombre de carne y hueso. Pero eso significaba un vuelco frente a la ‘preceptiva’ vanguardista, porque implicaba tanto mostrar los propios sentimientos (frente a la impersonalidad y el antisentimentalismo), como expresar con claridad una postura moral (frente a la asepsia ética), como adoptar una actitud ‘triste’, ‘pesimista’ y seria, frente a la alegría optimista y risueña anteriormente preconizada. Por eso Serrano Plaja podía contraponer los modos de

⁴⁷² Decía el escritor británico John Cornford en 1935: «The objective writer cannot remain a ‘detached’ observer of society. He must actively participate in the revolutionary struggles of society if he is not going to collapse into the super-objectivity of the older writers.» (550)

proceder de los escritores entre aquellos dedicados al análisis intelectual de la crisis y aquellos que además querían experimentarla en su propia piel:

Ya se ha hablado bastante de la crisis del mundo presente. Habéis analizado ya bastante su agónico retorcerse, y sabedlo: es el instante de *sentir* esa angustia crítica, de padecer, vitalmente, humanamente, ese agónico desasosiego predecesor de un nuevo acoplamiento. (1933a)⁴⁷³

La posición relativamente estable del artista de vanguardia comenzó a desmoronarse. Las tensiones internas cobraban fuerza, especialmente las que contraponían contemplación con acción, y así cultivo de la práctica artística con compromiso, e individualismo y colectivismo⁴⁷⁴. Esta situación era vivida, en muchos casos, como un verdadero desgarramiento, tal y como lo presenta, por ejemplo, Juan Chabás cuando en 1929 habla

del egoísmo materialista que cada vez crece en nuestra época, en contraste con el idealismo de una *élite* en cuyo espíritu, con desasosiego apacible y acuciador, combaten ese idealismo y aquel egoísmo; combate que es la expresión del arduo vivir inquieto de nuestra época. (1929a)

De hecho, esta desazón creciente, que es a la vez reflejo y consecuencia de un tumultuoso escenario social, parecería estar en el origen no ya de intensos debates críticos, y así de posturas estéticas explícitas, sino también de un grupo de obras de creación alrededor de los años 1928-1931 donde se entrelazan indisolublemente crisis personal, crisis social y crisis estética: *Poeta en Nueva York*, *Sobre los ángeles* o *Un río, un amor* serían tres señeros ejemplos líricos⁴⁷⁵. En la narrativa encontramos varios títulos

⁴⁷³ En «¿Qué pasa de veras en el mundo?» (1933), Rafael Dieste reclamaba un «desesperarse en serio» frente a la situación actual, en vez de —como según dice, hace Ortega y Gasset— quejarse de que el espíritu sufre una persecución, pero con mucha tranquilidad.

⁴⁷⁴ Así lo explicaba el poeta irlandés Cecil Day Lewis en 1934: «It is a truism that a sound society makes for sound individuals, and sound individuals instance a sound society. For the post-war poet, living in a society undeniably sick, that truism has turned into a dilemma. We have seen him on the one hand rendered more acutely conscious of individuality by the acceptance of current psychological doctrines; and on the other hand, rendered both by poetic intuition and ordinary observation acutely conscious of the present isolation of the individual and the necessity for a social organism which may restore communion.» (489)

⁴⁷⁵ Algunos artículos que exploran esta lectura son «El producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti» (1980), de Andrés Soria Olmedo, «García Lorca y Alberti: entre existencialismo y vanguardia» (1993), de Loreto Busquets, «*Un río, un amor* y el viaje hacia la nada» (1996), de Catherine G. Bellver, «El surrealismo español: *Un río, un amor* de Luis Cernuda (Una aproximación a la construcción de un sujeto en crisis)», de Marta M. Ferreyra (1996), «Un gran libro sobre una gran crisis: *Poeta en Nueva*

donde se plantea lo que podríamos denominar una “conversión”. Un personaje, en cierta manera ajeno a la realidad social que le envuelve, comienza a prestarle atención, atiende a sus conformaciones, y se debate entre mantenerse al margen e implicarse, para finalmente, por lo general, decidirse por la segunda opción, transformando así su vida. Este sería muy esquemáticamente el conflicto que se nos narra en novelas como *La venus mecánica* de José Díaz Fernández, *Lo rojo y lo azul* de Benjamín Jarnés, *Pero sin hijos* de Salazar Chapela o *La Espuela* de Joaquín Arderius⁴⁷⁶, a decir de su propio protagonista:

Necesito decir que ese pleito entre el héroe y el escritor es el pleito de toda mi existencia humana. En ese conflicto está toda la novela. Soy un hombre —¿un hombre o un personaje?— que atiende a dos espectáculos distintos, y desatiende, por lo tanto, los dos. El espectáculo de la acción y el de la contemplación. El de la acción me lleva a la política, a la lucha social. El de la contemplación, me conduce al arte, a la disconformidad, a la inercia. El autor me califica de “poeta”, a sabiendas de que jamás escribí un verso. Poeta por lo que no realizo. Por lo que hay en mí de idealidad difusa, de aspiración a lo perfecto. Por lo que me convierto en despojo para alimentar mi trailla de anhelos. Por lo que tengo en mí de insurrección estéril. (cit. en Díaz Fernández 1927:4)

La situación espiritual había experimentado en poco tiempo un recrudescimiento generalizado. El intelectual debía replantearse su función y posición dentro de una sociedad contradictoria y confusa donde cada vez estaba más presente la conflictividad. Algunos revolucionarios, como Emmanuel Berl, defendían directamente que el intelectual debía romper con la cultura para aspirar a la revolución. Otros más cautos (así Antonio Marichalar en «Alerta», de 1930), reconocían el ensimismamiento de la cultura burguesa y la necesidad de una recomposición de escenario frente a la pérdida de espacios de libertad, como explicaba en 1929 Fernández Almagro:

Vivir no es fácil. Pero vivir con decoro estético —y ético—, con libertad, pureza, inteligencia, gusto, frisa en lo casi imposible, dadas las circunstancias propias de nuestro medio social.

En ese mismo año de 1929, Espina volvía por los fueros de su artículo de 1927 al plantear como horizonte «La cita del 3 y del 0». Los argumentos eran parecidos: Ante «la fatiga, la desorientación que advertimos en el inquieto espíritu de nuestra época» se

York», de Jesús Sabourín (1980) o «A Heap of Broken Images: Lorca's *Poeta en Nueva York* and Neruda's *Residencia en la Tierra*», de Robert M. Gleaves (1997).

⁴⁷⁶ Sobre la “conversión” en *La Venus* vid. César de Vicente (1993).

volvía necesario, con la entrada en la cuarta década, un cambio de orientación que definiera con precisión el perfil del siglo. Ese orden nuevo se debatía entre un clasicismo bastante estricto y un neorromanticismo; el autor volvía a optar por un término medio. La desorientación generalizada era el inevitable resultado de un cambio obligado de la sensibilidad ante otro cansancio: el del XIX. Los que le habían dado la espalda a ese siglo no habían conseguido forjar un nuevo orden. Sus fines eran claros, pero no los medios para alcanzarlos. La tarea estaba incompleta:

El *antes* de la guerra y el *después* de la guerra, no logró sacar a flote aquellos valores —ya que se llamaban “valores” y no “principios”— sino después de muchos forcejeos y después de haber originado, sin evitación posible, un general estado de anarquía a su alrededor, particularmente en las antaño perfectamente ordenadas disciplinas del arte. (9)

Este artículo de Espina insinúa en algún momento un modo retórico de proceder que estuvo muy presente alrededor de los años treinta. Consiste en volver la vista e interpretar los años veinte de algún modo como un “paréntesis”. Un paréntesis no es necesariamente algo negativo, pero sí un espacio “secundario” dentro de una línea de desarrollo. Para muchos autores, la década de los veinte suponía retrospectivamente una época donde en cierto modo Occidente había estado «de week-end», no se había avanzado prácticamente nada, y si algo se había hecho al final se habían perdido las ganancias⁴⁷⁷. El paso al primer plano de la tensión sociopolítica, unida a la sensación generalizada de una inquietud máxima con marcados tintes pesimistas hacían entender los *happy twenties*, donde todo eso no se había dado, casi como algo fuera del tiempo. De manera agridulce lo reconocía Scott Fitzgerald en ese testamento de aquella década que es «Echoes of the Jazz Age» (1931):

It ended two years ago, because the utter confidence which was its essential prop received an enormous jolt, and it didn't take long for the the flimsy structure to settle earthward. And after two years the Jazz Age seems as far away as the days before the War. It was borrowed time anyhow (443)

Eugeni d'Ors, incluso, defendía en momentos de su glosario hacia 1929 que el período entre el inicio de la Gran Guerra hasta 1928 suponían un retroceso frente a lo

⁴⁷⁷ Martin Polley (1999) ha analizado recientemente los argumentos a propósito de esta visión vacacional del periodo de entreguerras.

conseguido por los novecentistas en los años anteriores al conflicto, por constituir un abandono de la guía de la inteligencia⁴⁷⁸. En cualquier caso, ningún avance global. Concretando en el ámbito estético, el vacío ideológico y axiológico producido por la Gran Guerra se había cubierto con metáforas, juegos, culto al presente inmediato, disfrute superficial y destrucción:

Años de guerra y de trasguerra, años de paréntesis, años de recaída [...] ¡Qué microcosmos alucinado y grotesco, a la manera de Jerónimo Bosco, han encendido, por ejemplo, en la conciencia del artista honrado, los monstruos, las larvas, las contorsiones de tanto *fauvisme*, de tanto futurismo, de tanto expresionismo y de los mil varios *dadas*! (1929:32)

Fernando Vela suscribía esta interpretación en su artículo de 1931 «Tiempos difíciles», ampliándola más allá del marco del arte:

Es ahora cuando empieza la verdadera postguerra. Creer que aquel enorme acontecimiento mundial no produciría más derivaciones que las superficiales, inmediatas y previsibles de los años siguientes al asmisticio, fue una ilusión que no autorizaban los precedentes de la historia.

Vela se oponía frontalmente a los valores y costumbres de los años veinte⁴⁷⁹ y explicaba la nueva situación volviendo a utilizar la contraposición entre una época huera y otra llena. Nótese como Vela habla de la vivencia de una vida carente de sentido como algo “fácil” frente a una semantización vital que automáticamente complica el vivir:

Hay que comenzar de nuevo. No queda lugar para el ocio y la despreocupación, para las morosidades, los refinamientos y las delicadezas. Son tiempos de crear, y la creación siempre es un poco brutal. Son tiempos de ascetismo y rigor, de combate y disciplina, de suma y plena responsabilidad. Pero en estos tiempos duros, no en los otros, fáciles por exhaustos, es cuando la vida aparece henchida de sentido, repleta de significación.

Los tiempos eran duros y en ellos Vela indicaba el objetivo superior de ese esfuerzo generacional que demandaba: «La dilapidación de la guerra y la postguerra

⁴⁷⁸ Ya en 1925, Guillermo de Torre dedicaba un apartado completo de la introducción a *Literaturas europeas de vanguardia* (1925a:49-52) a polemizar sobre esta idea, acusando a la vez a d’Ors de una perspectiva simplificadora y decadentista de la vanguardia.

⁴⁷⁹ Como haría Marañón en «Los deberes olvidados» (1933), donde atacaba duramente el «espíritu deportivo» que había dominado en aquella década, y que a la relajación de costumbres había sumado el arrinconamiento de la noción de deber.

exigen de nosotros dieta y entrenamiento ascéticos para volver a rellenar el gigantesco agujero que dejó aquella explosión inaudita.»

En España, por supuesto, se dieron cuenta de que este cambio de sensibilidad se extendía por los distintos países europeos. Desde *La Gaceta Literaria* las comparaciones se establecieron a menudo con Alemania, así en las crónicas que enviaba Francisco Ayala. Otro autor, Gil Benumeya, presentaba así la situación espiritual germana comparada con la española:

En la literatura alemana actual la política ha arrastrado todas las preocupaciones estéticas, filosóficas y eruditas. Esto tiene la ventaja de permitir una endosmosis más intensa entre el artista y la realidad que le rodea. Esta identificación del artista con el ambiente no corresponde a la identificación del artista consigo mismo: hay en él una tendencia que tira hacia la inconsciencia más absoluta, desesperación con ojos cerrados que se aferra a la primera esperanza en el orden del tiempo, aunque no sea la mejor posible. [...] esta inconsciencia desesperada de la Alemania actual se reproduce más o menos atenuada en la juventud de todo Occidente, y al llegar a España reviste una forma de nomadismo interior a través de su propio espíritu. (1931b:14)

El tránsito que estamos viendo aparece vívidamente descrito en un texto de José Antonio Maravall publicado en 1934, «De una cultura de progreso a una cultura de la vida». «Asomado al balcón de 1930», Maravall analiza la situación de «inseguridad espiritual» del hombre moderno, esto es, «el estado vital del joven en el decenio 1920 a 1930». Este joven constituía el más acabado producto de una profunda crisis que demostraba el fracaso del intento de inspiración nietzscheana de «reconquista del hombre» una vez reconocida la quiebra de los distintos sistemas de verdades metafísicas y trascendentales. Esta reconquista se había perseguido por los canales inadecuados, ya que se había sustentado fundamentalmente en la creencia en la técnica y en el progreso, olvidando la profunda intimidad del ser humano. Se había pretendido así conocer al hombre y al mundo sin llevar a cabo la experiencia de vivir, de «vivirse a sí, sentirse apretada la propia vida en torno y aceptar todas sus posibilidades» (1934b:290). Esta experiencia sí proporcionaba un cimiento estable para un conjunto válido y efectivo de creencias.

Maravall presenta unos años veinte dominados por una sensación de «radical inseguridad» (293), de un «afanoso moverse y caminar sin horizonte» (292), y de un contrasentido entre la «angustia espiritual» que los hombres sentían y la «voluntad de

seguridad» que animaba la ciencia y la técnica moderna. Éstas, volcadas en su positivismo, anulaban los caminos metafísicos e impedían al hombre encontrar respuestas trascendentales, por lo que quedaba «destruída la objetividad espiritual» (297); el mundo y el hombre sólo poseían significado «instrumental». A este fenómeno se unía otro no menos inquietante: «el advenimiento de las masas». En resumen, la pretendida reconquista del hombre había producido el efecto contrario: la «despersonalización del mundo» y «el aniquilamiento de lo humano» (300-301).

A las alturas de principios de los treinta, seguía Maravall, la crisis espiritual ya había sobrepasado su momento crítico y se encaminaba hacia su resolución, como lo demostraba el hecho de que los hombres comenzaran a sentirse más seguros y firmes, y volvieran a plantearse misiones, a ponerse metas que alcanzar. Así mismo, se recuperaba la idea de que «el hombre no es una simple realidad técnica, sino una realidad moral» (309), y se cuestionaba el culto al progreso material y a la pura idea de la técnica. La creencia —y unida a ella, la vivencia— en el progreso, en la modernización, que había sustituido a creencias trascendentales, se descubría parcial e insuficiente: «Hay que cambiar de dirección» (311). Y el sendero abierto consistía en «asirnos a la desesperada a nuestra vida elemental y cálida» (312), a la individualidad total que reclamaba una autodefinición global que integrase sujeto y mundo, esto es, que soldara destino individual y colectivo.

El artículo de Maravall describe el tránsito espiritual de la tercera a la cuarta década del siglo como un proceso de redireccionamiento del hombre hundido en la crisis por él mismo provocada al fiar su destino en verdades no trascendentales, demasiado racionales e insuficientes para satisfacer su angustia vital. Detalla las circunstancias de la crisis, sus causas, consecuencias y principales manifestaciones, para acabar proponiendo, de manera tentativa, nuevos caminos que ya empezaban a despuntar en el horizonte histórico, promovidos por una juventud a la que, a decir de Díaz Fernández, no se comprendía bien precisamente porque se la asimilaba con la juventud literaria. A la juventud española se la acusaba de apolítica e inhibida porque se tomaba como representante de ella a «las gentes jóvenes más visibles, el grupo de escritores profesionales»; pero éstos ni siquiera poseían entidad como grupo, pues

cuando se trataba de hacer una afirmación política sólo quedan a extramuros de ella cuatro o cinco escritores medio católicos, medio fascistas, que disimulan su sentido reaccionario con el apoliticismo, o defienden con él las subvenciones oficiales. (1929)

¿Estaban justificadas estas afirmaciones de Díaz Fernández?

Cansancio del Arte Nuevo

En los años finales de la década de los veinte ya comenzaban a extenderse entre la intelectualidad española sensaciones encontradas e incluso contrapuestas respecto al vanguardismo. Ejemplo señero es el de 1927. El mismo año en que se produce la conmemoración gongorina, y que un «torpedo en la pista» de *La Gaceta Literaria* se burla del hecho de que todo el mundo quiera en esa hora aparecer como vanguardista, varios autores hablan ya de un agotamiento por la experimentación o de una fatiga ante la intensidad de los súbitos cambios que el arte ha sufrido en las dos últimas décadas. Así, Giménez Caballero detecta que en las filas de la joven literatura «se inicia un cansancio, una asfixia» (1927b:7) y Antonio Espina afirma:

nuestra sensibilidad se encuentra ya fatigada, aburrida de esa pura galería de esqueletos —esqueletos de edificios, de paisajes y de personas— que impuso el espíritu sedente de después de la guerra. (1927b)

En el terreno de la pintura, Sebastià Gasch sostiene que el arte moderno se encuentra en un punto muerto porque, en escasas dos décadas, ha recorrido los distintos extremos artísticos:

Todos los manjares han sido probados, todas las bebidas han sido catadas. Una especie de cansancio, de escepticismo, un comienzo de desesperación parece invadir el mundo artístico. (1927:153)

Gasch eleva una crítica ante lo que, décadas más tarde, Guillermo de Torre denominaría la “aceleración del tiempo artístico” en el siglo XX, esto es, la inusitada rapidez con que las novedades estéticas eran absorbidas por los creadores y receptores, y se quemaban etapas de transformación artística, con la consecuente sensación de

exhaustividad (en su doble sentido de recorrido completo y de agotamiento), que incluso llevaba, como le ocurría a Gasch en el texto que comentamos, a sugerir que el arte «se encaminaba a la decrepitud, o —lo que es peor— al envilecimiento, o a la desaparición.»

Junto a esta sensación de agotamiento, cada vez tomaba más fuerza una inquietud, que iría en aumento, ante la particular posición que ocupaba el Arte Nuevo en el turbulento contexto social, político y económico de finales de la década. Esta inquietud, como es sabido, está en el centro del tránsito hacia literaturas bautizadas con adjetivos como “rehumanizada”, “comprometida”, “social” o “avanzada”, y así lo reconocía Antonio Espina:

Los intelectuales, generalmente, no se han preocupado hasta ahora, en que empiezan a hacerlo impulsados por las circunstancias, de incorporar a sus obras esos latidos, tan fecundos, sobre todo para el arte, de la más pura conciencia social. (1930f)⁴⁸⁰

Esta transformación ha sido narrada en detalle varias veces y no es necesario repetirla. Sólo querría añadir que la transformación fue mucho más gradual de lo que a veces se ha dicho. De hecho, como se ha ido viendo, aquí se asume que a lo largo de todo el periodo de entreguerras existió, aunque con intermitencias, esa inquietud «social» que contrapesaba las tendencias más puristas, y que quizá habría que hablar más bien de “predominancias” o “intensidades”, esto es, de ciclos donde un tipo de literatura u otro toma sobre sí, precisamente, el rol de vanguardia.

En un artículo que José Díaz Fernández publica en *Post-guerra* con el título «Acerca del arte nuevo» (1927c) se distinguen, dentro del confuso panorama estético, tres tendencias, ninguna de las cuales satisface las exigencias de preocupación social del autor: el arte tradicional, el liberal y el vanguardista. Tras defender la inexcusable historicidad de los fenómenos artísticos y su necesario carácter de «reflejo» de la sociedad en la que surgen, Fernández introduce la clásica secuenciación histórica según la cual el presente asiste al «quebranto del régimen burgués», y por tanto a la caducidad de las fórmulas políticas de conservadurismo y liberalismo. ¿Cómo reacciona el arte ante

⁴⁸⁰ Espina deseaba que esa incorporación no se produjera a la fuerza o por obligación, sino «por espontánea impregnación de la obra moderna» (44). Hacia el final del artículo, presentaba su solución para superar el abismo entre cultura y proletariado: la proletarianización de la cultura.

tal situación? Las dos primeras formas (arte tradicional y liberal) quedan totalmente deslegitimadas, mientras que la vanguardia ocupa una posición de bisagra: «es una planta del campo burgués que se abraza al viejo árbol artístico para secarlo. Pero vive aún de su savia.» (7). La vanguardia es el reflejo de un régimen social que, en sus estertores, «busca esterilmente nuevos módulos de vida», y por su ambivalencia contiene así caracteres tanto de decadencia como de porvenir: permanece anclado en una concepción político social burguesa, pero posee, en su ironía, en su vitalidad juvenil o en su optimismo virtudes de lo que Díaz Fernández denomina aquí «arte novísimo» (aún no ha adoptado la denominación de «literatura de avanzada»), el que va después de la vanguardia, el que está vinculado junto a la masa proletaria *contra* la democracia liberal y la masa burguesa, y el que tiene la tarea de proporcionar nuevas doctrinas a una masa ignorante, sí, pero «en estado de gracia, con el intelecto puro, como recién nacido» (7). Este arte novísimo supera la antítesis entre el viejo arte, excesivamente sumiso a la realidad, y la vanguardia, que «es precisamente una fuga de lo real» (8), ya que conserva de esta última el potencial destructor y subversivo, pero deja atrás su aristocratismo y —aquí se recoge lo positivo del arte viejo, del realismo— su olvido de la realidad social del mundo. Conclusión:

El arte de vanguardia al desentenderse de su función social, nace y muere en sí mismo, tiene un destino triste y una existencia efímera, porque se agita en el vacío de una inexistente aristocracia. Le falta la sustancia social. El arte será tanto más puro, cuanto mejor colabore en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia sin proponérselo siquiera. (8)⁴⁸¹

Si ya en los últimos dos o tres años de los veinte la pretensión del Arte Nuevo de mantenerse independiente de la política había comenzado a resquebrajarse, y distintos grupos de escritores habían enfocado su práctica estética hacia fines de denuncia, concienciación y reforma social, para el año fetiche de 1930⁴⁸² la crítica y el ensayo más

⁴⁸¹ La última frase no deja de resultar contradictoria con los objetivos de Díaz Fernández, por cuanto parece vincular la efectividad en la tarea de concienciación social a la inexistencia de una voluntad explícita de llevarla a cabo. Y, además, se pone como fin alcanzar la pureza artística. En éste, como en otros textos de los años 1927-29, Díaz Fernández está puliendo las ideas que quedarían definitivamente fijadas en *El nuevo romanticismo*.

⁴⁸² Ya hemos visto algún ejemplo de la importancia simbólica de este año. Sirvan unas palabras de Díaz Fernández como nueva muestra: «en este año 1930 se registra en todos los frentes del arte contemporáneo una transformación de estilos y de ideas que significa, sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida.» (1930a:35-36)

influyente y comentado sancionaban la imposibilidad de la pureza estética; algunos la condenaban, otros buscaban sus causas profundas, otros ensayaban vías alternativas o reformulaciones; los más extremistas abogaban por un arte explícitamente revolucionario. La época del vanguardismo literario era cada vez más sentida como perteneciente al pasado. Así lo anunciaba la circular de la revista *Nueva España*, reproducida por *El Sol* en enero de 1930. Allí se decía:

En literatura y en arte la nueva revista traspasa y supera el ya caduco nomenclátor de los “ismos” —futurismo, surrealismo, vanguardismo...—. El período de los “ismos” se halla en su trance final en estos albores del año 30. Dichas tendencias tuvieron su razón de ser en los momentos de liquidación y crisis de comienzos de siglo y de la postguerra. Pero hoy lo que se impone ante todas las cosas, sobre toda otra labor, es la tarea constructiva, las creaciones instauradas, la obra original, orgánica. («Nueva España»: 24)

J.G. Gorkín, en un artículo de principios de los treinta, plasmaba el tránsito de la literatura de vanguardia a la social en la frase «del nihilismo a la esperanza» (54). Esto da una primera pista de la valoración que los defensores de un arte con fines revolucionarios (a izquierda y derecha) hicieron de los del Arte Nuevo. Las distintas maneras en que textualmente se explicitó y se reclamó esa transición de la pureza al compromiso comparten por lo menos tres caracteres: En primer lugar, se entiende que la situación histórica y espiritual de Occidente, especialmente desde la Gran Guerra, está caracterizada por la desorientación y el vacío ideológico en una sociedad modernizada, opulenta y explotadora. En segundo lugar, se comprende el Arte Nuevo como respuesta y reflejo de esa situación: ensimismado en sí mismo, preocupado únicamente por su propio desarrollo y evolución y ajeno a las circunstancias histórico-sociales; por ello, en definitiva, supone un arte montado sobre la nada. Así lo afirma Arconada:

Los escritores han preferido las oscuras abstracciones a las claras realidades. Preferencias hacia la sombra sobre la luz. Ha sido un admirable alarde de fuerza, de conciencia: construir en el vacío, dibujar en la oscuridad, habitar en la nada. Esto se llamó arte puro. (1929b)

Éste era el arte de una época nihilista y caótica, decadente y suspendida sobre la misma nada ideológica, por lo que podía afirmarse que «las presuntuosas literaturas de

vanguardia no han tenido otra misión en la historia de nuestro tiempo que anunciar el último vagido del siglo XIX» (Díaz Fernández 1930a:52)⁴⁸³. Frente a esta literatura y ese tiempo se situaban los albores de una época que comenzaba a impulsar transformaciones sociales y a imponer nuevos valores, que reclamaba nuevos horizontes vitales, preocupaciones colectivas y gravedad de tono, y a las que debía corresponder un arte con esas mismas características.

En tercer lugar, existe entre los artistas revolucionarios la asunción de que una situación de carencia de fijación moral es en sí misma inmoral. Es decir, a la reclamación histórica se unía una reclamación de índole moral, que exigía precisamente de todo arte una base moral, fuera la que fuera. Esto significaba que el Arte Nuevo, en principio aséptico, pasaba a ser juzgado como “inmoral”, “insensible” a los problemas sociales, “colaborador” de todo un orden también inmoral (el de la civilización decadente), por no incluir dentro de sí conflictos o reflexiones morales. Véase el durísimo responso de Rosario del Olmo:

Inhibirse supone una complicidad significativa. La «torre de marfil» es muro desde donde se ametralla. La autonomía del arte, disculpa increíble. El artista que permanezca indiferente al dolor de esta época, erizada de contradicciones, no es sólo un egoísta. Desde sus abstracciones cumple (es posible que a veces hasta sin advertirlo) una misión activa. Especulando con la belleza inmaterial, con la forma absoluta, engaña o anestesia. Sirve, desde luego, unos fines no siempre claros. (1934: 66-67)⁴⁸⁴

Veamos sin más cómo, con distintos matices, los puntos señalados se desarrollan en varios artículos importantes:

⁴⁸³ A este argumento respondía García Cabrera en 1934 con una simple pregunta: «¿Pueden desecharse estas forjas artísticas [las de los “ismos”] por el hecho de haberse generado en el derrumbamiento del sistema capitalista?» (2)

⁴⁸⁴ Estas acusaciones se basan en un razonamiento según el cual “poner en suspenso” la moral, o mostrar dudas o reticencias sobre los principios morales es en sí mismo un acto inmoral. Curiosamente, la falacia aquí contenida fue denunciada en esos mismos años desde la filosofía analítica como una consecuencia de la moderna civilización occidental, acostumbrada a tener siempre la red de protección de una transcendencia última que no podía ser cuestionada. El filósofo Moritz Schlick afirmaba: «If a philosopher asks for a more precise definition [del concepto de ‘valor’], he is blamed not only intellectually but also morally. He is told that he is ‘value-blind’ and immoral because he does not know what it really means to be moral. This kind of problem, which arises in modern ethics, has no parallel in antiquity. It is a product of modern civilized moral.» (6)

El primero de ellos, «Arte, revolución y decadencia», de José Carlos Mariátegui⁴⁸⁵, busca desmontar la identificación de los primeros años de la postguerra entre Arte Nuevo y arte revolucionario; todo arte que sólo proporcione una nueva técnica constituye en realidad arte de decadencia, lo opuesto a la revolución. La decadencia es el dato primario de los tiempos, y tiene su reflejo en el arte: «la decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo, su unidad esencial.» (420). La decadencia en su doble aspecto —social y artístico— es para Mariátegui la «transición» a un periodo histórico nuevo: el fin de la burguesía y el advenimiento del arte revolucionario. Por eso en el Arte Nuevo pueden detectarse señales no sólo de la crisis, sino de la posterior reconstrucción. La principal aportación de los movimientos contemporáneos radica no en la creación de una técnica nueva, sino en la violencia nihilista, esto es, en «el repudio, en el deshaucio, en la befa del absoluto burgués». El artista nuevo constituye la figura intermedia entre el artista burgués y el artista revolucionario del orden futuro; su rasgo definitorio es llevar «vacía el alma», prescindir de sentidos y valores absolutos y carecer de fe. Este nihilismo ha sido explicitado y confesado. Pero esa situación de suspenso en el vacío es insostenible por mucho tiempo; no es un punto de llegada, sino de partida: «el artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa, es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito» (421). Los dos mitos fundamentales que se presentan a este artista necesitado son el bolchevismo y el fascismo. Ambos llenan las almas vacías, y a la vez suponen la mejor demostración de la imposibilidad de que el artista se sustraiga a la política: «en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida» (422). Y sólo el artista que, superando revoluciones formales, salta a la política es auténticamente revolucionario.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ El artículo fue publicado originalmente en *Amauta* en 1927 y en 1930 fue reproducido en la revista española *Bolívar. La Gaceta Literaria* se había hecho eco del artículo en su salida original, equiparando su posición con la exhibida por el surrealismo francés, y afirmando que «contiene una gran cantidad de confesiones y utopías» (vid. «Postales Americanas»: 5). Ahora está incluido junto con otros interesantes escritos de Mariátegui sobre estética en *El artista y la época* (1959), a los que ha prestado su atención Vicky Unruh (1989).

⁴⁸⁶ Mariátegui aprovechaba el artículo para acusar a Ortega de no haber sabido distinguir los elementos decadentes de los revolucionarios en su exégesis del nuevo arte, lo que en su opinión le había conducido a determinar que su carácter inmanente, juguetón, irónico e intrascendente eran rasgos revolucionarios, cuando pertenecían al estadio final de un arte en disolución.

Conclusiones parecidas encontramos en «Palabras para asegurar una posición dudosa» (1930), publicado por Xavier Abril en la misma revista *Bolívar*: Se afirma una necesaria transición a principios revolucionarios, para lo cual hace falta recuperar el sentido originario de la palabra “vanguardia”, convertido meramente en una etiqueta, cuando en realidad es un sinónimo de «revolución» (424). También se detecta una base nihilista en la literatura contemporánea, que en este caso se condensa en «el sentido profundo del fracaso» (425). Con estas palabras Abril, rechazando cualquier fácil derrotismo, entiende lo que él mismo denomina «una verdadera categoría vital y filosófica», pues el sentimiento de fracaso constituye la prueba evidente de la ruina de la cultura burguesa. El razonamiento es sencillo: Si en la literatura nueva hubieran dominado la alegría, la aceptación o el disfrute, la cultura burguesa seguiría en pie con buenos fundamentos. Pero si eran mayoría sentimientos como el fracaso, la opresión por parte de la sociedad y el automatismo social, económico y tecnológico, lo que se anunciaba era una creciente consciencia revolucionaria; el escritor que detectase las fuentes del mal buscaría cambiarlas. Buena prueba de ello el surrealismo, que Abril veía como «una clase, y no simple y solamente una escuela literaria», pues frente a la agonía y el caos moderno propugnaba toda una nueva cultura, «la cultura del subconsciente» (427), donde el cuerpo humano, frente al repudio judeo-cristiano y el misticismo burgués, era recuperado en su maravilla, en su fuerza, al ser entendido fundamentalmente como “libido”. Ello era un signo más de «la revolución materialista de nuestra época» (427) que destruía los principios decadentes de la realidad burguesa para contraponerles «una sociedad comunista que reivindique el alba, el nacimiento y la alegría». Abril abogaba así, utópicamente, por una literatura —como la surrealista— que devolviese la alegría y la felicidad ahogadas por el capitalismo; en definitiva, «un clima social en el que ya no pueda vivir la tragedia», y donde, por tanto, el sentimiento de fracaso desapareciera.

Otra texto que apostaba por la revolución y que hacía balance es el artículo de Eduardo Westerdahl «De la abstracción: regreso» (1930). Su principal propósito era señalar las razones de una vuelta en las artes a la figuración y la objetividad después de una época de abstracción. Westerdahl sostiene la necesidad de partir de un principio a la vez estético y hermenéutico fundamental que remitía al materialismo histórico: toda manifestación artística es reflejo de una situación histórica concreta. La consecuencia

“moral” de este principio es que el arte que pretenda olvidarse de esta situación concreta y por tanto no responda «automáticamente a una necesidad social» (429) puede ser acusado de falso, insincero e irresponsable, como de hecho Westerdahl hace con la abstracción en pintura o en literatura con lo que él denomina «neogongorismo», vocablo que de hecho alude a prácticamente toda la producción post-ultraísta. Pero precisamente el hecho global de que este arte haya pretendido apartarse de su época, responde, sin quererlo, a una situación histórica y espiritual concreta. Con lo que resulta ser “falso” solamente desde el lado de sus intenciones, pues en realidad era en sí mismo índice, reacción a un momento histórico particular, los años de postguerra, definidos por un pesimismo generalizado por el vacío de valores, ante el que el arte reaccionó refugiándose en su propia práctica artística, y en ella afirmando el más violento experimentalismo. Así lo dice Westerdahl:

Europa se prestaba a la abstracción, no tanto por el contagio de las costumbres coloniales, sino por un sentimiento colectivo, de masa, que arrancaba, como toda la doctrina búdica, de un momento pesimista, levantando sobre la época una construcción negativa. Los campos arrasados, la destrucción de todos los valores concretos, pedían que el hombre desconectara su espíritu del dolor universal para lograr su propia salvación. Se encontraba en la infancia de una nueva vida y sólo en un principio de absoluta desintegración podía acometer la gran obra de reconstrucción en todos los órdenes. (430)

A esta primera etapa de evasión le seguía la política del «paneuropeísmo», en la que, dado su romanticismo, la mirada se volvía nuevamente sobre las necesidades sociales, por lo que las corrientes espirituales incorporaban otra vez temas sociales. El arte, tras un paréntesis abstractivo, retornaba a la realidad. En resumen, afirmaba Westerdahl, la ganancia había sido importante: el periodo de experimentación y abstracción de los 20 constituía en realidad respuesta a «la visión objetiva del mundo» donde se distinguía «la gran crisis» (430). Gracias a él se «ha logrado hacer los más amplios virajes sobre el paisaje contemporáneo», pues se había pasado del subjetivismo al objetivismo, y, así, se había conseguido soltar el lastre de las creencias e ideas del pasado, superar «la antigua limitada individualidad» y encarar el presente de una manera política, respondiendo a las necesidades de la época, pero a la vez con independencia y distancia.

Los asuntos de estos artículos se trataban más ampliamente en tres libros aparecidos también en 1930 en distintos países: *Axel's Castle*, de Edmund Wilson, el ya comentado *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, y *Nouvelle age littéraire* de Henry Poulaille⁴⁸⁷. Comparten ideología revolucionaria, y por tanto propósitos: En primer lugar, analizan el trasfondo ideológico del Arte Nuevo, fundamentalmente posterior a la primera guerra mundial. Y lo juzgan reflejo de la crisis generalizada en los años finales de decadencia del pensamiento burgués, por su falta de sustancia, por su insistencia en los aspectos formales, por su hermetismo y por su búsqueda pureza. Y en segundo lugar, proponen la inevitabilidad y pertinencia de una literatura «de avanzada» que corresponda al nuevo interés por las cuestiones político-sociales y a las posibilidades reales de transformación del mundo por parte de las clases desfavorecidas.

Tras la publicación de libros como estos —o de textos tan reveladores como la archifamosa segunda encuesta de *La Gaceta Literaria*—, pocos eran los dispuestos a defender una praxis artística tal y como había sido llevada a cabo en la última década. En opinión de cada vez más, aquellos que producían un arte nuevo autónomo amputaban no sólo las posibilidades transformadoras del arte, sino que circunscribían la modernización al arte, sin plantearse en paralelo la modernización de la realidad. Todo aquel que se implicara en esta modernización de mayor rango, y por tanto quisiera continuar en primera línea, o abandonaba los principios de autonomía y separación del arte y de la vida o directamente se exiliaba del reino del arte⁴⁸⁸. «A la política hay que ir sin literatura. Cara a cara. Lo mismo que a todo en la vida» (1929f), afirma Gecé a mediados de 1929. Este es, en su forma más extrema, el destino al que se enfrentan los jóvenes escritores que abandonan la nave vanguardista. La violencia contenida en él quedaba explicitada cada vez más en los textos críticos. Decía en 1933 Pedro Garfias:

⁴⁸⁷ El libro de Poulaille era una recopilación de artículos publicados en *Monde*, la revista de Barbusse. El libro fue comentado críticamente por Lluís Montanyà en «Una nova era literària» (1931).

⁴⁸⁸ Esta última posibilidad, por ejemplo, es la que defendía en 1929 desde las páginas de *Europe* Emmanuel Berl, que explicaba el fracaso del surrealismo por una confusión entre romanticismo y revolución. En su opinión, optar por la transformación sociopolítica implicaba abjurar de pretensiones artísticas: «no hay comunicación dialéctica entre el disconformismo anárquico y la revolución social, entre el romanticismo y el comunismo; [que] un grupo estético no se transforma en grupo insurreccional, aun cuando lo pretenda.» (cit. en de Torre 1929c:368-369).

Sólo las civilizaciones maduras pueden rezumar arte puro. Sólo una época decadente, que ya lo tiene todo hecho, puede entregarse libremente al juego del espíritu y de la fantasía. Cuando invade la tierra un alba redentora, y en el silencio trémulo se oye el chocar de aceros de dos mundos en pugna, los escritores, como los obreros, como los políticos, tienen una misión que cumplir. Su arte es su herramienta, su arma. A tomar posiciones en la frágil trinchera, que necesita de todos los hombres. ¡A luchar! (64)

Con el advenimiento de la República se produjo la inflexión definitiva que, en opinión de no pocos protagonistas, canceló el presupuesto ideológico fundamental de la nueva literatura: su autonomía. Así por lo menos se plantea en «Situación y horizontes de la plástica española» (1935), la carta que *Nueva Cultura* envió al escultor Alberto:

Para los artistas e intelectuales en general, la República del 14 de Abril fue algo que, por inesperado, les sorprendió totalmente. [...] Ahora que todo era política, el ambiente obligó a los artistas a dejar de momento las especulaciones profesionales y a hablar —también de política. (333)

Si hasta ese momento ciertos autores se habían resistido a abandonar las trincheras de intranscendencia del arte nuevo, ahora lo hacían; y, en muchos casos, no a disgusto. Las ilusiones que el nuevo escenario político generaba daban pábulo a proponerse «cambiar el rumbo espiritual de un pueblo» (333).

Una muestra de ello la encontramos en un artículo de uno de los más fervientes defensores de la no instrumentalización de la literatura, Ramón Gómez de la Serna. Si en la famosa segunda encuesta de *La Gaceta Literaria* hacía confesión de fe en el vanguardismo y todavía en otros artículos del año 1930 defendía la independencia de la literatura, en «Otra época», escrito sólo cuatro días después de la proclamación de la República (*Crisol*, 18 de abril de 1931) demandaba que en «la hora de la libertad», y reconociendo «otro escenario», la literatura acogiera dentro de sí fines prácticos, esto es, que su íntima esencia libertaria y comunicadora de nuevas ideas se plegara sobre las necesidades *reales* de la gente. A esto lo denominaba Ramón acogerse a «la ley del despertador», que obligaba a dejar atrás la ensoñación para encarar «nuestra labor de transformación de las costumbres». Un párrafo del artículo es particularmente sintomático de este giro práctico que proscribía el idealismo, por tener un aire de absolución. Fijémonos en el alcance y objetivo que Ramón, pontífice máximo de la fantasía, prescribe a la práctica literaria:

La literatura, que es la gracia de la vida desenvuelta, ha de proponer *lo asequible*, y ha de columbrar nuevos objetivos ya *fáciles de conseguir*, ya que su consejo libertario ha de ser más *eficaz*. *¡Podemos proyectarnos sobre la vida misma!* (mis cursivas)

Y como el movimiento se demuestra andando, Ramón acaba el artículo con una propuesta muy concreta: «Lo primero que es necesario es el teatro de Ensayo de la República» (1931b).

Dentro de este giro pragmático que Ramón, atento a las circunstancias, preconiza, se inserta perfectamente ese “inventario antes de la liquidación” que es *Ismos* (1931). Con una mirada atrás sin ira, sintetizadora, en muchas ocasiones melancólica, Ramón se propone hablar de las vanguardias en pasado: «Estamos saliendo de una época y hay que dejar explicado nuestro tiempo.» (1931a:10). Ya en el prólogo se contraponen el libro a las *Literaturas* de de Torre, pues si éste se presentaba como una «guía» espoleada por la juventud y la pasión vital, que buscaba ordenar un vasto territorio de novedades estéticas, filiándolas y explicándolas, *Ismos* se concibe como un homenaje a una fecunda época en tiempos de desahucio. Ramón contesta:

La disolución es el sueño de amor de todo lo creado; pero eso mismo da más valor a los seres disolventes que se adelantaron al raptó natural, siendo por eso los seres de mejor calidad de la naturaleza. (10)

El homenaje no lo era tanto a movimientos como a personalidades excelsas que con sus trayectorias habían dado vida, encarnándolos, a ismos y corrientes. Individualismo, homenaje y reconocimiento, y en último extremo nueva explicación del ismo que el propio Ramón constituía, de su inabarcable personalidad en sus relaciones con otros creadores. *Ismos* puede ser leído como la primera “automoribundia” de Ramón: en la muerte de un tiempo y por tanto de un cierto Ramón, se hace repaso a lo labrado y se intenta, de alguna manera, *justificarlo*. Este intento de justificación, basado nuevamente en el posible efecto *práctico* beneficioso del arte nuevo, remite, incluso en su formulación, al texto que veíamos unas líneas antes:

Más que las propagandas morales, han influido en la vida y sus costumbres —lo que es más urgente liberar— la novedad en las telas, en las luces, en los muebles, en los cuadros, en los géneros literarios. (12-13)

En *Ismos*, además, se renueva, repito que con cierta melancolía, la fe en el oficio literario, en la búsqueda de perspectivas inéditas y arriesgadas —lo que Ramón llama «enfocar las cosas en ángulo» (11) o «estilizar» (13) — ante un porvenir en el que «no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre y su monstruosidad última.» (13)

El doble despertar de ‘sueños dogmáticos’ (el sueño del Arte Nuevo autónomo, el sueño de los *happy twenties*) a que se viene aludiendo en estas últimas páginas fue sincrónico, cuando no idéntico, y en algunos autores dramático. En su «Autobiografía», publicada en 1936, Arconada alude en clave personal y generacional a ámbos:

Durante un tiempo estuve subyugado por la ciudad, por este otro mundo moderno del capitalismo y de la civilización. De entonces data mi adhesión a los movimientos literarios de posguerra [...] Luego llegó el momento en nuestro país, en que el proceso revolucionario rompió el idilio de los poetas con las musarañas. Fui uno de los primeros que se angustiaron ante el dilema, ante el destino de nuestro tiempo y de nosotros mismos. (1936a)

El despierto se encontraba en muchos casos con las manos vacías de valores y con la marea de los tiempos avanzando impenitentemente sobre él. Y, como el *angelus novus*, giraba la vista atrás. Describía entonces los años de arte puro con distancia, insertándolo en la historia, dando su época por finalizada. A la manera de unas vacaciones que hubieran definitivamente terminado, para dejar paso al periodo de verdadero trabajo. Así lo expresa en 1929 Giménez Caballero: «Hay que trabajar todos. Y, en especial, los escritores. La vida es dura, apretada, fustigadora.» (1929b)

El trabajo situaba al arte «bajo el afilado imperativo de la vida profunda» (Jarnés 1928c:3) e incluía en sus horizonte de expectativas en mayor o menor grado apuntar a una trascendencia: es decir, sus efectos rebasarían los límites propios de la estética, y así el arte obtendría una misión: ser útil a la sociedad, a la revolución, al Estado, a Dios... Con grandilocuencia lo decía Cansinos Assens en 1933: «Lo social tiene una amplitud humana que confiere a su emoción calidad religiosa, pues el problema del mundo vale tanto como el del ultramundo, y la Humanidad equivale a Dios.» (88)

El paso de las “vacaciones” al “trabajo” significaba un giro global en el rumbo de la literatura española. Así lo hacía notar Francisco Ayala en su artículo «Anotación en el margen del calendario» (1931), donde abordaba un breve análisis de lo que consideraba

un época, un «bloque de estilos de la sensibilidad», comprendido entre 1918 y 1930 «o, si se quiere 1931». De entrada, la constatación fundamental: «todo eso ha sido tramontado —no digo superado en valor— y ya pertenece al pretérito». Lo que había venido a sustituirle, pese a ser informe, era ya «otra cosa» y suponía, en palabras de Salazar Chapela, «media vuelta a la tristeza»: el abandono de una literatura desprendida, feliz, alegre, bajo la cual

latía una grande e insobornable sinceridad, la más preciosa exigencia moral de la época, lo que la ha distinguido con más vigor de otras épocas curiosas y anhelantes, como ella, pero falaces: sinceridad y pureza.

Literatura atenta a la superficie del mundo, entusiasta sobre todo ante lo nuevo, lo presente y lo juvenil, y en la que prevalecía el humor, el ingenio y la admiración. Ayala idealizaba la literatura nueva, exagerando su alegría, llamaba a su época, con melancolía y amargura, «mundo paradisíaco», y la entendía como el período «infantil» de una literatura que ahora se había vuelto adulta, y así desconcertada, sumida «en el ambiente, incredulidad e inatención, tristeza de no se sabe qué», que le llevaba a poner en duda el papel de la escritura en esa «aurora de un tiempo nuevo» en la que tanto confiaba, ahora que realmente advenía. La literatura, dentro de este nuevo mundo, se había quedado en silencio, paralizada ante la seriedad «ante un mundo sin puertas, sin resquicios». Ayala entreveía, con dolor, cómo la labor literaria en su pureza perdía la partida ante las nuevas exigencias, y ponía a la literatura misma en el trance de transformarse radicalmente o, quizá, desaparecer. Ese mismo peligro observaba, en idéntica fecha, Lluís Muntanyà:

La literatura sofreix, en tot el món, una crisi aguda. Crisi que si no acaba amb la seva desaparició total —el vici està massa arrelat, la intoxicació es massa profunda— provocarà la seva transformació. [...] El moment actual és de la massa, del proletariat. La literatura ho comprèn, i esdevé proletària. Es potser el seu cant de cigne. (1931)

Defenestración del vanguardismo

Se dijo más arriba que había dos puntos en los años decisivos de transición de la nueva literatura a una literatura de avanzada que adquirirían un especial realce desde la

perspectiva del nihilismo. Uno, la constitución de alternativas totales como solución a un periodo de inestabilidad, de carencia de sentidos y valores firmes. El otro, que ahora se aborda, la suerte particularmente triste del vanguardismo como modo estético de época. El proceso de transformación de las ideas estéticas dominantes incluyó una crítica generalizada del Arte Nuevo, tanto de su espíritu (el “vanguardismo”) como de sus integrantes. Así lo explicaba García Cabrera en 1934:

Una gran parte del arte de nuestro tiempo —aquel que se imanta de una tendencia constructiva—, viene recibiendo insistentemente por los críticos representativos de un nuevo sistema social los más duros trallazos y anatemas.

En esta ofensiva parece notarse por momentos el funcionamiento de una cierta lógica casi del “resentimiento”, que se mostró especialmente en los pocos méritos que se le reconocieron al Arte Nuevo y en la inquina con que la mayoría de autores hablaron de sus orígenes, es más, de aquello que les ha hecho posibles como “portavoces” de la modernidad.

Este discurso antivanguardista se incluye dentro de un ambiente general de crispación a partir ya del año 1927 que, poco a poco, fue cubriendo el campo intelectual español. Sorprende y apena que esa situación de creciente tensión, nerviosismo, ataques, puyas, enemistades y desavenencias se produjera entre los miembros de tres generaciones de la literatura española en activo, y muy especialmente entre unos jóvenes que prácticamente se habían inventado a sí mismos como «nueva literatura» a través de la amistad, el compañerismo, el diálogo o el intercambio intelectual. Esta situación nos muestra el otro lado, generalmente menos atendido, de una promoción literaria a la que, incluso por parte de sus integrantes, se acostumbra quizá en demasía a describir con ditirambos por lo que respecta a su unión, fraternidad y comunión, superior entre los poetas que entre los prosistas, como recordó Rosa Chacel (1977:12)⁴⁸⁹. Naturalmente, la violencia de los términos utilizados en los textos no tiene por qué hacernos suponer que

⁴⁸⁹ Vid. a este respecto dos referencias clásicas como son «Una generación poética» (1948) de Dámaso Alonso o «La generación de la amistad» (1973) de José Luis Cano. El número monográfico de *Ínsula* de diciembre de 1997 sobre el veintisiete dedica varios artículos a esta cuestión de las relaciones personales entre los poetas y a su constitución como «grupo» y «generación».

en el trato personal las cosas fueran así, pero por los menos permiten reconocer la existencia de una crispación y encono notables en el orden de los discursos.

En febrero de 1928, Gómez de la serna recibía un banquete de homenaje a su regreso de París, ofrecido por *La Gaceta Literaria*. En el discurso de agradecimiento, y tras explicar sus correrías en Francia, Ramón mostraba su estupefacción por un hecho:

Cada vez creo más que la lucha literaria adquiere el crudo descaro que tiene actualmente la lucha por la vida, y cada vez veo con más asombro que todos tienen su hora de agresión, hasta los que parecen más pacíficos. Antes eso era aún atajable, porque lo practicaban sólo unos cuantos, pero hoy lo practican todos a distinta hora y eso compensa las agresiones, y en este caos cerril sólo las obras y los aciertos se impondrán en definitiva, si no es que acaban personas y obras en tan dura guerra. (1928b:2)

En septiembre del mismo año, Giménez Caballero explicaba sin pudor lo que consideraba las consignas de la nueva atmósfera literaria:

Si hasta ahora, escribir en Madrid ha sido llorar, ahora debe ser otra cosa: apretar la mandíbula. Resistir los golpes. Concentrar los músculos. Adensar la rabia. Solidificar bien el puño. Defenderse. Y al menor descuido de la bestia inmundada, atacar. (1928e)⁴⁹⁰

Justo un año después, en septiembre de 1929, Luis Araquistáin presentaba un desolador panorama de la situación literaria, dominada por la sensación de «cordialidad imposible»:

Nunca hubo tanta desavenencia como ahora —con haber siempre mucha— en la mal concertada república de las letras. Dividida en minúsculas facciones o cenáculos, en que un astro de alguna magnitud suele presidir un coro de modestos satélites, la mayor parte anónimos, la república literaria —me refiero principalmente a la de Madrid— vive en perenne anarquía, por no decir en constante estado de guerra. (1929)

A la hora de dar explicaciones de este cambio de actitud entre personas que poco antes habían convivido en grata armonía, Giménez Caballero, en general poco lacónico, no necesitaba en marzo de 1931 más de una frase: «la política hace que se vean con faces falsas y antipáticas caras que antes estimábamos.» (1931)

⁴⁹⁰ Precisamente en ese mes de septiembre Gecé recibía un duro ataque desde las páginas de *Post-guerra*. En un artículo anónimo titulado «Vanguardistas, trepadores y arte nuevo» se le tachaba de «oportunista», «trepador» y «reaccionario» (Jiménez Millán 264).

En 1932, José María Salaverría señalaba que el advenimiento de la República no había significado, como muchos creían, la concordia entre los distintos grupos de intelectuales sino todo lo contrario: la instauración de un ambiente de beligencia y tensión. A lo que se añadía la discordia entre la ‘clase’ intelectual —pequeño-burguesa— y clases sociales como la burguesía acomodada o el proletariado:

No ha de sorprender a nadie que se haya acentuado en nuestro país la triste discordia entre la clase de los intelectuales y la masa burguesa. Para el tipo medio del burgués español, la palabra intelectual va acompañada de un sentido más que peyorativo, porque llega a ser recroso. Y para el intelectual izquierdista, todo burgués, conservador o «persona de orden» queda sin más calificativo como un ser despreciable y enemigo de la libertad, como una síntesis de cuanto de inculto y retardado y antipático, de «cavernícola», pueda haber en el mundo.

Aprovechaba Salaverría para arremeter contra el nuevo régimen político, acusándolo de retrasado y anacrónico. La República había llegado al país ya como algo perteneciente al pretérito, y mostraba un viejo estilo herencia de un siglo de las luces frente al que ahora se situaban «ideas mucho más radicales y volentas que las del siglo de la ilustración, y procedimientos más dramáticos.»

Dentro de este ambiente general de enfrentamiento, el vanguardismo y en general toda la nueva literatura pronto se convirtieron en blanco de los ataques⁴⁹¹. Fernández Almagro proporcionaba en noviembre de 1929 lo que llamaba «datos y juicios generales» sobre la literatura nueva sorprendido por el súbito cambio de parecer dentro del mundo literario respecto a ella. Así, hablaba de

Esa Literatura que ya no se atreven a llamar “Joven” [...] como si en el brevísimo lapso de tiempo comprendido entre octubre de 1927 y junio de 1928 se hubiese producido uno de esos sucesos terribles que hacen súbitamente encanecer.

Almagro situaba el factor determinante de esta nueva situación en algo que no termina de explicar bien el fenómeno: «La llegada de otras promociones de jóvenes más jóvenes, aconsejaba tal vez el prudente repliegue». Parece olvidarse aquí que la violencia

⁴⁹¹ Sobre la continuada suerte triste del Ultraísmo, que ya había sido atacado por los jóvenes escritores que ahora iban a recibir las críticas, baste una frase Pedro Garfias de 1933: «¿Qué poeta de hoy, de estos de vuelo corto, no ha asestado su lanza contra el ultraísmo?» (1933a:78). El poeta salmantino, como es sabido, dedicó al Ultraísmo una serie de artículos reivindicatorios en 1934, donde denunciaba el silencio y la injusticia a que había sido sometido.

antivanguardista no fue sólo ejercida por aquellos que estaban situados (o estaban situándose) en posiciones claramente opuestas, o que pertenecían a una supuesta nueva generación, sino a menudo por muchos de los que seguían representando los valores del vanguardismo, y que de hecho constituían la joven literatura (R. Cruz 1999:37). A estos nombres, además, se añadieron otras personas que en muchas otras ocasiones se habían mostrado razonables, abiertos a la experimentación, generosos con lo nuevo, y que ahora no exhibían esos rasgos. Así, por ejemplo, el crítico de arte Sebastià Gasch; amigo íntimo de Lorca y Dalí, a mediados de 1928 clamaba con virulencia:

¡Vanguardismo! [...] La palabra indeseable que ha permitido aún que la copiosa fauna de los ineptos, de los imbéciles y de los cretinos, se entrega a la más desagradable promiscuación, a la más infecta de las mezcolanzas. [...] Es preciso desterrar la palabra vanguardismo. Es preciso expulsarla. Y es preciso aclarar, una vez para todas, que no defendemos la modernidad por la modernidad, la revolución por la revolución, el avance por el avance. Nuestras campañas son un asunto de calidad. De bueno y malo. (1928)⁴⁹²

No es extraño que a principios de 1929 Giménez Caballero reconozca abiertamente en un editorial de *La Gaceta Literaria* la existencia de un «frente casi único —antivanguardista», para luego atacar a los vanguardistas acusándolos precisamente de pelearse entre ellos. En ese mismo número, Bergamín también arremete contra los jóvenes, haciendo buenas las palabras de Gecé, al hablar de «el estado ya casi caótico que en pocos años —seis o siete— se ha formado alrededor de la motejada *joven literatura*.»

En los primeros momentos de ataque al Arte Nuevo, cuando éste de hecho se estaba disolviendo, los autores tuvieron que tomar rápidamente posiciones y definirse. En algunos casos los escritores se situaban muy lejos de sus ideas anteriores. Además, también cambiaron el tono y las formas; la tónica general, acorde con un tiempo de profundo enfrentamiento, fue pasar al ataque y la desconsideración. Podemos ver un ejemplo en el caso de F. Carmona Nenciales. En un texto de 1929 («Perfiles de nuestro tiempo»), el autor rechaza frontalmente la acusación lanzada al Arte Nuevo de deshumanización, pues ese arte es humanista al mantener el principio esencial de ser «superior a la naturaleza». Y se permite recomendarle un rebaja en el racionalismo

⁴⁹² Sobre la trayectoria de Gasch, vid. el catálogo *Sebastià Gasch: crític d'art i de les arts de l'espectacle*, a cargo de J. Minguet i Batllori (1997).

predominante, para que tenga en cuenta la expresión «del entero organismo humano». Un año después, el discurso del mismo autor es éste:

En España el *Vanguardismo* (acepto el término; no puedo discutirlo ahora) ha sido un movimiento estéril, de índole mezquina, verificado por señoritos. Un movimiento reaccionario, paralelo al de la estúpida dictadura de Primo, el megalómano. En Francia, en Alemania, etc..., el *vanguardismo* era, si se quiere, hasta biológicamente necesario. Allí urgía liquidar el pasado. Y también proponer un sentido inédito de las cuestiones fundamentales que plantean la vida y la cultura. Sepa el cronista que los *vanguardistas* españoles han escrito una literatura aliteraria, han pintado una pintura apictórica, etc. Cuando decidieron definir el *vanguardismo* nadie supo hacerlo. Todos, en cambio, se sacuden el término *vanguardista*: en España. (1930b)

Es usual considerar como momento culminante en el desahucio de la vanguardia la famosa segunda encuesta de *La Gaceta Literaria*⁴⁹³, que Miguel Pérez Ferrero, su impulsor, justificaba precisamente al dar su objeto por totalmente desaparecido, tanto que sólo existía de él «su recuerdo». Ferrero adelantaba en su «Justificación» uno de los leitmotivs de las respuestas que siguieron: el Arte Nuevo había perdido el tren de los tiempos y ya no podía responder a los problemas actuales (así opinaban Gecé, Arconada o Ledesma Ramos). La encuesta es de sobra conocida, así que voy a detenerme únicamente en algunas opiniones significativas. Nos es particularmente útil contrastar los juicios de Esteban Salazar Chapela, Ramiro Ledesma Ramos y Eugenio Montes, por encarnar tres posturas distintas, pero todas de algún modo legibles como “injustas” con el vanguardismo, sobre todo por dos razones: primera, no tienen muy en cuenta el momento de su auge, sino que hablan únicamente desde el presente, y lo juzgan con categorías del presente. Segunda, no encaran de manera directa la existencia misma del vanguardismo, esto es, su plasmación en autores o textos, sino que, de forma ublicua, se concentran en lo que consideran su punto débil: su ubicación ideológica.

Salazar Chapela, el primero en opinar en orden cronológico, acusa al vanguardismo de ser un movimiento de «burguesismo recalcitrante», esto es, fruto de unos individuos que, en su opinión poseían «comodidad social, religiosa y filosófica» (1930a). Eso sirve a Chapela para explicar que los vanguardistas vivieran «en una

⁴⁹³ Así lo entiende Soria Olmedo, que le dedica un minucioso análisis (1988:284-298). Amplios comentarios también en García de la Concha (1979).

campana neumática», esto es, ajenos a la realidad social española, pero no dice nada de la literatura. El mismo Chapela se ve obligado a reconocer algo parecido al decir que este tipo de vida «me parece perfectísimo *puesto* a escribir el poema o novela puros». En conclusión, Chapela no discute en ningún momento si esta literatura, en sí misma, tiene algún valor.

El más duro de los tres autores es sin duda Ledesma Ramos, pues su aportación incluye el núcleo de la crítica de Salazar Chapela («la vanguardia no se interesó por la cosa política») y a la vez la acusación, aunque sin utilizar la palabra, de nihilismo. La vanguardia no tiene «fe en los valores objetivos», tiende al relativismo, encarna el frivolidad cultural y moral, y no ha proporcionado ninguna alternativa a la desaparición de los valores decimonónicos. «No dio a España una idea nueva...» (1930b). Ledesma no estaba dispuesto a concederle al vanguardismo un sólo punto positivo, ni literario ni (él lo llama así) “intelectual”. No había aportado ningún cambio en el terreno del espíritu, por lo que quedaba fuera de lo que sería una línea de “nuevo pensamiento” que hacía posible que surgiera «el secreto de la España actual, afirmadora de sí misma, nacionalista y con “voluntad de poderío”»⁴⁹⁴

En su respuesta, Eugenio Montes iba a situarse en el lado opuesto a Ledesma, pero utilizando el procedimiento del escamoteo: redefiniendo el término “vanguardismo” a su gusto, dándole una significación muy alejada de lo que generalmente se entendía por vanguardismo, y además incluyendo esa definición dentro de una tesis altamente abstracta sobre el significado del periodo histórico en el que se insertaba. La consecuencia era que Montes no dudaba en reconocerle al vanguardismo un valor máximo, al entender que bajo ese nombre se “escondía” en realidad un movimiento contrario a todo lo que se asociaba con la palabra:

Vanguardia es —o ha sido— el guirigay con el que, simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden. [...] Toda la gran

⁴⁹⁴ Ledesma quizá no recordaba que él, mucho antes del descubrimiento de las nuevas verdades, había ofrecido en sus pinitos literarios modélicos ejemplos de nihilismo, así en sus dos cuentos, de títulos tan significativos como «El vacío» y «El joven suicida», y en la novela nietzscheana *El sello de la muerte*. Sobre Ledesma Ramos, la información más completa se encuentra en el sitio de Internet www.ramiroledesma.com, donde se incluyen todas sus obras, cronología, bibliografía primaria y secundaria e información actualizada por parte de un colectivo de fervientes seguidores.

restauración del orden metafísico y auténtico que ha ocupado los dos últimos decenios, se ha cumplido bajo el signo del vanguardismo. (1930b)

Con opiniones así, no es extraño que Pérez Ferrero, al hacer balance de la encuesta, decidiera subrayar un punto: «considerar la aversión que los hombres de letras jóvenes, o que responden a una estética de este tiempo, sienten por la palabra —¿por el concepto?— vanguardia.» (1930b).⁴⁹⁵

Tristemente, la aversión no sólo se dirigió a la palabra o al concepto, sino que también afectó a las personas. Autores emblemáticos del vanguardismo, o bien aquellos que en medio de la creación de grupos no quisieron alinearse con unos o con otros, fueron atacados individualmente y en bloque. Así, Antonio Espina le confesaba a López Prudencio en una carta de principios de 1929 que, incluyéndolo en la nómina vanguardista, su nombre había pasado a estar en las discusiones de «estos días de ataques furibundos al llamado “vanguardismo”» (Pérez Marqués 532). Según el artículo anónimo de *Nueva España* «Literatura indigente: el hombre que se alquila» (1931), el vanguardismo español «se encuentra en la etapa prerracional» (394) y es una burda copia del francés; el surrealismo español es «una nueva escuela de poetas indigentes y turistas de tomo y lomo». Alberti está «deshabitado del todo, especialmente del cerebro» y Pérez Ferrero es «Pérez Féretro», un «cernículo» del que se pide la salida de la página de libros del *Heraldo*. En 1931, y en las páginas de *La Gaceta Literaria*, aparecía este texto firmado con el seudónimo de “Hernani Rossi” en medio de una reseña de la primera novela de Antonio de Obregón, *Efectos Navales*:

Los “metaforizantes” comprendieron esto. Que la novela exigía un mundo real. Pero ¿cómo apoyar una metáfora hecha fábula en un mundo real? Creando un mundo metafórico. Y entonces aparece una novela —¿suprarreal?, bueno— con una serie magnífica de bondades, pero que no es novela. ¿Benjamín Jarnés, Antonio Espina?... Bueno, pero este grupo de nacarados caracoles, segregando babas de metáforas, queda al margen de la verdadera novelística.

Un último testimonio, de 1934, nos informa de que las embestidas contra los escritores “neutrales” seguían a la orden del día, al hablar de

⁴⁹⁵ Y que tan paladinamente expresaba José Díaz Fernández al principio de *El nuevo romanticismo*: «vanguardia. Este vocablo hay que repudiarlo porque ha vestido de moderna en España a una literatura mixtificadora.» (36)

estas jornadas, tan preocupadas y escindidas, donde incluso el mismo sector literario se divide en grupos de tendenciosidad extraliteraria; cómo en unos momentos donde los militantes de uno y otro bando manifiestan una tendencia fatal a situarse en los extremos, pretendiendo aplastar a quien se coloca lejanamente neutral, en el centro equidistante. (Guillermo de Torre 1934:176)

Dejando de lado la historia de los ataques *ad hominem*, en los años de la República las acometidas contra el vanguardismo se multiplicaron desde los más distintos bandos, enarbolando las más variadas argumentaciones. Un ejemplo más, Manuel Viola desde las páginas de la leridana *Art*:

El agitado periodo del vanguardismo, y sus aciagos momentos de inflación que traía aparejado el agiotismo más deleznable, la especulación abusiva y otras tristezas de dicho género, quedan olvidados de tan lejano. (184)

Siguieron existiendo, no obstante, movimientos y personas dedicadas a la defensa y promoción del arte moderno. Las iniciativas de ADLAN, del GATEPAC o de *Gaceta de Arte* constituyen ejemplos altamente significativos⁴⁹⁶. Naturalmente, también hubo desde otros sectores intelectuales algunos que salieron en defensa del Arte Nuevo o que, cuando menos, clamaron por una cierta ecuanimidad en los juicios, así como por un abandono de la violencia verbal. Veamos dos ejemplos. En el primero de ellos se aboga por una mayor justicia y generosidad a la hora de hablar de la literatura reciente. Es de L. Fersen (Enrique Fernández Sendón), quien comentando *Littérature et Révolution* de Victor Serge, reclama una visión amplia del concepto de literatura proletaria que la distinga de la mera propaganda, que la justifique como expresión de un nuevo mundo intelectual y que

No adopta una actitud obtusa e innoble con respecto a las literaturas pasadas, rechazadas y despreciadas por ciertos celosos neófitos de la cultura proletaria por considerarlas enemigas del proletariado y nocivo su contacto. (211)

⁴⁹⁶ Sobre ADLAN, vid. Guigon (1990); del GATEPAC ha hablado Ángel Urrutia (1991), y sobre *Gaceta de Arte* existe una abundante bibliografía, desde el pionero artículo de Mainer en *Literatura y pequeña burguesía* (1972) y la *Facción española surrealista de Tenerife* de Minik (1975), a los artículos incluidos en las dos reediciones facsimilar (Topos Verlag 1981 y CAC 1989), hasta la monografía de Ángel Sánchez Rivero (1993).

El segundo ejemplo es de Andreu Nin, al proporcionar una aclaración y justificación del concepto de «compañero de viaje»: la figura intermedia entre los escritores tradicionalistas y los plenamente revolucionarios⁴⁹⁷:

La revolució els atreu per allò que té de forma elemental i renovadora, pero no n'arriben a capir ben bé l'objectiu comunista i, un xic esverats davant la rudesia proletària, poc respectuosa dels valors metafísics de la moral i dels prejudicis burgesos, giren els ulls esperançats devers l'home del camp, que els mereix més confiança. Per això, tot i no identificant-se amb la revolució proletària, tot i no essent-ne els seus artistes, «fan camí» amb ella. (212)

Estos dos últimos textos proceden de autores situados claramente a la izquierda. Lo cual contrasta con ataques virulentos, injustos y viscerales contra la nueva literatura, así como la defensa de la necesidad de esa retórica destructiva, que también provienen de ahí. Decía Francisco Mateos en 1931:

Para crear un arte nuevo es preciso hasta maldecir el arte viejo. Saber que todo el arte pasado respondió a una necesidad místico-egoísta de una casta que tenemos que aplastar como una alimaña. (290)

Ya en la presentación anónima de la sección de cine del tercer número de *Post-guerra* se afirmaba que «EL ARTE PURO es una abstracción, producto de masturbaciones cerebrales de estetas decadentes, o un pretexto para combatir el verdadero arte revolucionario» (10). En esta frase se condensan las líneas fundamentales de argumentación por parte de la izquierda en contra de la nueva literatura. O bien se la ataca por lo que se consideran sus cualidades intrínsecas (falta de realizaciones, esteticismo, preciosismo verbal, autonomía), o, como hemos visto, se la juzga producto de una época decadente⁴⁹⁸, o bien se afirma que la nueva literatura supone algún tipo de 'impedimento' para el triunfo de la literatura revolucionaria, porque es producto de una ideología conservadora cuando no reaccionaria. Ambas acusaciones se juntaban en el duro ataque que le propinaba Julián Zugazagoitia en 1930 desde las páginas de *Nueva*

⁴⁹⁷ Gorkín otorgaba esta condición a Díaz Fernández, Arderius y Espina en su artículo «La evolución de las letras en España» (*Nueva España*, mayo 1931).

⁴⁹⁸ Contra esta argumentación ya había proporcionado Guillermo de Torre en su *Literaturas* una respuesta: «¿Que nuestra época —se argüirá— es incoherente, caótica, atravesada por dispares convulsiones y colectivamente mediocre? Es probable, mas ello no implica la mediocridad del arte que surja en este alba trepidante del siglo XX». (1925a:43)

España. Rechazaba al vanguardismo por su confeso desprecio de la masa, que en opinión del autor escondía por un lado pretensión de aristocratismo espiritual y en el fondo reaccionarismo político, pues «¿quién no reconoce en el literato vanguardista al ultramoderno que niega a la masa el derecho a ejercer determinadas prerrogativas políticas y civiles?» (5). Opinaba Zugazagoitia que no era cuestión de preocuparse, primero porque el vanguardismo estaba anticuado, ya que «el sentido individual de la vida deviene en un sentimiento colectivo», y además, porque el vanguardismo en España había sido prácticamente estéril.

La crítica literaria de izquierdas no sólo rechazó la vanguardia, sino que por lo general la situó como contrincante, antes de de respetar su existencia o de buscar algún tipo de alianza. Y así, no fue hasta que la literatura vanguardista fue borrada del espacio literario, que la izquierda centró sus ataques en la derecha, especialmente en el fascismo, olvidándose casi por completo de la literatura. Fascismo al que, si creemos a Wilhem Worringer, se había seguido, sin quererlo, la corriente:

Cuanto más antifascista y democrático se pretende ser, tanto más incautamente se danza al son de la música hitleriana. Bajo el lema de “el arte para el pueblo”, ¿no se oyen ya las voces que pretenden oponerse con medidas *dictatoriales* al desatino de esa provocación contra el pueblo que sería el arte moderno? ¡Ciencia última de la sabiduría democrática: “el arte para el pueblo”! ¡*L’art pour l’artiste*: a la picota! (1948:11)

Un buen ejemplo de la argumentación basada en la asociación de vanguardismo con decadencia lo encontramos en el artículo de Joaquín Maurín «Panorama de la literatura española» (1930). Naturalmente, comienza en tono spengleriano:

La crisis intelectual de Europa, su actual postración y su impotencia se desarrollan paralelamente a la debacle económico-política general. La anemia mental de una burguesía en descomposición se refleja en su decadencia intelectual, en un raquitismo del que da muestras evidentes, en la manifestación de su actividad cultural. (28)

Luego, pormenorizadamente, se juzgan rasgos asociados con el arte vanguardista como índices de esa decadencia, así el estilismo excesivo: «cuando un arte, para mantenerse, necesita recurrir al refinamiento de las expresiones, porque no encuentra base firme, resulta evidente su decadencia.» (36). Aprovechaba Maurín para, utilizando los frutos del 27, atacar también a la vanguardia por su giro hacia la tradición:

La discordancia entre el arte y las manifestaciones de la vida social revelan la crisis de esta sociedad y, al mismo tiempo, el carácter ficticio de su arte. Cuando el arte necesita volver al pasado es que el presente está muerto o agonizando. La realidad viva es la gran cantera donde el arte tiene que tallar sus bloques. (37)

Finalmente, lo que era un análisis acerca de obras y teorías se convierte en un juicio de hombres: «Las producciones de los autores que sólo cultivan la forma —dijo Plejánov— reflejan siempre una relación negativa de dichos autores con el ambiente social circundante.» (38)

Estas y otras acusaciones eran nuevamente enarboladas por Díaz Fernández en su reseña de *Campesinos* de Arderíus (1931), donde da por fenecida la nueva literatura en España. A la ya famosa acusación de hiperformalismo y esteticismo se unían la fugacidad de sus órganos de expresión, la falta de productos importantes, el origen burgués de sus representantes y la falta de consistencia y solidez:

Podemos dar por extinguida en nuestro país la literatura que quiso un día galvanizar el viejo aforismo estético de “el arte por el arte” reduciendo las zonas de creación a las típicamente formales. Disipada la polvareda de los «ismos», sin un índice de obras verdaderamente sustanciales, dejándonos por toda herencia unos cuantos libros sin otra importancia que la de un juego de metáforas a cargo de unos cuantos hijos de familia, la generación presente enfila ahora el horizonte del arte social, núcleo de las preocupaciones de nuestro tiempo. [...] [La literatura social] no es el fruto de un día como lo fueron el ultraísmo y el superrealismo. (1931b:110)

El lado más escabroso de estos ataques ya había aparecido en otra aportación de Díaz Fernández meses antes. Respondiendo a la encuesta de Montero Alonso en *La Libertad*, el salmantino volvía a tomarla con la nueva literatura, acusándola de ser fruto de «señoritos infecundos». Afirmaba que entre la generación del 98 y literatura de avanzada apenas había existido un novelista interesante y concluía con un aviso que liquidaba toda posibilidad de existencia de “compañeros de viaje”:

Será inútil, sin embargo, que quieran acogerse a las banderas revolucionarias los señoritos de la literatura. Estamos hartos de estafas y con el ánimo bien dispuesto para ejecutar al fascismo literario que dedica a Góngora el homenaje de una misa. (1931a:63)

Este texto de Díaz Fernández apunta a otro de los argumentos centrales de ataque a la posición vanguardista: acusarla de incubar un discurso reaccionario. Eliminado todo

punto intermedio, aquellos que explícitamente no se situaban bajo la nueva orientación política revolucionaria quedaban automáticamente incluidos en el grupo opuesto, igualados con el fascismo. Así, ya en un texto del año 1927 encontramos un ataque a los «numerosos jóvenes estetas» que «bajo el pretexto de militar en escuelas literarias de vanguardia o modernistas... defienden las ideas políticas de la reacción.» (cit. en Víctor Fuentes 1980:53)

Uno de los puntos tocados por Díaz Fernández, el de la falta de una auténtica novela nueva, se convirtió en otro de los caballos de batalla contra la nueva literatura a lo largo de los años 30⁴⁹⁹. Dos textos nos servirán para ilustrar esto. En el primero, de Isidoro Enríquez Calleja, se ataca duramente a la nueva literatura acusándola de narcisismo, preciosismo intelectualista y excesivo afán experimental. Estos rasgos reflejan al decir del autor, una incapacidad para pergueñar auténticas novelas:

Los contados novelistas que tocan tierra están surgiendo de la literatura popular. Son los situados de cara a la vida y de espaldas a las peñitas de «la deshumanización del arte». Esas peñitas atrincheradas tras los azulejos del *ensayo* aún arrojan piedras al pacífico transeúnte con hondas de *epígrafes*, *escorzos* y *prenovelas*. (1935)

Antonio Machado, en su proyecto del discurso de ingreso en la RAE, arremetía contra las literaturas de vanguardia y muy especialmente contra dos novelistas: Marcel Proust y James Joyce. A sus obras magnas las juzga «frutos maduros y tardíos —mejor diré rezagados— del espíritu ochocentista.» (39). Mientras la obra del primero supone «literalmente un punto final», el *Ulysses* es juzgado como «una vía muerta, un callejón sin salida del solipsismo lírico del mil ochocientos.» (40) Machado no ahorra improperios contra la novela del irlandés. Es «un libro sin ética y, en este sentido, satánico» (40-41), fruto granado del superrealismo por su «definitiva desintegración de la personalidad individual por acortamiento progresivo del horizonte mental» (41). En definitiva no tiene sentido y en ella el lenguaje pierde su primaria función de comunicar para convertirse en «una pesadilla estética» que «se hace insoportable». (41)

⁴⁹⁹ Domingo Ródenas dedica el segundo capítulo de *Los espejos del novelista* (1998:113-145) a analizar la posibilidad de constitución de una novela vanguardista española y cómo era percibido este proceso por parte de los propios autores, en un proceso que fue, en sus palabras, de la «esperanza» a la «decepción».

Frente a estos dos textos, Josep M^a Ruiz Manent, comentando la aparición de *Teoría del Zumbel* de Jarnés, intentaba calibrar el posible valor de la nueva novelística española. Para ello ofrecía una clasificación de las que consideraba las tres líneas esenciales en que se había movido la novela en los últimos años: la deshumanización, el subconsciente, y el realismo crudo. La segunda le parecía una moda pasajera y poco profunda, fabricada a medida del éxito de Freud; de la tercera, estimable, consideraba que aún no había madurado. Sobre la primera, aún considerándola una tendencia «substancialmente errada», creía que existía una justificación de su existencia, por lo menos en los primeros tiempos de la posguerra: la necesidad de renovar radicalmente el panorama novelístico. Éstas eran sus palabras:

El primer corrent de deshumanització era necessari per tal de deturar per sempre més el degotís de literatura, que d'una banda vivia dels escorrims del romanticisme, i per l'altra, dels escorrims de llard i altres perfums de matances novembresques que encara tenien els patis baixos del naturalisme francès. La novel·la espanyola, més que no cap altra manifestació artística, era una barrejada de les dues tendències que per força havien d'ésser assassinades, i ho foren en una guerra civil en la qual hom veié caure els ídols davant l'empenta dels assagistes, crítics i públic units. Els uns caigueren lleialment per tal com havien estat honrats; els altres, com els ninots d'una atracció d'estiu: a cops de pilota.

Cerraremos este rosario de ataques al vanguardismo con un texto que se situaba más allá de parcialismos políticos y de fijaciones en un genero concreto, para producir una de las más completas y sangrantes radiografías del Arte Nuevo español: «La rehumanización del Arte» (1934) de los hermanos Caba. Su análisis comienza con el retrato más superficial, la fotografía: una panda de señoritos satisfechos y deportistas dedicados a la pirotecnia verbal que, con las graves novedades del año 1930, se suben al carro del arte de masas. Luego se pasa a tratar el asunto de la «deshumanización», para enunciar que lo que verdaderamente hacían los vanguardistas era restringuir el significado de lo humano, quedándose sólo con lo que éste tenía de intelectual, narcisista y deportivo. Con lo que su arte era humano, bien es cierto, pero no «vital», pues en su centro se colocaba «el divorcio entre el Arte y la Vida». Seguidamente, los autores se preguntan por «el último sentido» del Arte Nuevo, y toman como ejemplo la obra de Morand y Ramón. El primero utiliza la frivolidad y el exotismo para «huir de lo real cotidiano». El segundo es ante todo un realista, pero ironista, «con un sentido tan

despectivo de la realidad, que ha invertido la escala estimativa». El arte nuevo, así, se muestra en lo fundamental como una huída del presente:

Huir, desplazarse de lo real; huyendo racionalismo arriba (cubismo); intuicionismo abajo (super e infrarrealismo); o marchando horizontalmente, idealismo adelante (futurismo); o volviendo sensualismo atrás para experimentar las sensaciones del revés (dadaísmo); o girar, por fin, en el vórtice de un mundo desquiciado y sin constelar, con la conciencia indiferenciada del vértigo (ultraísmo).

Esta huida se enmarcaba en un clima general de postguerra caracterizado por el irracionalismo y el «vitalismo estatal», y al que correspondían manifestaciones como el fascismo, la música de jazz, el primitivismo o el relativismo. Por todo ello, el Arte Nuevo podía ser considerado también fruto de una «fatiga vital», de un cansancio de una civilización que ensayaba epilépticamente nuevas posturas para su «radical desasosiego». Los hombres ultracivilizados, con los artistas «disgustados con el mundo y consigo mismos» a la cabeza, buscaban paraísos perdidos para compensar sus padecimientos del espíritu, su «hastío» medular, perdidos en las contradicciones de su propia época decadente. Ese arte «es una vertiente del hastío occidental, de una cierta desazón de vivir, surtida de los estratos en que bulle subterráneo un sordo encono contra la civilización.» Frente a él, en la parte final del artículo los hermanos Caba proponen una alternativa, el arte «rehumanizado», superador tanto del arte nuevo como del arte proletario, y que se entiende sobre todo como arte responsable y arte del presente, preocupado por generar «nuevas formas de vida», es decir, un suplemento para la realidad que constituyera su continua fertilización.

Frente a los textos que hemos visto hasta ahora, donde en general no se le concedía a la vanguardia prácticamente ningún mérito, cabría situar otros textos donde el balance no era tan negativo. Atendamos, como muestra, a dos de ellos.

El primero, de Giménez Caballero, es bastante conocido («La vanguardia en España», 1929); en él se parte de la siguiente afirmación: «El movimiento vanguardista es ya algo tan histórico que ha necesitado un museo» (165). Gecé sitúa el inicio de la vanguardia en la desilusión provocada por la Gran Guerra, cuando jóvenes de distintos países reconocieron que «los instrumentos de producción y de destrucción eran los mismos para todos». Tras historiar la vanguardia en España, se dedicaba a ofrecer lo que

considera su «perfil total», a través de unas listas que tienen algo de enciclopedia china borgiana. Destaca que Gecé considere a la vanguardia anti-romántica (pese a que dos páginas antes ha dicho que la vanguardia constituye en sí misma «un nuevo romanticismo») y pro-alegría y religiosidad, y que el primero de los «temas» de la nueva literatura no sea en sí un tema, sino el hecho de que su carácter es «inverosímil». Gecé sitúa el valor de la vanguardia en su carácter límitrofe, que la convierte en «el final de una evolución. Lejos de traer la nueva literatura gérmenes de decadencia, los trae de superación, remate y porvenir» (167), para acabar apelando a la necesidad de una unidad grupal de todas las fuerzas vanguardistas que, arrancándose el epíteto, produjeran acciones renovadoras en todos los campos de la realidad, política incluida: «creación de las *jerarquías*, asesinato de las *minorías*...»

El segundo texto, menos conocido es de 1933 y apareció en la revista norteamericana *Books Abroad*; en él el profesor Antonio M. de la Torre se propone un reflexión general sobre la significación de la literatura española de vanguardia. Esta literatura no constituía una “escuela propia”, a manera del futurismo, sino que «they [los autores vanguardistas] have adhered to the modern concept of art and to modern ideas in general» (404). El punto fundamental de la literatura moderna radicaba en la huida del mundo «en que vivimos» para refugiarse en un «psychic world in which objective reality, upon being recorded in the mind of the artist, has lost its universal identity, and has become a purely artistic reality molded by the genius of the artist, turned “I-creator”». De la Torre condensa la historia del vanguardismo hispánico, desde los comienzos ultraístas, pasando por el centenario gongorino, hasta las producciones de tono surrealista. Dentro de lo que considera «a state of complete intellectual anarchy» (405) detecta una voluntad general antipasatista y un cierto tema común:

A jesting remark about modern life at random, with the veil of incoherence and the pretense of nonsense disguising a biting scorn not at all unlike that of the farce in the Middle Ages.

Hacia el final del artículo, se apunta que la literatura vanguardista había causado indignación y protesta en el mundo literario y se insinuaba que una literatura así parece poco justificada en una época de combate como la actual. Si bien era cierto que correspondía al ansia de novedad y a la esperanza en el futuro que caracterizaba la

producción de la inmediata postguerra, la escapada global de la vida que significaba no podía mantenerse. Prueba de ello, concluía, era la desaparición de *La Gaceta Literaria* y el giro político de la obra de Giménez Caballero.

En ese mismo año de 1933, otra encuesta, esta vez muy breve, iba nuevamente a poner en evidencia lo turbio de las aguas literarias españolas, su cambio de sensibilidad y la dificultad para bregar con el inmediato pasado vanguardista. Es la que *Hoja Literaria* comenzó (y terminó) en junio sobre «la generación que apunta actualmente» y donde se transcribían las respuestas de Juan Ramón Jiménez, Giménez Caballero y Guillermo de Torre⁵⁰⁰. El primero apunta que, por cansancio, ahora se volvía a «lo fundamental que se intentó relegar en 1925-1930», años marcados por la «limitación de tema poético» y la «técnica en sí». Gecé es escéptico pues no ve frutos de la tal nueva generación, y por eso se dedica a sermonearla, con visible desprecio por todo lo que signifique vanguardismo. Así, reclama la liquidación «de un modo violento, genial y cruel» de «esa última escuela llamada de los “puros” o “puristas”», retomando así «una *poesía directa*, con sentido religioso de la vida y de lo social». Demanda para la novela la vuelta a lo humano y para el ensayo «encontrar una dogmática que invalide todo ese tipo anárquico e inconexo de ensayismo hasta ahora vigente», y además exige abandonar el epíteto de «intelectuales». Por último, Guillermo de Torre es el más comedido y escéptico. Considera que no puede hablarse todavía de generación, pues aún no se ha producido «un nuevo sistema de valores por instaurar». Existían, eso sí, escaramuzas y tanteos en revistas, pero faltaba aún la sanción del libro. No obstante, recomienda a esta generación en ciernes lo opuesto que Gecé: «restaurar la literatura en sus fueros, que implante la primacía de la inteligencia y la dignidad del espíritu, acabando con esta etapa de profundas mixtificaciones extraintelectuales que ahora padecemos.» (1933c)

⁵⁰⁰ La comenta y pone en su contexto Mainer (1997:191-192).

Replanteamiento de principios

El cambio de sensibilidad estética supuso también un replanteamiento de aquellos postulados generales vistos en el capítulo anterior. ‘Replanteamiento’ no significa aquí anulación ni sustitución, sino reformulación y transformación. Y es que los nuevos aires de finales de los veinte llamaban a una redefinición del rol del artista, su posición social y sus perspectivas (T. Miller 33). Lo dejaba muy claro ya en 1929 Marcelino Domingo:

[Joaquín Arderús] no pertenece a esa juventud que cree que vanguardismo equivale a excentricidades literarias, a perversiones de esteta, a aristocratismo formulario y femenino, a inhibición absoluta de las altas y exigentes responsabilidades políticas, no; Joaquín Arderús pertenece a esa otra juventud que ha adquirido categoría en Europa y para la cual la jerarquía de la inteligencia se acredita por su actividad civil. (1929:75)

Se continuaba confiando en el poder del artista para atisbar antes que nadie los desarrollos espirituales de la época y marcar nuevos caminos, pero se entendía que ello sólo era posible tras un proceso que incluyera por lo menos la toma de conciencia de clase y nación, el reconocimiento de la importancia de los factores socioeconómicos en la conformación social, y el plegamiento de la actividad artística a fines de “progreso” social⁵⁰¹, todo lo cual se resumió en variadas apelaciones a la “intervención” y a la “humanización” del arte o, en palabras de Tuñón de Lara, a «la vinculación del “acto de cultura” a la crítica de “la contemporaneidad”» (1984:267). Pero el artista seguía ocupando de algún modo un lugar distintivo. En su «Las musas quietas del hombre que vuelve», Miguel Pérez Ferrero habla de

esa corriente de humanidad que ahora vuelve a inspirar el Arte. Corriente que impone de nuevo las formas humanas, pero no como las aprecia el vulgar transeúnte de calles ciudadanas, ni tampoco el presuntuoso de exquisitez. Formas y fórmulas con una humanidad vuelta a crear por el artista, que tiene —y usa de su derecho— la facultad de semidiós.

En 1934, el crítico de arte Magí Cassanyes seguía acercando la figura del artista a la de la divinidad. En su artículo «Vers la màgia» hablaba de que el fracaso

⁵⁰¹ Arconada, dando consejos a los jóvenes escritores, les vaticina el fracaso «si el artista no rompe con todos los principios burgueses que informaban su mundo y toma conciencia proletaria, y se siente solidario de clase, y además, se apoya doctrinalmente en un conocimiento exacto del marxismo.» (1933a:245)

contemporáneo del *homo faber* reclamaba la afirmación de otro tipo humano, el *homo divinans*, dedicado a la creación de cultura. El artista estaba dotado de una magia y del don de la profecía, lo que lo permitía atisbar el porvenir.

André Breton, defensor él también de una deriva esotérica del artista, afirmaba en el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura:

Corresponde al poeta, al artista, el profundizar el problema humano en todos sus aspectos. Que es precisamente la marcha *ilimitada* de su espíritu en este sentido quien tiene un valor potencial de cambio del mundo. (1935)

Cada vez más se extendió la idea de que el artista no podía ya trabajar aislado ni refugiarse en la creación artística, sino que debía convertirse en un intelectual “comprometido” con un fin superior. La Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios planteaba claramente en su «Llamamiento» las alternativas:

En medio de esta épica lucha y de esta formidable agitación que hoy conmueve al mundo, los intelectuales, los artistas, los escritores, se ven condenados a venderse, a ser utilizados como instrumentos por una burguesía corrompida y sin fuerza vital, o a luchar al lado de la revolución para salvar su vida y la vida de la cultura.» (323)

El escritor siguió conservando una porción de “aura”, en la medida que seguía siendo el mejor termómetro de las nuevas inquietudes⁵⁰², y además tomaba sobre sí un rol liberador y concienciador, pues había que hacer al pueblo consciente de su posición social y de su poder revolucionario⁵⁰³; esto es, como explicaba Auden en 1933, la mayoría debía entrar en un proceso de desarrollo crítico que impidiera que se impusieran desde arriba las decisiones tomadas por la minoría (505)⁵⁰⁴. Mientras el literato de los veinte se dedicaba ante todo a “contribuir” con su perspectiva original y novedosa a la proliferación de nuevas interpretaciones de la realidad, a sumar su voz, el de los treinta especialmente poseía la labor de «este intervenir, este abrir un mundo y buscar sus males

⁵⁰² Vid. por ejemplo, Francisco Pina: «El escritor, hombre de inteligencia despierta y de sensibilidad agudizada, tiene forzosamente que ser el receptáculo de las emociones de su tiempo.» (1930: 47)

⁵⁰³ Alison Sinclair anota que la característica que unifica a los miembros del Arte Nuevo español, revolucionarios o elitistas, de los 20 o los 30, es su «sensación de ser líderes» (1988:225).

⁵⁰⁴ Auden entendía que este enfoque crítico de la mayoría era absolutamente necesario «in an age in which the collapse of all previous standards coincides with the perfection in technique for the centralised distribution of ideas» (505)

y extirpar el tumor» (Mallea 1935b:13), lo que conllevaba “convencer”, es decir, el escritor tenía que alzar su voz y demostrar que lo propio era mejor que lo extraño. Rosa Arciniega encaraba directamente esta cuestión en un texto crítico con la nueva situación:

Nótese la paradoja: cuando el mundo era individualista, la Verdad estaba sólo en el fondo de un pozo. Y aunque dispersos, todos los esfuerzos iban encaminados hacia un mismo fin: extraerla de ese pozo. Hoy, cuando el mundo es societario o sindical, la Verdad está en tantos pozos como individuos existen. O por lo menos en tantos como sindicatos, asociaciones o escuelas —política, filosófica y artísticamente hablando—. [...] Y lo gracioso es que, al escucharlas, todos han sacado la suya del correspondiente pozo y la muestran, ufanos, a los demás. Así se entabla una lucha, no por buscar la Verdad, sino por imponer cada uno al otro su Verdad. Y en esa exposición pública de verdades, nos quedamos todos sin ninguna. (1931)

En esta tarea de convencer, uno de los principales objetivos del intelectual comprometido fue lo que Gramsci llamó «la asimilación y la conquista “ideológica” de los intelectuales tradicionales» (33), esto es, no solamente presentar la propia alternativa frente a otras, sino ganarse a aquellos otros artistas que no hubieran presentado ninguna alternativa.

La conversión del escritor en intelectual “comprometido” tiene en cada autor matices distintos. Parece claro que supuso el paso al primer plano de algunos literatos y el oscurecimiento progresivo de otros. El arco iba desde los “conversos” de forma más radical a aquellos que prefirieron de algún modo retirarse de la escena ante el nuevo panorama. En cualquier caso, el traspaso tuvo varias consecuencias para la literatura en general. Destacaré tres: una, la importancia adquirida por la literatura de propaganda. Tanta, que en su contribución al Congreso de Escritores de París en 1935, Aldous Huxley dividía toda la literatura en propagandística o imaginativa, según el escritor pretendiera modificar «las creencias políticas o sociales de sus lectores» o «la conducta del lector en cuanto individuo que persigue sus fines privados» (8)⁵⁰⁵. Dos, el descrédito de la

⁵⁰⁵ En 1935 el escritor inglés Eric Gill argumentaba que todo arte debía ser considerado propaganda y que las diferencias se establecían entre los grados de conciencia y responsabilidad que el autor tenía en la publicidad de las actitudes y los valores expresadas en su obra. Más lejos habían ido George Grosz y Wieland Herzfelde ya en 1925 en su ensayo «Die Kunst ist in Gefahr» («El arte está en peligro»), donde concluían que el artista sólo tenía una elección: propaganda tecnológica o propaganda de la lucha de clases.

literatura misma al ser entendida como arte burgués, especialmente cuantas mayores preocupaciones “estéticas” exhibía:

La desaparición del esteta permite el paso de una clase creadora a la que incumbe una responsabilidad mucho más trascendente. Responsabilidad que no cierra su ciclo en una procuración de deleite, en una mera gestión hedonista. (Mallea 1935b:12)

El descrédito se extendía desde la actividad literaria en general, pasando por la literatura en particular que se producía en aquellos años, y acabando en autores y géneros concretos. De todo ello daría cuenta muchos años después Guillermo de Torre así:

Los días mezclados dictaban a los escritores varias autonegaciones: en primer término, creer poco en la literatura; después —salvo el fuero especial para lo propio—, rebajar, con añoranza romántica, la de su edad, y, por último, acatar a modo de dogma cierta idea ambulante y mostrenca sobre la mediocridad o declinación de la novela contemporánea. (1968:112)

La tercera consecuencia sería el paso de una crítica entendida fundamentalmente como subrayado de los aspectos positivos de una obra, la famosa “crítica afirmativa” que Ortega reclamaba en *Meditaciones del Quijote*, «identificada amorosamente con su objeto»⁵⁰⁶, a una crítica a menudo destructiva, interesada, que sobre todo denunciaba lo que entendía como “errores” o “faltas”, y que usualmente atacaba al que no comulgaba con la ideología del crítico⁵⁰⁷. Frente a una crítica en general “inmanentista”, es decir, que se centraba bastante en el texto y en el mundo imaginario por él generado, la crítica de los treinta tendía a plantear como prioritario el contexto sociopolítico —e histórico—. Eso conducía, en muchos casos, a juzgar la obra a partir de datos en algún modo “externos” a ella, como la clase social del escritor o la situación histórica en la que surgía. Lo que en los años treinta venía a ser, casi siempre, hablar de la “crisis” de Occidente, en sus distintas lecturas: como crisis del capitalismo y de la burguesía, como crisis de leyes y normas estables, como crisis de fundamentos, etcétera.

⁵⁰⁶ La frase es de Guillermo de Torre (1925a:9), quien abre su *Literaturas europeas de vanguardia* reflexionando precisamente sobre este modo de crítica, que interpreta —y defiende— como síntoma y aportación de la época.

⁵⁰⁷ Sobre este cambio en la crítica literaria, vid. Ródenas (2003:192-193).

Un ejemplo lo encontramos en una crítica de J. Ramil a propósito del libro de Antonio Espina *El nuevo diantre*:

Asistimos al derrumbamiento de una época y de una cultura. Todos los valores que han sido dejan de ser. Todo el bagaje cultural de la generación del 98, con todas sus egolatrías y egotismos literarios se diluyen en el vacío de la nada. Es en este ambiente de caos en el que Espina, espíritu crítico y de fina sensibilidad, trata de profundizar. Falto de un fuerte concepto real de la vida, titubea y vacila sin llegar a hacer luz en la catástrofe que se debate. [...] Pero se nos ocurre que un espíritu que vacila y titubea, sin una fuerte concepción ideológica, mal puede ser el nuevo espíritu crítico del siglo XX. Sólo el que posea aquélla, quien esté compenetrado con los designios futuros de la sociedad, quien comprenda y se incorpore a las fuerzas históricas que han de edificar el mañana esperanzador podrá ser calificado de nuevo espíritu crítico, de *Nuevo diantre*. (407)

El imperativo de sinceridad, estrechamente unido al de perspectivismo y nueva realidad, se vio modificado precisamente por la denuncia de algunos sectores de la realidad silenciados, oscurecidos, o directamente no tenidos en cuenta por la literatura anterior. Uno de los más certeros análisis de la unilateral interiorización de la literatura vanguardista fue el artículo de María Zambrano «Nostalgia de la tierra» (1933). Allí se acusaba al arte moderno de haber convertido toda la realidad en «estado de conciencia», lo que significaba por una parte la cosificación de la realidad, y por otra así la disolución de ideas centrales como Dios o Mundo. Todo lo real pasaba a ser contenido mental y sólo en cuanto tal tenía significado para el individuo, quien en consecuencia se dedicaba vivir todas sus aventuras en la cabeza. E «interiorizado el mundo sensible, hecho espectro, tenía que polarizarse en sensación, es decir: tortura de la inestabilidad, impureza de lo alusivo, peligro del equilibrio, o en razón: quieta, recta y fría razón.» (29). A esta peligrosa bifurcación en dos vías muertas de la expresión estética correspondió el vaciado de la realidad, esto es, el despoblamiento del mundo, lo que finalmente introdujo una falla, un abismo al parecer insalvable entre el individuo y la realidad. El hombre perdió la tierra y la tierra al hombre. Pero, finalmente, afirmaba Zambrano, la nostalgia le salvó. El hombre comenzó a comprender quién era y dónde se encontraba; se reconoció humano, terrenal, y entendió que no podía evadirse del mundo. Y así, al recuperar la tierra, encontró algo que le sostenía en medio de la zozobra de que todo se disolviera en la cárcel sin paredes del cerebro.

Díaz Fernández decía en 1931 que después de un «arte en fuga, lleno de extravíos y de desvelos», «parece que ahora es cuando el artista ha aprendido a “ver”» (1931a:283) y Giménez Caballero, en «El Arte y el Estado» (1935), equiparaba «arte puro» con «restricción de temas» (387). Circulaba por ejemplo la idea de que no aparecían en los textos vanguardistas referencias la realidad sociopolítica, a acontecimientos históricos, a la vida diaria, a ciertas clases sociales, y a las diferencias y conflictos entre ellas. Que se detectase la carencia de todo ello debía poner en marcha una notable “ampliación” temática y de perspectiva, pero a menudo ésta se convirtió en una nueva cerrazón (Varela 465), porque pasó a promocionarse casi exclusivamente una literatura que tuviera como tema la realidad sociopolítica, los conflictos sociales o el advenimiento de trascendencias⁵⁰⁸. La “nueva realidad” como ámbito intermedio se vio así progresivamente amputada de magia y empobrecida, para ser sustituida en muchos casos por un realismo crudo o mitificado que se consideraba “más real”, más “verdadero”, y más valioso por mostrar a las claras la miseria humana⁵⁰⁹. Consecuencia por otra parte sabida por sus promotores. Afirmaba Osinsky, reputado crítico literario comunista:

Si el literato intenta reproducir el presente estado de cosas, tal cual es, produce fácilmente cuadros en que lo sombrío, lo sucio, lo miserable, lo haraposo prepondera en exceso. Si, por el contrario, pretende describir lo «nuevo», los «puntos luminosos», corre fácilmente el peligro de devenir irreal, tendencioso, dulzón. (cit. en Astrow 1926:92)

De este modo, la imaginación perdió bastante terreno en favor de la descripción veraz y la denuncia, y la subjetividad perspectivista dio paso, en muchos casos, a la intersubjetividad de grupo: a través de sus argumentos, muchas obras desplegaban en

⁵⁰⁸ A este respecto, resulta significativo que un crítico norteamericano, revisando la producción literaria española en 1935, la viera envuelta en una lucha entre la “literatura escapista” y sus dos oponentes, la “literatura de propaganda” y la “literatura realista”. Vid. E. Herman Hespelt, «A Survey of Spanish Literature in 1935» (1936).

⁵⁰⁹ Díaz Fernández elogia en Dix y Grosz su “verismo” o “nueva objetividad” y opina que «sus escenas desoladas o crueles [que] constituyen la mejor definición de una época de lucha social que se acerca» (cit. en V. Fuentes 1993:13). Pérez Minik denunciaba en su «Diálogo con *Nueva Cultura*» (1936) este empobrecimiento del arte encerrado en su función política y obligado a la «representación» de la realidad: «Es sumergirlo en un reducto de cemento y falto de toda respiración para la intuición creadora y para el menester cotidiano de la conciencia, es más, es quitar al arte su dimensión humana.»

realidad razonamientos ideológicos sencillos⁵¹⁰, principios materialistas básicos⁵¹¹, programas de actuación o fábulas moralizantes a menudo propiedad de grupos políticos o corrientes de opinión⁵¹². Así lo hacía notar un texto anónimo —suponemos que de Gecé— de *La Gaceta Literaria* a propósito de los nuevos rumbos de la novela:

novela social. Las novelas sociales suelen seguir dos caminos opuestos: o el revolucionario o el evangélico. Ambos tienen una cosa esencial: grasa de predicaciones. Material difícil para hacer una buena novela. Claro es que en la mayor parte de los casos, el objeto de la novela está en la predicación en sí misma. («A. Lagunilla Iñarritu», 1928)

El postulado de reflexividad, que exigía una alta conciencia metaliteraria, así como una reflexión continua sobre la práctica estética, siguió presente, ampliada a conciencia de clase, es más, a conciencia “corporativa”, si entendemos que no sólo se demandaba la reflexión a propósito del lugar que el escritor ocupaba en la escala social (debates a propósito del estatus pequeño-burgués o de «señoritos», por ejemplo), sino además acerca del papel del escritor dentro de la sociedad, y los modos en que su praxis se insertaba en la realidad social. Decía Antonio Espina en 1930: «El momento obliga a todos los intelectuales del mundo a problematizar sus vidas y sus ideas concienzudamente. Esto es: en conciencia, en máxima conciencia» (1930h:375). Se redujeron, no obstante, las reflexiones internas, a propósito del propio material literario y de sus distintas plasmaciones.

⁵¹⁰ Así lo expresan estas palabras de Eusebio G. Luengo a propósito de una novela de Arconada: «¡Qué exacto título *Los pobres contra los ricos!* Buen pregón, grito de extensas resonancias, proclama de esferas cósmicas casi. Realmente, no hay más que pobres y ricos. No hay ni buenos y malos, ni conservadores y revolucionarios, ni religiosos y ateos, ni negros y blancos. Sólo pobres y ricos.» (13)

⁵¹¹ La apelación a la economía como explicación última era también el razonamiento de Josep Renau en «Fundamentaciones de la crisis actual del arte» (1932), que termina así: «indudablemente, la fundamentación de la economía como elemento primero y general, aparte de dar soluciones de un interés mucho más inmediato y capital, nos dará definitivamente la del Arte, así como la de todos otros elementos perdidos o desorientados en la enrarecida neblina de este expirante ciclo histórico» (299)

⁵¹² Esta era una de las razones principales que llevaban a Luis Araquistáin, en 1928, a rechazar frontalmente la literatura proletaria. Le parecía un arte de adulación al obrero, «dulzón y sensiblero» que de hecho no contribuía a derrocar la falta de sensibilidad congénita de la clase proletaria. Vid. su artículo «Arte de clases y arte de humanidad». Walter Benjamin, en 1934, razonaba de manera parecida frente a la «novela social»: le parecía, por lo general, carente de «todo fundamento teórico» y basada en el mito rousseauniano del buen salvaje de mentalidad simple necesitado de literatura «edificante» (80). V. Fuentes (1993) reconoce en la novela social un tono didáctico y simplificador forzado por la acomodación a la ideología proletaria-revolucionaria y a la política instrumentalizada de partido.

El eoantropismo, esto es, la tendencia a situar el fin más alto de la literatura en la construcción de un nuevo tipo de hombre continuó plenamente vigente⁵¹³; la salvedad estaría quizá, por una parte, en que ya no se hablaba del hombre en términos abstractos, sino más bien de «la condición humana», es decir, del hombre en su contexto económico, sociopolítico e histórico, y siempre en plural. «El hecho más humano que se ha planteado la humanidad, a través de su penosa marcha, es el de su liberación social.» («Carta a Alberto» 349). El hombre eran los hombres en sus vidas concretas, en el ejercicio de su fuerza y su poder, en su trabajo y en su vivir cotidiano. La realidad se medía de manera colectiva. Por eso Antonio Marichalar en 1935 decía que «en las encrucijadas de la crisis busca, hoy, el hombre entre los hombres la posibilidad de un hombre nuevo» (1935:313). En estos intentos, se buscaba tanto definir un nuevo hombre como una nueva sociedad, esto es, un nuevo espacio de relaciones, de deberes y obligaciones. En cualquier caso, el «hombre nuevo» de los años treinta poseía, frente al «mutilado» de los veinte⁵¹⁴, un mayor sentido de crisis colectiva, lo que aumentaba su pesimismo, un afán por comparar su situación con la de los otros hombres y compartirla, una tendencia mucho más acusada a la acción y una conciencia social mucho mayor, todo lo cual parecía en detrimento de la fe en las potencias espirituales⁵¹⁵. Esos rasgos eran, por ejemplo, los que exhibía «Julio Ibérico», el hombre nuevo bajo cuya firma se escondía Sender en su artículo «Reorganización seudocívica de la picardía», donde por ejemplo se afirmaba: «todos los políticos se consideran hombres nuevos» (16). Eduardo Mallea, por su parte, expresaba en 1935 la transformación hablando del paso del «hombre-isla», encerrado en su intimidad, al «hombre-río», es decir, aquel que se deja arrastrar por pasiones colectivas.

Uno de los retratos más certeros del hombre en crisis característico de los treinta podemos encontrarlo en el artículo de Domingo Pérez Minik «Un sentido de la crisis en

⁵¹³ Vid., por ejemplo, las siguientes líneas del «Manifiesto electoral de *Nueva Cultura*»: «Nuestra Nueva Cultura busca, en primer término, encontrar y definir el punto de referencia necesario, la piedra angular de la sociedad: el hombre.» (181)

⁵¹⁴ La palabra es de Sender (1935) y con ella se expresa «la inadaptación del hombre en la atmósfera física y moral del capitalismo», donde se le obliga a renunciar a un conjunto de capacidades y potencias para poder soportar la situación.

⁵¹⁵ De ahí que Rafael Fuentes Mollá pudiera hablar de la quiebra del «modelo antropológico» de «una plenitud vital de la inteligencia» (1989:43) en referencia a la metamorfosis de la nueva narrativa con el cambio de década.

el teatro europeo» (1934). El autor comienza reconduciendo las distintas crisis parciales, que afectan a los distintos ámbitos de la realidad, a su origen:

Esa otra crisis de fondo del deshabitado hombre europeo. Un hombre en confusión. Y es que la crisis antes que otra cosa es confusión. Nos valemos de procedimientos racionales que no llegan a incidir, y por lo tanto a excitar, a despertar nuestro cosmos personal de carne, hueso y espíritu. (1)

Constata Minik la contradicción manifiesta de que en el periodo de mayor florecimiento de la ciencia y la técnica, es decir, de los objetos creados a disposición del hombre, éste se sienta en crisis. La clave residía en que un sistema económico-maquinista que en principio debía ser liberador en realidad genera un hombre al que se le anula la personalidad y se le asfixian sus impulsos creadores a golpe de avaricia, sed de confort y sentido reverencial del dinero. Tanto es así que el hombre no se hace consciente de su propia crisis, no se ve, «sólo tiene ojos para mirar realidades de crisis parciales». El hombre está tan cegado por el materialismo que no para mientes en auscultarse, no ve cómo pierde la naturalidad, o los afanes superiores, para concentrarse en el disfrute del dinero y su comodidad. Nace entonces en él un doble sentimiento: por un lado, el resentimiento ante aquellos hombres que aún no han perdido del todo su personalidad. Por el otro, una necesidad de seguridad y confortabilidad, de eliminación de toda novedad o revolución, para lo cual «levanta un Estado fascista»⁵¹⁶. Este tipo de hombre ha pasado a ser el protagonista absoluto del teatro europeo. Los mejores autores, expresando su época, lo han convertido en reiterado actor principal, por lo que producen un teatro de gran calidad, pero horroroso en su retrato:

Hombres y mujeres frenéticos, disociados, atomizados. Ácidos, envenenados y resentidos, sin alma creadora y cuya energía estalla en mitad del individuo, desganjándolo todo. Y si no figuras con ceguedad sometidas a una resignación mecánica. [...] un hombre así colocado sobre el mapa de Europa sin una unidad de deseos, viviendo en un caos de destinos y sólo mantenido de impulsos posesivos, gastando sus energías de manera equívoca en conservar derechos, dividido por la frontera de hombres confortables y hombres hambrientos.

⁵¹⁶ Un apretado resumen de los caracteres esenciales de este Estado, encarnado en las administraciones de Mussolini y Hitler, y su aplicabilidad al caso de España lo presentaba Ledesma Ramos en su artículo «Ideas sobre el Estado» (1933b).

Tras sintetizar las principales corrientes del teatro europeo, Pérez Minik termina reclamando «un nuevo hombre europeo» que resolviera la crisis de fondo aludida. Este hombre debe construirse, como el de Jarnés, fundamentalmente, “por integración”, esto es, por la fusión de los planos de la política, la economía y el espíritu que en el hombre actual están deslavazados; no obstante, a diferencia del de Jarnés, «ha de llegar revolucionariamente», aunque esta revolución sólo ocurra en el orden espiritual. Se cierra el artículo con el mayor pesimismo, tras la constatación de que, paradójicamente, aún no ha calado del todo la angustia en la sociedad europea. Así lo explica Minik:

la angustia colectiva nos diría que ya habíamos remontado la crisis, que la dejábamos atrás, en el agua revuleta de nuestro barco propulsor. Esta consciencia de la angustia, ya sería por sí una presencia creadora, una revolución establecida. Aún no hemos pasado de exigencias de carácter económico y del tormento de hambres, guerra y parados. (2)

Algo después de este texto de Minik, aparecía uno de Antonio Porras donde se contraponen el hombre surgido de la Gran Guerra y el hombre verdaderamente nuevo de la actualidad. El primero es descrito como aquel hombre vacío, «sin cualidades» que diría Musil, y al que era bien fácil insuflarle mentiras totalitarias:

Está claro que aquella guerra no produjo el hombre nuevo; pues el hombre de después —quitando lo que de promesa en tal sentido quepa en el hecho ruso— no vacó a su *manera radical de estar en el mundo*, y lo acontecido fue más bien al contrario: que el hombre se vació de todos los principios que le sostenían y quedó laxo y huero totalmente; fue el infinito desamparo más dramático aún, porque no produjo rebeldías ni decisiones tremendas, que siempre obran como revulsivos; fue la tristísima época del *disponible*. [...] El hombre no sabía ni tenía que hacer. Aburrimiento máximo del sin proyectos. Tristeza infinita. Pero hay un horror al vacío. Eso había que llenarlo con algo. Se había perdido la fe en todo. El hombre estaba disponible. Y en semejante situación, el imperialismo capitalista, al que sería una inepticia acusar de tonto, en la amenaza que se presentía, se apresuró a llenar el hueco con eso de los regímenes totalitarios o fascistas.

Frente a esta figura, el hombre nuevo de los treinta poseía, según Porras, ánimo (lo que significaba «voluntad de proyectar la interioridad en acciones») y nobleza («manifestación de valores excelsos en un hombre que, claro está, vive en un tiempo y lugar determinados»), era constructivo, alegre y claro. Lo que Porras no se preguntaba es por qué su descripción no se corresponde con la dinámica histórica al menos en España.

Un tercer ejemplo de texto dedicado a presentar la sustitución del hombre característico de los veinte por un nuevo tipo es el ya mencionado «Presencia del antípoda» (1933), de Antonio Marichalar. Allí se nos narra el cansancio de la nueva generación por los valores de juventud y puerilidad, y su «apetito de acción» (282). El nuevo hombre abandona el acendrado individualismo anterior y ansía, no sin vacilaciones, convertirse en parte integrante de un todo superior, colectivo y organizado. Marichalar, íntimamente preocupado por la respuesta de este hombre frente al problema último de su existencia, ve al hombre nuevo en la encrucijada y le recomienda, con enigmático lenguaje, superar el culto al cuerpo y la materialidad de los veinte prestando más atención a Dios. Esto es, recuperando el anhelo por la trascendencia cercana, casi presente, que dota de sentido al presente. La religiosidad de Marichalar parece ladearse hacia lo que podría llamarse un ascetismo de la resistencia, basado en un profundo autoconocimiento, frente a los tiempos duros por venir: «Negarse para ser: poner el pie en esa pura nada del fracaso que debe ser la vida, si ha de servir, también, de trampolín para saltar al *inmortal seguro*.» (290)

Por último, notemos que la obligación autoimpuesta por el artista de fidelidad al presente quedó redoblada en los años treinta. El artista mantenía el compromiso de ser absolutamente receptivo a los vaivenes de la época. Pero ahora los intereses habían cambiado, y él se veía obligado por las circunstancias a cambiar, o a quedar desfasado. De ese último defecto adolecía la literatura española reciente, venía a decir en 1930 el publicista Cristóbal de Castro en su artículo «La juventud apocalíptica». Allí se quejaba con sorna de la falta de horizontes sociales y políticos de la juventud literaria española, a la que acusaba de reaccionarismo, y de falsedad en su epíteto de “vanguardistas” por no haberse subido aún al tren del «terrible huracán ideológico» de la nueva juventud que despuntaba en el resto de países europeos, y que sustituía la «droga intelectual» de la poesía por «la responsabilidad social»:

Los que aquí se arrogan puerilmente la representación de una juventud intelectual, avanzada y dinámica, apenas si, por facha y fecha, pueden llamarse, no ya precursores, pero ni hombres de su tiempo. Basta para probarlo con tender la vista por el mundo. Se advertirá inmediatamente que el menos radical de los intelectuales extranjeros es, comparado con nuestros mal llamados «vanguardistas», un formidable bolchevique.

Al problema del desplazamiento en los temas a tratar en las obras, así como de su objetivo final, se unió el desplazamiento en el tono. Desde el mirador de los treinta, la literatura vanguardista se veía como un producto risueño y despreocupado que en nada correspondía al tiempo angustioso por el que pasaba la humanidad, frente al que poca cosa podía hacer. Rafael Marquina lo apuntaba así al acusar a la “alegre” e “intrascendente” novela vanguardista de inactualidad:

Podríamos decir, sin demasiado yerro, que, entre nosotros, la literatura ha hecho traición a nuestra época. Cumple fácilmente esa máxima dificultad. Vuelta de espaldas a su tiempo, en lugar de meditar, divaga. Cuando no siente encallecido el corazón por el quiste romántico, quiere embriagarse con un cierto optimismo irreflexivo.

Marquina define la obra característica del presente como «enraizada, ahincada, arraigada en la angustia suprema de nuestra época, en la preocupación universal más decisiva y acuciante: el problema social, que es, hoy por hoy, el eje del mundo.» (1931)

A finales de los veinte, la sociedad en su conjunto ya había tenido tiempo suficiente para asimilar las condiciones vitales del nuevo tiempo. El arte, junto al resto de esferas espirituales, había sin duda ayudado a su conformación. Pero lo había hecho de manera oblicua y acrítica, esto es, sin pararse a juzgar atentamente los pros y contras de la modernidad y sin preguntarse por exclusiones o desmedidas ilusiones. Sin atender, por otra parte, a la destrucción o cuando menos denuncia de restos del pasado en ámbitos extraestéticos. Lo que significa, quizá, en último extremo —se dirá en los treinta— sin poner en cuestión un tema importante: el de las relaciones del intelectual con el poder.

Sean cuales sean esas relaciones, lo que no puede negarse es su existencia. El poder necesita unos intelectuales, permite otros y desconfía de unos terceros. Y eso el intelectual lo sabe; pero si pretende no saberlo, pasa a localizarse en uno u otro de los grupos. La posición respecto a quién detenta el poder, sobre quién y cómo lo ejerce se tornó central en la cuarta década del siglo; se discutió acaloradamente la legitimidad del poder, de los distintos regímenes que lo encarnaban y así de aquellos que se alineaban a favor y contra él. Ahí aparecieron las masas, que solicitaron participar de la parte de progreso que la época conllevaba y que les parecía les estaba siendo escamoteado en beneficio de unos cuantos. Las masas se hicieron conscientes de que ciertos condicionantes socio-económicos y espirituales se habían modificado, pero no *sus*

condiciones de vida. Y consecuentemente exigieron cambios en los órdenes hasta entonces intocados. La fusión de la «rebelión de las masas» y del cuestionamiento de la relación del intelectual con el poder establecido fue otro de los factores que impulsaron decisivamente la politización de los años treinta.

Como se ha apuntado en algún momento, otro factor de gran importancia, particularmente en el contexto de una discusión sobre el nihilismo, lo constituyó el hecho de que a medida que avanzaron los años, creció el desasosiego ante la inexistencia de ideales reguladores colectivos —si no ya universales—, y una rutilante ansiedad por encontrarlos y formularlos convenientemente. Así nos lo muestra un editorial de *Nuevo Mundo* («El ideal de la juventud», 24 de enero de 1930) donde se comenta una iniciativa de *El Sol*, que busca a través de una encuesta delinear «el ideal del mañana». *Nuevo Mundo* acusa rápidamente al periódico de buscar precisamente aquello que no existía en juventud alguna de Occidente: nuevos ideales. La juventud había quedado desengañada de todo quimerismo por contemplación del espectáculo de mutua destrucción en la guerra. ¿Significaba esa falta de ideales carencia de acción por parte de los jóvenes? En modo alguno: «Tienen fe en alguna cosa y aun en bastantes cosas, siquiera sean de orden inferior a las puras especulaciones del espíritu». Los jóvenes se habían plegado al más puro materialismo pragmatista. Los sueños y los ideales habían sido sustituidos por «el instinto de conservación», el afán de enriquecimiento, «el impulso de *recordización*» y la práctica deportiva. A la razón daba paso el culto a la fuerza, y las dudas religiosas y morales se curaban con «fe ciega en la eficacia de su acción». Todo ello daba como resultado una juventud que rechazaba como estériles el sentido crítico y todo examen de consciencia, para devenir más optimistas, crédulos y confiados. Pero su confianza lo era respecto a sí mismos y al ritmo del progreso económico.

Estos jóvenes se parecen bien poco al retrato proporcionado por un interesante texto de los años treinta donde se presentan las condiciones generales del nuevo ambiente espiritual. Es de Jean Cassou y se titula «El intelectual en el mundo presente» (1935). Comienza el autor diferenciando entre “actitud” y “posición”. El intelectual no puede elegir una actitud, sino que debe reconocer la posición en que se encuentra, porque «ante todo, el intelectual actual es un hombre que vive, aún que vive más intensamente que todos los demás seres, puesto que, mejor que todos los demás seres, sabe y comprende

por qué y cómo vive.» (5) En el intelectual posición y «deber» son idénticos y su dominio natural es el pensamiento. Cuando pasa a construir una posición posible, Cassou toma como maestros a Nietzsche, en su idea de la “superación” del concepto hombre, y a Marx, con su idea de que el hombre es capaz de transformar la realidad. Uniéndolas, aparece que el papel del intelectual, a través de su pensamiento, es «formar una imagen del hombre tan completa, tan vasta y tan poderosa como sea posible» que pueda contraponerse a la que la sociedad establecida presenta y que a la vez impulse a la acción. En la acción se fusionan Cultura y Civilización, fuerzas que se contraponen al poder homogeneizador y conservador de la sociedad, que, para mantener la servidumbre de los oprimidos, genera ideologías que la justifican, prestándoles valor trascendental.

Si para Cassou el intelectual era por definición crítico y contestatario, esta condición quedaba redoblada en el presente, en primer lugar porque el ejercicio mismo del pensamiento aparecía amenazado por las fuerzas reaccionarias del fascismo. El fascismo se define en Cassou como «esfuerzo que tiende a fijar la actividad del hombre en marcos determinados y quietos» (6) y por ello es totalmente incompatible con la Cultura (Arconada 1936b proporciona un razonamiento parecido). En esta situación, el intelectual sólo puede adherirse, de manera total, al movimiento de masas, porque ella representa la voluntad de transformación de la sociedad, la esperanza de esa sociedad mejor. Cassou rechaza las diversas formulaciones de la relación del intelectual con la masa en términos de acercamiento o de pedagogía para afirmar directamente que ambos actores exhiben «una coincidencia orgánica, vital, necesaria» entre los fines de su acción. Al ahondar en el análisis de la ubicación social del intelectual descubre una situación de aislamiento, en la que ha llegado a dudar de la posibilidad misma de tener un receptor válido, pues el individuo libre está en vías de extinción, con lo que el artista encuentra que produce «para una sociedad cuyos principios les parecen dudosos e inadmisibles» (7). Todo ello explica la fisonomía esencial del arte contemporáneo: el «por qué hay algo de agrio y de contraído en todas las producciones», el que «su producción tenga el aire de una partida perpetuamente perdida. Juegan a la desesperada». El intelectual que se reconoce en su aislamiento e incertidumbre tiene que malvivir, entrando en el juego de la oferta y la demanda, para mantener su independencia, y así se siente cada vez más proletarizado.

Frente al intelectual clásico, aristocrático, escéptico y desconfiado de las masas, Cassou entiende que el intelectual del hoy se siente optimista ante la evolución de la humanidad, «podemos descubrir que la vida tiene un sentido y que la humanidad persigue un fin en ella misma» (7). Esta esperanza proviene de la masa, consciente de sí, y en esta esperanza se igualan nuevamente intelectualidad y proletariado. Esta esperanza y esta alianza, a su vez, se contraponen a una corriente de irracionalismo y reaccionarismo contemporáneo que menosprecia la razón, la ilustración y las ideas democráticas, y que en el fondo persigue el quietismo de las masas y que los intelectuales vuelvan a su torre de marfil. Pero el nuevo intelectual quiere que su actividad creadora, pese a «que se realiza en una atmósfera de abstracta tristeza, de soledad y de desesperanza, encuentre el contacto con lo real» (8). La alternativa, una vez buscada la aplicación pragmática, es clara: o se está a favor del proletariado, que busca la elevación del hombre, o se esperan las consignas del superior, esto es, del fascismo, «el arte de sustituir con quimeras a las razones de nuestra existencia real. Es el arte de distraer a los vientres vacíos.» (8)

3.4 VIEJAS Y NUEVAS ALTERNATIVAS

La progresiva radicalización ideológica que conduce al asentamiento de fascismo y bolchevismo como únicas opciones espiritual fuertes y válidas⁵¹⁷, con la consiguiente debilitación de posiciones intermedias, supuso la respuesta más característica de la juventud intelectual europea al desasosiego angustioso de los años treinta (cf. para España Tusell y Queipo de Llano 73).⁵¹⁸

De la pléyade de defensores del arte puro nadie quedó sin escribir de política. El impulso centrífugo del torbellino desplazó a ambos extremos a los intelectuales. [...] Otros hay que simpatizan más o menos directamente con el republicanismo. («Carta a Alberto» 334)

El fenómeno, naturalmente, reviste una altísima complejidad al depender de un amplio cúmulo de factores. En lo que sigue sólo quiere apuntarse de qué modo la polarización respondería a una insatisfacción propia de la época. Las alternativas extremas, que se presentaron como superación de la crisis espiritual, no serían sino su más visible expresión (lo recordaba en 1988 Claudio Magris a propósito de los intelectuales fascinados por el fascismo).

Los intelectuales y artistas habían exhibido, durante los años veinte, un «equilibrio precario» (Hughes 431). A la defundamentación del sentido global de la realidad habían querido contraponer lo que en general se entendió como la libre y jovial

⁵¹⁷ La bibliografía sobre los perfiles literarios de fascismo y bolchevismo es muy amplia, así que me limito a señalar algunos textos recientes, aparte de las antologías de Mainer (1973), Rodríguez Puértolas (1987), Esteban y Santonja (1979) y Cobb (1981), que incluyen estudios introductorios. Ismael Campos analiza «les peculiaritats del feixisme espanyol» y Manfred Böcker establece las conexiones con el resto de fascismos. Mechtild Albert edita (1998) un conjunto de estudios sobre el tema, y en (2001) analiza el vanguardismo de destacados escritores (Obregón, Ros, Borrás) de militancia reaccionaria. También son interesantes los monográficos sobre 'Fascismo y cultura' *Modernism/Modernity* 3.1 (1996) y 'La estética del Fascismo', *Journal of Contemporary History* 31.2 (1996). Sobre la literatura de izquierdas en conjunto vid., entre otras, las aportaciones de Gonzalo Santonja (1986) y (1989), Antonio Jiménez Millán (1991) y (2001), Christopher Cobb (1993), Víctor Fuentes (1980), (1993), (1997) y (2000), José Manuel López de Abiada (1989) Fulgencio Castañar (1992), Francisco Caudet (1993), así como el monográfico de *Letras Peninsulares* (6.1, 1993). Más recientemente, Rafael Cruz (1999) ha dedicado una interesante monografía a las relaciones entre los intelectuales españoles y el «bolchevismo» y Arturo Ángel Madrigal (2002) hace un amplio repaso de las expresiones culturales de lo que él denomina «fuerzas de izquierda».

⁵¹⁸ Así enmarca su explicación del arte de entreguerras Arnold Hauser en su clásica *Historia social de la literatura y el arte* (vol. III:273ss). Ágner Heller y Ferenc Fehér hablan a propósito de la mentalidad política de entreguerras de «estilo maniqueísta» y señalan que «Léger, Brecht, Majakovki, Aragon, Tzara, Breton, eran comunistas tan doctrinarios como Marinetti era decididamente fascista y Mondrian contrarevolucionario convicto» (1985:244)

proliferación de nuevos sentidos, provisionales, finitos, efímeros, individuales y perfectamente compatibles, así como una aguda consciencia de los límites, un escepticismo de sesgo irónico, un relativismo moral y el reconocimiento de la incapacidad de dar un paso atrás para recuperar antiguas seguridades. Pero a finales de los veinte el equilibrismo sobre el vacío normativo había ido fraguando un poso de insatisfacción⁵¹⁹. Así, por ejemplo, se iba generando desconfianza en las propias posibilidades para encarar la multiplicidad de sentidos. Confesaba Larrea:

Conocimiento, conocimiento, a nada que se escarbe millares son los problemas que nos solicitan, tantos que una nueva desesperación viene a poseernos, la de carecer de suficientes manos. (Larrea 1926:196)

Frente a este problema, cada vez fueron más lo que creyeron que «es necesario poseer una concepción del mundo y de las cosas, una noción de la dialéctica de los hechos y de la naturaleza» (Ramil 407), y los que exigían el paso de “las ideas” a la acción frente a aquellos asuntos que no podían ser aplazados por más tiempo.

Además, habían comenzado a fructificar nuevos conflictos que cuestionaban el rumbo y el tono vital de la época. Aquello que en los satisfechos años veinte no se había planteado en toda su crudeza, la *legitimidad espiritual* del nuevo tiempo, su fundamento, pasó a ser problematizado⁵²⁰. ¿Cómo dar valor sin la existencia de un criterio de valor? ¿Era necesario, entonces, un criterio? ¿Podía algo estar justificado por el mero hecho de inscribirse en la dinámica del presente? ¿Podía el presente proporcionar un criterio, un principio de sentido y valor? Interrogantes de desazón cuando no angustia en tiempos de nihilismo. Decía Valentín Andrés Álvarez:

En realidad, los hombres valían sin duda más; pero ¿cómo saber cuánto? Porque, más o menos, todos valemos algo; ahora, que, como no tenemos cotización

⁵¹⁹ De manera muy gráfica presenta este agotamiento y sus posibles consecuencias conservadoras D.H. Lawrence en «Nobody loves me» (1929): «As a matter of fact, the young are becoming afraid of their own emptiness. It's awful fun throwing things out of the window. But when you've thrown everything out, and you've spent two or three days sitting on the bare floor, your bones begin to ache, and you begin to wish for some of the old furniture, even if it was the ugliest Victorian horsehair.» (41)

⁵²⁰ Ricardo Gullón habla en 1934 de «la misma vida precaria que han tenido y tienen todas las cosas que hemos creído substanciales de nuestra época sin serlo en realidad, y que estaban fundamentadas más que en una fuerza positivamente creadora en la crisis del pasado, incapaz de sostener por más tiempo nuestra nueva estructura moral y las apetencias desorbitadas del hombre de la revolución y la postguerra.» (1934c)

reguladora, aunque se diga de algunos hombres que valen mucho, y de otros que no valen nada, se trata siempre de apreciaciones sin control objetivo. (1934a)

Muchos intelectuales, a finales de los veinte, reclamaban algo firme en lo que creer, ideas sólidas en las que apoyar la acción e incluso *una nueva fe*. «La historia existe cuando la geografía se hace mitología. Cuando el hombre —tierra— aspira a los valores —cielo—.» (1929), decía Eugenio Montes. Y Díaz Fernández, con unas resonancias trascendentes de entrada algo extrañas al materialismo histórico, certificaba:

Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto. Dicen que el alma no puede vivir sin una religión. Nosotros, hijos del siglo más científico y mecanizado, hemos extirpado quizá toda clase de mitos y simbolismos; pero no podemos vivir sólo para esto, para esto tan breve, tan personal, tan egoísta y tan efímero. Necesitamos vivir para el más allá. (1930a: 58)

Inmediatamente, Díaz Fernández se aprestaba a decir que este más allá no era ultraterreno, sino que pertenecía a la historia. Pero, como veremos, muchos «más allá» que se plantearon desde las filas de la literatura revolucionaria no dejan de mostrar un componente trascendental. Decía en 1929 José Francisco Pastor: «la juventud proclama la necesidad del espíritu de utopía. Una mística. Un demonismo» (1929f). En *Arte y Estado*, Giménez Caballero plantea a las claras una contraposición radical entre los hombres guiados por la razón o por la fe:

El abuso de la razón suele dar: el indeciso, el cobarde, el agnóstico, el perdido... la fe, todo lo que puede provocar es el fanático. Pero un fanático tiene todo resuelto en la vida. Es el destino superior del hombre. (1935:14)

Esta sed de permanencia se solapó con la temática a propósito del «cansancio» de Occidente, sus interpretaciones como un continente viejo, decrepito y sin norte, con sus reservas culturales agotadas, unido a la lectura del ocaso del vanguardismo en síntesis perfecta:

El arte nuevo, en occidente, tiene un fondo laborioso, de barroquismo extremado: porque sirve al esnobismo, que es la expresión barroca —final— de este decadente espíritu burgués. (Arconada 1929a)

El artista se encontró así, cada vez más, angustiado, en la tesitura de plantearse una “salvación” del hombre y de la cultura. Como escaparate de distintas alternativas salvíficas presentaba en 1932 Domingo Pérez Minik la producción intelectual europea:

Tantas revistas de literatura y arte como caminos emprendidos para la salvación de la cultura del hombre. salvarla de una confusión y de una anarquía a que la ha llevado la crisis de un estado económico. así lo vemos estructurado en un nuevo humanismo que infiltra el profesor curtius, hasta la devoción angélica de un regreso a lo escolástico en que trabajan los discípulos de max scheler, pasando necesariamente por un nuevo orden que pregonan los revolucionarios marxistas. (1932:1)

A todo esto se unía el progresivo convencimiento por parte de un importante sector de la intelectualidad española —el fenómeno afectó a toda Europa— del agotamiento de la vía política liberal-democrática⁵²¹, cuyo último gran “fruto” fue la tumultosa Segunda República española, de la que los intelectuales, al principio entusiasmados⁵²², fueron con el tiempo desencantándose⁵²³. La “rebelión intelectual” (Sternhell) contra el liberalismo iniciada a finales del XIX provocó su imparable desmoronamiento, lo que supuso finalmente su práctica anulación como alternativa política sustantiva. Decía Vicente Andrés Álvarez sobre la situación del parlamentarismo: «Partidos, programas, ideas..., palabras y nada más; justicia, democracia, libertad..., palabras y nada más que palabras.» (1934b)

Este nominalismo inútil se asociaba inequívocamente con la democracia parlamentaria, «la gran engañifa» (Obregón 1934b:214) que pasaba desde hacía varias décadas por una gravísima crisis de legitimación, ya analizada e historizada por Carl

⁵²¹ Eso que Ouimette llamó el «naufragio» del liberalismo y cuya vivencia por parte de los intelectuales estudia pormenorizadamente en (1998).

⁵²² Corpus Barga llegaba a afirmar, poco después de la proclamación, que en el contexto presente de una crisis universal, «cambiar, pues, la monarquía por la república tiene que ser cambiar la civilización en cierto modo.» (1931)

⁵²³ A este respecto, se ha señalado especialmente a los graves sucesos de la Revolución de Octubre como espoleta de la brecha entre los reformistas liberales y los grupos más radicalizados. (Cobb 1981:90ss). Sobre los intelectuales y la República, vid. J. Becarud y E. López Campillo (1978) y Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano (1990).

Schmitt en su libro de 1923 *La crisis de la democracia parlamentaria*.⁵²⁴ Andrés Álvarez, nuevamente, lo reconocía sin ambages:

En España, como en otros países, son ya muchos los que están en contra del régimen parlamentario; entre ellos, todos los que no somos diputados ni tenemos esperanzas de serlo. (1934b)

Frente a la democracia parlamentaria, las alternativas totales suponían un incitante desafío, pues no contemplaban su uso. Como decía Schmitt, la edad de la discusión llegaba a su fin.⁵²⁵ Iba fraguándose así una sensación de vacío ideológico y de fracaso que pavimentó el camino para la constitución de fascismo y bolchevismo como *únicas* alternativas. En el caso de España, todavía a finales de 1927 Antonio Espina podía decir: «El Parlamento, la democracia y el sufragio universal tienen mucho de ficción, liquidado y putrefacto, es cierto. Pero, hasta hora, son el mal menor. No veo con qué sustituirlo.»⁵²⁶ Por esas mismas fechas Ángel Sánchez Rivero, compartiendo la idea de que las soluciones políticas clásicas habían caducado, por lo que eran necesarias nuevas, reconocía que fascismo y bolchevismo todavía no habían conseguido alzarse como alternativas sólidas, y por eso demandaba «meditación sostenida y desnuda» (1927) para comprobar sus verdaderas posibilidades. Finalmente, Eugenio Montes, semanas después, no dudaba en afirmar: «Es un secreto a voces. No hay ideas políticas de posible vigencia en Europa.» (1928). Por último, en 1930, Ximénez de Sandoval confiesa:

Ser republicano de derechas, conservador de izquierdas, socialista gubernamental o comunista de orden, me parece pueril: es volver a las discusiones, a los debates interminables, a los bizantinismos, a todos los males políticos del siglo XIX. Vivimos en el XX. Sin ser leninista ni mussolinista —aunque imparcialmente admiro lo admirable de los caudillos ruso e italiano—, quisiera seguir en política

⁵²⁴ En la segunda edición de éste, tres años después, Schmitt reconocía que en realidad se estaban produciendo tres crisis distintas: una crisis de la democracia, una crisis del Estado moderno, y una crisis del parlamentarismo.

⁵²⁵ Schmitt define la discusión como el intercambio de opinión basado en un ideal de justicia y la entiende como uno de los dos pilares del parlamentarismo. En el prefacio a la segunda edición de *La crisis de la democracia parlamentaria*, Schmitt asume que la masa convierte la discusión en algo vacío de significación, y antepone criterios de eficacia frente al mal funcionamiento de los Estados modernos. Sobre esto, vid. Chantal Mouffe (1999)

⁵²⁶ El parecer de Espina, común a otros muchos intelectuales liberales, de entender el parlamentarismo como «mal menor» preferible al bolchevismo y al fascismo ya fue analizado por Carl Schmitt como una argumentación débil que hacía patente la carencia de fundamentos intelectuales de la institución parlamentaria. Vid. nuevamente el «Prefacio» a la segunda edición (1926) de *La crisis de la democracia parlamentaria*.

a un hombre y no a un disco con programas de gobierno y entusiasme con una realidad y no con una abstracción teórica, sonora y parlante. (1930:31)

Como insinúa ya este texto, algunos espíritus sí habían encontrado referentes políticos en Europa, es más, habían hallado un ejemplo de aquello que empezaban a ansiar para España. Descubrían así que en otros lugares, en épocas cercanas, también cundió la idea de que era necesario movilizarse. Así lo explica Giménez Caballero:

Y así se ha dado en estos dos países [Rusia e Italia] el admirable caso, de la generación joven, que, saliendo derrotista, ácrata, pacifista y desconcertada de la guerra, se rehace y construye una revolución, un higiénico entusiasmo destructor y afirmativo.

Es esto algo tan fundamental en la evolución de la Europa periférica de tras la guerra, que los que pertenecemos a esta periferia en calidad de jóvenes —y de jóvenes con desarrollos paralelos de sensibilidad a los de esos países— sentimos una profunda inquietud de que esa sensibilidad se nos fustre o desoriente en la circunstancia apática que rodea nuestras cosas. (1928c)

Los casos de Rusia e Italia (y, en menor medida, Alemania)⁵²⁷ iban a representar para los jóvenes españoles ensayos sobre los que pulir ideas, sospechas, miedos, esperanzas, frustraciones y confusiones. Por un lado, rusos e italianos representaban la prueba *efectiva y eficaz* de la puesta en marcha de unos principios radicales por parte de un Estado que, frente a un «Estado liberal que no cree en nada» (J.A. Primo de Rivera 1933) se acercaba a lo que Carl Schmitt⁵²⁸ llamó el «Estado total», aquel que se hace autoorganización completa de la sociedad, tanto en la esfera económica, como técnica e intelectual y moral⁵²⁹. Ambos modelos suponían además experimentos inéditos y duraderos (desde 1917 y 1922) «contra todas las previsiones» (Grau 1930) que desafiaban al hasta entonces todopoderoso sistema capitalista⁵³⁰, y al sistema

⁵²⁷ En sus análisis de los distintos fascismos, Collotti (517), que recuerda que Austria, Portugal y España tienden a asimilar la experiencia italiana antes que la alemana.

⁵²⁸ Carl Schmitt, junto a Hans Kelsen, eran considerados por Eugenio Imaz en 1933, «si no los mentores, los devotos de la afición político-intelectual española» (13). Lo decía en un artículo dedicado a glosar el contenido del libro *El concepto de lo político*. Las ideas sobre la organización del gobierno se encuentran en «Hacia el Estado total», aparecido en el número de mayo de 1931 de *Revista de Occidente*.

⁵²⁹ Lo confirmaba para el caso ruso Fernando de los Ríos en 1934: «Pervive la primitiva estructura jurídica que hubo de darse el Estado ruso al renacer el 1917; subsiste, pues, la dictadura con su secuela dramática para la conciencia disidente y para la libertad científica; persiste, pues, la estructura política totalitaria del Estado.» (1934:37).

⁵³⁰ En 1933, Harold J. Laski señalaba que la Revolución Rusa podía considerarse el cambio mental más importante en Occidente desde la Reforma precisamente por demostrar que los principios comunistas

democrático⁵³¹. Sus intelectuales se distinguían por haber comprendido no sólo que debía abandonarse el apoliticismo y dar el salto a objetivos de transformación social, sino además que la democracia era un sistema insuficiente y quebrado. Parecía claro también que era necesario contraponer un conjunto de ideas grande, fuerte, completo, total y radical —una auténtica alternativa— al confusionismo que conducía el tren de la época hacia la catástrofe; no valían las soluciones parciales porque no alcanzaban las causas profundas de la crisis. Por eso decía Ledesma Ramos ya en 1928: «Se va advirtiendo que caminamos hacia una época oscura y desértica, de la que sólo se salvarán los esfuerzos gigantes continuados» (1928c) y W. H. Auden en 1933:

Mass production, advertising, the divorce between mental and manual labour, magazine stories, the abuse of leisure, all these are symptoms of an invalid society, and can only be finally cured by attending to the cause. You can suppress one symptom but only to create another. (505)

Rusos e italianos habían comprendido que una ideología auténticamente eficaz debía contener ineludiblemente como rasgos formales sistematicidad, cohesión, y claridad porque eso era lo que la confusa alma contemporánea reclamaba. Y además debía rechazar el pesimismo, el escepticismo, la angustia o la duda. Como denunciaba Marichalar en «Malhumorismo» (1931), quedaba proscrita toda forma de desazón espiritual, toda sombra de incertidumbre que agrietara la sólida estructura espiritual que cohesionaba a la sociedad. Y el complejo social, en palabras nuevamente de Carl Schmitt, unía, sujetaba y ligaba a los ciudadanos «tanto económicamente como incluso desde el punto de vista del concepto de mundo» (1931: 154). El ciudadano no quería complejas teorías, ni explicaciones enrevesadas, sino un paradigma en que poder creer y confiar. Lo decía claro Juan M. Plaza en 1935:

En el oscuro pasaje del mundo actual dos directrices antitéticas se disputan la iluminación de los caminos históricos. [...] El hombre infunde a su existencia, en este herético instante, un ritmo de forzada rapidez. Desea llegar en seguida por miedo a no llegar. De aquí que simplifique las rutas y viva jornadas de

podían llevarse a cabo y que por tanto el capitalismo no era inexpugnable. Ideas como la de la guerra de clases, la dictadura del proletariado o la expropiación del capital, decía Laski, «han pasado de un salto de los libros a la acción» (94).

⁵³¹ Decía ya en 1926 Massimo Bontempelli: «Oggi abbiamo in Europa due tombe della democrazia ottocentesca. Una è a Roma, l'altra a Mosca.» (1926: 753)

diferenciación rigurosa en las que se acusa, con mojones de ideas y sangre, la línea que separa dos concepciones de la vida como manifestaciones intelectuales de dos realidades históricas irreconciliables pero unidas por una continuidad dialéctica.

Un sentimiento imperativo —reflexivo o irreflexivo— de alistamiento en uno de los dos frentes de lucha, se apodera de él, sin posibilidades objetivas de sustraerse a este mandato histórico si quiere afirmar una categoría o personalidad en cualquier latitud de la cultura. (11)

Cada alternativa total constituía, no una propuesta puntual sobre un aspecto u otro, sino una completa cosmovisión, un corpus doctrinal, esto es, un modelo explicativo que servía para todos los órdenes de la realidad, y que exigía recto acatamiento y una confianza rayana a la fe. Por eso Emilio Gentile ha hablado, para el caso del fascismo, de una «religión política» (1996)⁵³² y J.M. Keynes ya en los treinta escribía: «Perhaps Russian communism does represent the first confused stirrings of a great religion» (cit. en Laski 101). Con ello fascismo y bolchevismo validaban la reflexión nietzscheana sobre el nihilismo que concluía que con la quiebra de la cosmovisión cristiana se multiplicarían las religiones alternativas. Éstas basarían su éxito en el deseo residual del occidental por crear y adorar ídolos seculares.⁵³³ Como credos cuasi-religiosos, fascismo y bolchevismo proporcionaban un concepto total de la vida en un corpus básico y no muy grande de principios fácilmente traducibles para su aplicación práctica a asuntos económicos, morales, estéticos, metafísicos, etcétera. Así señalaba Jorge Semprún Gurrea la especial ambición global de estos nuevos discursos, contrapuesta al anterior particularismo y fragmentarismo:

Un tiempo atrás, los hombres de acción eran más circunspectos; hoy no se limitan —¿cómo se han de limitar, si representan poderes ilimitados?— a esas voluminosas manipulaciones de acontecimientos, sino que quieren filosofar también, e imponer las definiciones de su filosofía. [...] Ahora existe una doctrina, y no solamente política y administrativa, sino social, humana, espiritual y metafísica. (1934:3)

⁵³² Díaz Fernández, hablando de las transformaciones soviéticas, afirmaba: «las nuevas generaciones rusas [...] han tenido que inventar una nueva fe, tan alta y de tal calidad, que sólo la que movió al sacrificio de los primeros cristianos puede compararse a la suya.» (1930a: 56)

⁵³³ Stefan Elde (2000) ha reseguído minuciosamente las posibles correspondencias entre las profecías nietzscheanas para una época de nihilismo y acontecimientos centrales del siglo XX, con especial hincapié en los movimientos totalitarios y las guerras mundiales.

En un ensayo de abril de 1936, «En busca de nuestro tiempo», Eugenio Imaz intentaba encontrar las causas de lo que consideraba el fenómeno actual más característico: el surgimiento de los totalitarismos. Para ello se remontaba a los inicios de la modernidad, y descubría que tras la quiebra de la cosmovisión medieval,

rota la unidad de las conciencias, por rotura y fragmentación de la fe, desreligado el hombre, desligado, suelto, desatado, se pondrá a inaugurar frenéticamente su poder y la tierra a girar por los espacios. (1936:135)

El poder en sus distintas formas va a ser la obsesión del hombre moderno, que en el transcurso de los siglos acabará manifestándose como totalitarismo en una doble vertiente: revolución e imperialismo. O lo que es lo mismo: voluntad de control del poder político y lucha de clases, por un lado, y voluntad de sumisión expansiva y lucha de pueblos, por otro.⁵³⁴

Fascismo y bolchevismo, a la vez que se presentaban como alternativas de futuro, se aposentaban en herencias del pasado. Por eso en los primeros momentos Giménez Caballero habló de la «*vuelta* antiliberal y antieuropea» (1929a), José Francisco Pastor de «retorno a las fuentes. Olvido de dos siglos —anécdotas» (1929b) y Jacinto Grau de «las consabidas Grecia y Roma, clásicas madres fecundas de casi todas las ideas presentes» (1930). De hecho, tanto el origen noble —valor muy antiguo, y que parece asegurar una eterna validez, y que de hecho es una reformulación del principio de autoridad— como la eficacia —valor plenamente moderno— se afirmaron como los dos modos predominantes de legitimación de esas alternativas, que permitía además eliminar cualquier sombra de decadencia. Las dos ideas se mezclaban en estas líneas de Eugeni d’Ors:

Todo el siglo XIX ha estado regido por la devoción supersticiosa al principio de evolución. Apenas si hoy algunos espíritus lúcidos regresan a la predilección de ciertos valores eternos. Pero es cabalmente lo eterno, lo único que, a la vez que ennoblece, emancipa. (1928)

⁵³⁴ Imaz fue en los treinta agudo comentarista de la situación geopolítica europea, como mostró en sus artículos de *Cruz y Raya* y *Diablo Mundo*. Dio cumplida información especialmente sobre la Alemania nazi, pero también habló de la situación en Rusia, Italia o Austria. Vid. los artículos recogidos en el volumen *La fe por la palabra*, por ejemplo «Corporativismo y caudillaje», «Se descubre un nuevo ismo», «la nueva constitución austríaca» o «8.193 millones debe Europa a los Estados Unidos».

Las alternativas, por tanto, se presentaban como una síntesis de principios inquebrantables del pasado convenientemente modificados, adaptados y reformulados para atender a las necesidades actuales. Y, a la vez, como fenómenos que esencialmente respondían por partida doble al particular kairós de la época, a lo que «indica» el «momento histórico» («Carta a Alberto» 343):

Esta es la tragedia de estos momentos transitorios, oscuros, de cambio de época, en que cada uno ve una verdad distinta, un futuro distinto. [...] Excepto en Rusia y en Italia, donde parece que la juventud ha encontrado su ritmo, su intervención, su actuación, en los demás países la juventud de la postguerra están fracasando oscuramente, anónimamente, inhibiéndose, desorientándose, polarizándose en sí misma. (Arconada 1929c)

Por una parte, fascismo y bolchevismo se contraponían a la aguda crisis de la civilización europea; generando una ilusión compensatoria del pesimismo⁵³⁵, se presentaban como defensa de Europa y salvación de la decadencia occidental, a la vez que se acusaban mutuamente de representar el cénit del marasmo⁵³⁶. Así, en 1933 César González Ruano afirma en *Seis meses con los nazis*:

Como nuestros Reyes Católicos, este hombre [Hitler] ha conseguido apretar fuertemente la cinta del Estado al haz de flechas de los distintos países y ha conseguido algo tan grande cuya gloria hace internacional su figura nacionalista: poner en definitiva barrera al bolcheviquismo que amenaza de Oriente a Occidente al mundo europeo y que había clavado su agudo diente en la rubia tierra germana, siendo el mañana de aquel presente indeciso 1918 en poder de los demócratas. ¡Germania: bastión de Europa! (75)

Y Luis Araquistáin respondía en 1934: «El fascismo es un movimiento de decadencia, de descomposición de una sociedad en crisis» (1980:189) y «la revolución proletaria de Rusia es, no sólo una empresa magnífica, sino el más firme baluarte de la civilización europea.» (1980:243)

⁵³⁵ Este es el aspecto que destaca Arconada del fascismo en «La doctrina intelectual del fascismo español» (1935): que había conseguido poner en crisis el pesimismo spengleriano, dotando al capitalismo de confianza y de una forma de pervivencia.

⁵³⁶ Heller y Ferénc advierten cómo la conciencia de crisis y sus manifestaciones «pertenecen a toda verdadera textura de la cultura occidental tanto de la derecha como de la izquierda» (1985:235).

En definitiva, ambas alternativas solucionaban ese vacío de sentido trascendente que el hombre moderno parecía no poder soportar, a decir de Aldous Huxley:

Gracias a los progresos de las ciencias naturales, las religiones trascendentes se han vuelto intelectualmente inaceptables. Pero el complejo de sentimientos por cuya causa el hombre ha buscado las religiones persiste y se expresa siempre. Hoy debe expresarse de forma nueva. La superstición contemporánea es positiva, porque los hombres modernos sólo consienten en adorar dioses concretos y visibles. Las naciones y los dictadores lo son, y con exceso. (1935:14)

La consolidación de fascismo y bolchevismo

Como estamos viendo, los defensores de fascismo y bolchevismo promovieron con ahínco la idea de que ante la angustiosa situación de crisis y de decadencia sólo cabía plantearse una «solución total» (Carroll 692), lo que implicaba una revolución global contra el sistema burgués⁵³⁷ y la democracia pluralista.

Las alternativas totales se presentaban como reacción contra las condiciones de vida de las sociedades capitalistas y contra la cosmovisión responsable de ellas, enarbolando la consigna de lo nuevo frente a lo decrepito, del radicalismo necesario, de la defensa de los valores espirituales frente al puro mercantilismo, y de los derechos de la masa frente a los privilegios establecidos.

Las ideologías de las alternativas totales podrían ser entendidas como “opciones globales de sentido” o, como Voegelin los llamó, ‘sistemas cerrados’ de conocimiento humano que sirven como medios para alcanzar la felicidad en la tierra⁵³⁸. Aportan la fijación “catalogable” en un corpus doctrinal definible de las aspiraciones

⁵³⁷ Estudiosos como Payne, o Griffin o Sternhell sitúan esta revuelta antiburguesa como un factor clave en la comprensión de ambos fenómenos, cosa que recientemente ha recordado Pellicani (2002).

⁵³⁸ Un ejemplo de José Antonio: «el hombre ha sido desintegrado, ha sido desarraigado [...] este hombre desintegrado lo que está pidiendo a voces es que le vuelvan a poner los pies en la tierra, que se le vuelva a armonizar con un destino colectivo, con un destino común, sencillamente —llamando a las cosas por su nombre—, con el destino de la Patria.» (1935a)

trascendentes⁵³⁹, y así en cierto modo la redivinización del mundo con la certeza de la ideología⁵⁴⁰. A lo que se une que una alternativa total, además, se dota de una genealogía, una heráldica, una línea de nobleza y una ubicación espiritual clara, que marca con precisión y sin ambages los objetivos perseguidos, los enemigos, las consignas de actuación, los principios doctrinales y los enemigos a batir. Véase si no cómo comienza el artículo, ya antes aludido, que *F.E.* le dedicó a José Ortega y Gasset: «El fascismo tiene sus enemigos agrupados en estos tres frentes: *El social-comunista*, el *demoliberal-masónico* y el *populismo católico*.» («Antifascistas»). En este artículo se afirma con rotundidad que el mayor peligro para una alternativa total no es la existencia de su opuesta, sino de una opción moderada —como la que representaba el filósofo madrileño—.

En los órdenes discursivos de estas alternativas *totales* que, contrapuestas a la moderación liberal y a la indeterminación de muchos jóvenes, fueron adueñándose del espectro político de la juventud española⁵⁴¹, pueden identificarse, junto a las diferencias, un conjunto de rasgos comunes, a los que aquí meramente se hará mención, sin voluntad de exhaustividad: pretensión de sentido omniabarcante; exclusión de cualquier otra alternativa; tono radical de los discursos en los que se expresan; dependencia de algún tipo de “trascendencia” o “verdad absoluta”, lo que conlleva la apelación necesaria a algún tipo de “fe” o “creencia” en el sujeto; y reclutamiento o “afiliación” de seguidores.

Las alternativas totales poseían un par de características más que ayudan a entender su fulgurante éxito tanto entre las masas como entre la intelectualidad. Una es que estaban fundamentalmente volcadas a la pragmatidad, esto es, que su orientación era ante todo práctica. Con lo que proporcionan una respuesta activa a las demandas de solución de los problemas *reales* que afectaban a las personas; personas cansadas en muchos casos de retórica huera, idealista, inefectiva, incapaz de vehicular acciones de transformación de las circunstancias sociales, políticas y económicas.

⁵³⁹ Giovanni Gentile estudiaba en 1927 las referidas al fascismo en su artículo «The Philosophical Basis of Fascism.». En 1934, desde otra perspectiva, G.A. Borgese presentaba «The Intellectual Origins of Fascism».

⁵⁴⁰ Tomo esta idea y la referencia a Voegelin de Ted V. McAllister, *Revolt against Modernity* (1996).

⁵⁴¹ Mainer habla del «dilema que atenaza» a una generación en su estudio sobre la vida literaria en los años 1934-1936 (1988:146).

Otra característica importante, naturalmente relacionada con la anterior, es que estas alternativas consiguieron apropiarse el espacio del progreso, esto es, imponerse como el avance necesario⁵⁴². Decía en 1932 Santiago Montero: «El porvenir, más o menos cercano, pero inexorable, no es dilemático, sino unilateral: el comunismo.» (35). El resto de posiciones parecían cuando no trasnochadas, sin auténtico fuelle. Quizá seguían siendo válidas teóricamente, pero con el paso del tiempo habían ido perdiendo posiciones, o habían sido incapaces de adaptarse a las nuevas condiciones de la civilización.⁵⁴³ Ideas como éstas explicarían el uso por parte de los ideólogos de las alternativas totales tanto de una ‘retórica de la decadencia’, donde la proliferan términos como “crisis”, “derrumbe” o “agotamiento”, para describir la situación anterior al advenimiento de la alternativa, o a su conquista del poder, como de un discurso triunfalista en el que prácticamente se pinta un futuro idílico, una vez zanjados todos los problemas que parecen afectar al hombre moderno, y donde se hace realidad la “nueva civilización” y el “hombre nuevo”.

Los rasgos comunes de las retóricas de fascismo y bolchevismo pueden observarse comparando dos textos paradigmáticos de ambas posturas. Uno es un artículo de Ramiro Ledesma Ramos titulado «La violencia política y las insurrecciones» (1933); el otro, el editorial de la presentación de la revista *Nueva Cultura* (1935). Coloco las citas de ambos textos respectivamente. En los dos encontramos:

- El uso del lugar común de la decadencia:

Ello [el surgimiento del fascismo] ha de acontecer siempre en periodos de crisis, en que se gastan, enmohecen y debilitan las instituciones, a la vez que aparecen en circulación fuerzas e ideas ante las cuales aquéllas se sienten desorientadas e inermes. (102)

⁵⁴² Vid., por ejemplo, Arconada: «Sólo Marx salió al encuentro y dijo de qué manera el progreso no entraría en vía muerta para retroceder de nuevo: apoderándose el proletariado de esa antorcha, que durante tiempo ha sido el símbolo perviviente del progreso.» (1936b:131)

⁵⁴³ Uno de los argumentos claves de George Gurvitch contra Ramon Fernandez en su polémica sobre el comunismo es que éste no podía arrendarse el espacio de lo revolucionario y que el liberalismo — en la versión que Gurvitch denominaba «anti-individualiste»— no sólo poseía todavía aliento de progreso, sino que constituía el presupuesto de toda verdadera revolución. Vid. Ramon Fernandez, «Lettre ouverte à André Gide» (*Union pour la Verité*, 24 de abril de 1934) y Georges Gurvitch, «Libéralisme et communisme» (*Esprit*, 21, junio de 1934, 448-451).

Convertida España en un recodo secundario del pensamiento occidental ya en decadencia (1)

- La apelación a la necesidad salvadora de una alternativa total:

El partido insurreccional ha de ser totalitario. [...] Requiere y necesita un carácter totalitario para que su actitud de violencia aparezca lícita y moral. (106)

No puede concebirse la realización de una tendencia cualquiera que deje huella en la historia de la cultura, sin un «mito» que agrupe los esfuerzos y que sirva de método a la ordenación de los diferentes elementos dentro de una ideología totalitaria. (1-2)

- La estrategia de apelación a un principio «mitológico» o «primigenio»⁵⁴⁴, en principio indiscutible, sobre el que se fundamenta el constructo ideológico:

Ese aspecto del partido insurreccional de fundirse con el Estado y representar él solo la voluntad de la Patria, incluso creando esa voluntad misma (106).

también nosotros tenemos nuestro mito [...] ese fondo elemental e inédito, donde se da la condición humana necesaria e ineludible a todo florecimiento cultural auténtico», el «sentido colectivista» (2)

- El situarse como el fin de todos los males, la anulación de todos los problemas, y arrendarse el espacio del futuro (y de la esperanza en él situada):

De aquí, de la situación presente, sólo hay salida a dos realidades, sólo son posibles dos rutas: la ciénaga o la cima, la anarquía o el imperio. (102)

En *Nueva Cultura* se dice que en el mito colectivista se unen los anhelos y las esperanzas del campesino, del trabajador alienado de la ciudad y del intelectual angustiado

⁵⁴⁴ Mark Antliff ha explicado así la utilidad del mito en el caso del fascismo: «Through its recourse to myth, fascism could address both past and future in its ideology. Implicit in the myth is the judgement of a decadent present in need of regenerative cultural renewal.» (153) Hablar del uso que los discursos totalitarios hacen del mito no implica en ningún caso asociar la apelación a este último con un acercamiento o tendencia hacia las ideologías totalitarias, como hizo Frank Kermode hace ya años. Domingo Ródenas (1998b) ha proporcionado razones convincentes en contra de la idea del crítico inglés.

en medio de una sociedad mortalmente indiferente y hasta hostil que le deja abandonado a sí mismo, y que sepultado bajo las ruinas de la civilización en que nació y ha existido su espíritu, afirma su voluntad de vivir su dignidad profesional, de luchar por la continuidad de la cultura humana y desarrollarla en nuevas formas y valores: de incorporarse como elemento vivo a las fuerzas que mueven el eje de la historia contemporánea.

- Y, naturalmente, la acción como objetivo final, fin supremo y sancionador:

Un partido político ha probado sus efectivos, su capacidad revolucionaria, disponiéndolos entonces hacia el objetivo máximo: la conquista del Estado, la lucha por el Poder. (103)

Sólo en la acción se da la creación y la realidad auténtica. (2)

Centrándonos ahora en el domino estético, los instauración discursiva de las alternativas totales constituía también el nuevo escenario:

No hay más meridianos literarios que el fascista de París y el bolchevique de Moscú. Todo lo que no sea eso, no es literatura moderna. Habrá que estar afiliado a uno y otro, fatalmente, porque el tiempo actual no es el de los términos medios. Y no vale disimularlo. (Díaz Fernández 1927b)

El imperio de las alternativas radicales significó la quiebra de la separación entre arte y vida, esto es, tanto de los discursos que explícita o implícitamente la apoyaban, como de la escenificación misma. Tanto en la teoría y la crítica, como en la creación, apareció vencedora la en muchos casos inapelable subordinación —también visiblemente enunciada— del arte a la vida, y la defensa a menudo “anti-estética” de ésta:

Los valores políticos son valores vitales. Quien sienta plenamente la vida, no puede rehuir apasionados noviazgos con la política. Únicamente, pues, pueden los literatos si se prueba que la literatura gana conforme se aleja de la vida. Esto, a mi juicio, no se ha probado. [...] Y no vale argüir, como quizá argüiría alguno de mis antiguos cómplices de vanguardia, que el arte deshumanizado es el mejor. Porque para hacer arte deshumanizado, es preciso hundirse antes en el limo de lo humano, demasiado humano. (Eugenio Montes 1928)

Los intentos de separación y neutralidad quedaron deslegitimados y censurados. Significaban una transgresión de dos postulados nucleares: el de sinceridad —que ahora obligaba al escritor a dar fe de una época turbulenta en la que dominan las preocupaciones socio-políticas por encima de preocupaciones estéticas— y el de

actualidad; el discurso “separatista” habría sido anacrónico, no habría entendido las demandas de la propia época, la de dejar de “hacer literatura” para ocuparse de los asuntos sociales:

Uno de los rasgos más firmes de cualquier época es ese sentido de fuerza, de alegría de vitalidad, que no excluye la participación en los negocios públicos. Al contrario, la exige porque vivimos en un siglo práctico de inexorables problemas económicos y hay que hacerle frente con un ímpetu que desconocían los hombres de otro tiempo. (Díaz Fernández 1929)

La fuerza de ambos postulados, puestos en esta nueva perspectiva, se fundían en este texto también de José Díaz Fernández:

Lo que no tiene razón de ser es el Narciso literario. El que crea en el estanque de su prosa para contemplarse en él, mientras a su alrededor crepitan los problemas vitales. Hasta hace poco el escritor era un hombre triste y misérrimo, una voz sin autoridad social. Hoy el escritor y la literatura viven adscritos a la sociedad: poseen un valor vital, político. [...] La política ha eliminado hoy toda su retórica y queda reducida a pura síntesis, a simple esquema social. La literatura, también. (1928b)

Como se ve, la distinción entre un sujeto que contempla y una verdad contemplada desaparecía, sustituida por un nuevo sujeto actor que producía una determinada imagen de lo que consideraba verdadero y de lo que creía justo; la imagen del artista en su soledad se disolvía, y la obra dejaba de ser autónoma para necesariamente pasar por la sanción de la realidad, por su discusión en un foro donde se contraponen verdades. Kenneth Burke recordaba que el acento quedaba situado en «the need to decide exactly wherein the worth and efficacy of a literary work reside»⁵⁴⁵. Aquello que los escritores presentaban en sus obras podía ser tomado como índice o expresión de su postura ideológica, de su manera de entender el mundo. Las obras perdían su autonomía para ser interpretadas cada vez más en clave política, como señales de una tendencia o posicionamiento ideológico. Los autores también. El escritor apolítico, experimental, “vanguardista” o “puro” era acusado de permanecer ajeno al veloz avance de los acontecimientos, al que tampoco había sabido ni había querido estar atento, y condenado al ostracismo: «El *arte puro*, a fuerza de destilaciones y más

⁵⁴⁵ Cit. en Filreis (1994:7), que estudia el radicalismo literario de izquierdas durante los años treinta en Estados Unidos.

destilaciones, ha terminado por no tener nada que destilar y trabajar en silencio» (Giménez Caballero 1935:388).

Esta manera cuando menos sesgada, sin duda interesada, de mirar los hechos literarios la encontramos, por ejemplo, en la lectura que Guillén Salaya hizo, desde *La Gaceta Literaria*, de los fastos del año 1927⁵⁴⁶. Parte de la idea de que los jóvenes escritores no se han apartado de los grandes problemas y las cuestiones trascendentes, sino que han renunciado al histrionismo para «meditar serenamente». Salaya ciñe esta meditación a la dicotomía entre «Occidente» y «Oriente», y las supuestas cosmovisiones asociadas a estos dos puntos geográficos, bajo las que se esconde la contraposición entre fascismo y bolchevismo. Finalmente, insinúa que un conjunto de rasgos últimos de los jóvenes indica que ya han tomado partido; por el primero, naturalmente:

La exaltación de Góngora, el poeta católico y romano, netamente romano, me hace ver que la juventud española ha presentado este momento dubitativo, y con furente alegría y recio paso de legionario ha tomado la senda que conduce, guiándose por la clara estrella latina, a la nueva Europa, despertada, una vez más, por las rojas auroras de Oriente. (1928)

Esta supuesta tendencia de la juventud hacia el fascismo era también señalada por Giménez Caballero en las mismas fechas. Tan sólo un mes después de presentar fascismo y bolchevismo en igualdad de condiciones, ya advertía «acercamientos ideológicos de la España —que no manda, que tal vez no mande nunca— a la Italia que hoy impera en un mundo político, lleno de fuerte originalidad y juventud.» (1928d) En diagnósticos así, lo que en realidad hacía Giménez Caballero era plasmar, proyectándolo sobre la juventud española, su propia inclinación, luego tan a menudo descrita como una verdadera revelación, hacia el régimen de Mussolini, y sus propios anhelos para el país.

La diatriba entre fascismo y bolchevismo, como estamos viendo, tiene el mundo intelectual y artístico un importante reflejo. A menudo capitaliza la vida intelectual y es el motor detrás de la formación de grupos, asociaciones y publicaciones. Pero además, los intelectuales proporcionan retórica, simbología, razonamientos y seducción estética a ambas alternativas; crean, así, en muchas ocasiones, el discurso.

⁵⁴⁶ Sobre la figura de Guillén Salaya y su deriva hacia el fascismo, vid. el artículo que le dedica Mainer incluido en *La corona hecha trizas* (1989c:67-101)

El caso del fascismo es el más claro. Böcker (17), citando a Bernecker, habla de un “fascismo intelectual” que en la transición de la monarquía a la República articula el discurso ideológico fascista español, adoptando el modelo extranjero. Este fascismo intelectual tendrá una plasmación complicada y confusa, al decir de Saz (1996b), en la «peculiar» realidad política del fascismo español. En cualquier caso, el fascismo tendría un importante componente esteticista —José Antonio gustaba referirse a la Falange como «movimiento poético»⁵⁴⁷— y los fascistas reconocerían la deuda con la literatura, como afirmaba con orgullo Giménez Caballero al final de *La nueva catolicidad*:

Nosotros —los poetas, los escritores— hemos creado en gran parte la atmósfera densa y apta que el fascismo encuentra en nuestra nación. Ha sido nuestro lirismo, nuestra propaganda, el gran fermento de creación fascista española. (1933:210)

Fascismo y bolchevismo preconizaban tipos distintos de religación entre el arte y la vida. Aquí hay que recoger la seminal intuición de Walter Benjamin según la cual el fascismo significa una *estetización de la política*. Frente a él, el bolchevismo supondría la *politización de la estética*. A. Wellmer ha explicado ambas, en sus tipos ideales, así: «[la primera] significa la destrucción de lo político por expropiación de las masas, degradadas a la condición de comparsas en un espectáculo puesto en escena con todo cinismo»; la segunda, «la apropiación de la política por parte de las masas burladas» (48). El fascismo buscaría superar la disensión política imponiendo una ideología estetizada, basada en el poder unificador y “palingenético”⁵⁴⁸ del mito⁵⁴⁹ sobre una realidad fragmentada: el mito del héroe, la mitología griega y germana, el Apocalipsis o la Gran Madre. En el caso del bolchevismo algo tienen de mitos la dictadura del proletariado, el fin de la lucha de clases o esa Rusia «de belleza, juventud y entusiasmo que sólo son posibles en un país como

⁵⁴⁷ Sobre la Falange como “movimiento poético”, vid. Payne (1961:38-51). Mainer (1971:24) ya señalaba la conjunción de vanguardismo literario e ideología en el caso del fascismo español y Becarud-Campillo nos recuerdan que en él, a diferencia del caso italiano, la elaboración doctrinal precedió a la acción política.

⁵⁴⁸ Así lo llama Roger Griffin, que habla de un “nihilismo creativo” a propósito de este uso de los mitos que permiten el tránsito ideológico justificativo de la destrucción como pre-condición necesaria a la reconstrucción. Vid. también Affron y Antliff (5).

⁵⁴⁹ Que, a decir de Juan Aparicio, proviene directamente de Dios y contiene un impulso revolucionario que «dispara a las multitudes hacia querencias de un potencial terrible.» (1933:48) Sobre el uso del mito en el fascismo español, vid. Prill (1998), que repasa sus principales características y ejemplos.

éste, en el que se ha suprimido la explotación del hombre por el hombre, en un país en el que las diferentes razas y pueblos viven fraternalmente unidas en la obra común del socialismo.» (Irene Falcón 1936) Estética en ambos casos donde se privilegia la unidad, la armonía, la coherencia y la organicidad⁵⁵⁰, se diluye el cambio histórico y la dinamicidad y pluralidad de lo humano.

En ambos discursos extremistas la imagen del artista juega un papel fundamental. Su figura, como “antena” del rumbo de los acontecimientos, profeta del porvenir, adalid de la revolución y jefe espiritual de las masas representa en cierto modo el final lógico de una época literaria, la de entreguerras, transida por la tensión entre las esferas del arte y de la vida, y a la vez dominada por una experiencia de nihilismo activo. La figura máxima, ya desde Nietzsche, del nihilista activo es el super-hombre artista. Con un artista que es hombre, y hombre nuevo, huella real de lo trascendente e irracional prometido, creído con fe, el círculo parece concluirse. El artista comunica la nueva fe, tanto sus artículos como su ardor, y el pueblo sale de su sopor para, súbitamente convertido, dirigirse con paso firme a «la unidad de destino en lo universal».

Fascismo y bolchevismo se presentaban ante muchos jóvenes intelectuales como opciones opuestas, pero similares⁵⁵¹. Decía en 1929 José Francisco Pastor sobre Rusia y Roma que «ambos extremos seducen por lo que tienen de disciplina, de orden acumulador de tensiones» (1929f). La adhesión a una u otra podía ser en muchos casos fruto de una elección, o del azar, o de la influencia de compañeros y amigos, o de un impulso irracional más que de un convencimiento claro, o de dejarse arrastrar por el tren de los acontecimientos, cuando no de una auténtica “conversión”⁵⁵², como por ejemplo la

⁵⁵⁰ A la masa se la aparta de la crítica al régimen implicándola en cultos y ritos donde tiene la ilusión de ser partícipe de un proyecto común. Vid. por ejemplo David Carroll, «Literary Fascism or the Aestheticizing of Politics» (1992), Simonetta Falasca-Zamponi, «The Aesthetics of Politics» (1992) y Lutz P. Koepnick, «Fascist Aesthetics revisited» (1999).

⁵⁵¹ Las similitudes, y no de orden únicamente formal, eran reconocidas por rusos e italianos en los primeros años de la postguerra, y han sido estudiadas especialmente por lo que respecta al nacimiento del fascismo italiano. Vid. sobre esto Pellicani (2002), esp. 73-79.

⁵⁵² Arconada anotaba, a propósito del Comunismo, algunas otras razones: «En la conversión al Comunismo, tanto de Gide como de otros, hay, no cabe duda, mucho de razón y de pasión, pero tampoco cabe desconocer que hay un poco de egoísmo —egoísmo de artista, egoísmo de espíritu, no confundir— adscribiéndose a formas, a ideas, a sentimientos que son porvenir, que son futuro, que son vivencias del mañana.» (1936c:293). André Gide, al afiliarse al partido comunista, había escrito en su *Journal* que «mi conversión es como una fe. Todo mi ser dirigido hacia un único objetivo, todos mis pensamientos, incluso

que Gecé explica en «Tumba y espíritu» (1929)⁵⁵³. A muchos jóvenes comunistas podía aplicársele lo que decía Josep Fontana de los jóvenes falangistas como él: «Éramos pasta blanda moldeable. Algunos llevábamos algo instintivo que nos guiaba. Otros, menos afortunados, sufrían contagios malsanos o eran víctimas de azares.» (118-119).

Esto nos aparece confirmado por los casos de intelectuales que, dubitativos, flirtearon con ambas posiciones, balanceando su adhesión de una a otra, o bien por aquellos escritores que, tras un primer paso, súbitamente cambiaron de creencia. Giménez Caballero presenta en *Memorias de un dictador* a Alberti y Miguel Hernández saludando con el brazo en alto a la manera fascista, antes de su conversión en poetas comprometidos con el proletariado. Dos casos paradigmáticos, pero de signo opuesto, son los de César Muñoz Arconada y Antonio de Obregón. El primero lo explicaba así en 1936:

Llegó un momento en nuestro país, en que el proceso revolucionario rompió el idilio de los poetas con las musarañas. Fui uno de los primeros que se angustiaron ante el dilema, ante el destino de nuestro tiempo y de nosotros mismos. (1936:177)

Por mediación sobre todo de Giménez Caballero, con el que había traducido a Malaparte, Arconada flirteaba con el fascismo (habla de él como “nacionalismo”) a finales de 1928, cuando asume el cargo de redactor-jefe de *La Gaceta Literaria*. Pero para agosto de 1929 dimite de su puesto y a finales de ese mismo año fundaba, con José Lorenzo y Julio Gómez de la Serna, Ediciones Ulises. Un año después publicaría *La Turbina* y para 1931 ingresaría en el Partido Comunista⁵⁵⁴. En el caso de Obregón, a principios de 1930 defendía los postulados comunistas y el activo papel de las masas obreras con frases como éstas:

Si la burguesía ha derribado la sociedad feudal, el proletariado derribará a la burguesía. La lucha de clases es hoy el problema palpitante de ayer y el mismo de anteayer. [...] el actual comunismo es un hecho. El gran hecho de Europa. Su hechizo. (1930a)

involuntariamente, me llevaban a él. En el deplorable estado de desesperación del mundo moderno, el plan de la Unión Soviética me parecía apuntar a la salvación.» (cit. en Elde 64-65).

⁵⁵³ Allí narra su descubrimiento de Roma como «madre» y como «imperio» y su apartamiento definitivo de «todo un pasado juvenil, de exotismos y torceduras» (1971:158).

⁵⁵⁴ Sobre la evolución ideológica de Arconada, Boetsch (1990), Rafael Cruz (1993), Cobb (1993) y la introducción de éste último a Arconada, *Obra periodística. De Astudillo a Moscú* (1996). Recientemente, Cruz (1999:101-116) ha repasado la trayectoria de Arconada en los años treinta.

Por esas fechas no escatimaba críticas a los vientos italianos: «El fascismo fue un hijo de la guerra, que se apoderó del espíritu de las gentes por cobardía, por miedo —un miedo superior— a Rusia.» (1930b:24). Pero, como cuenta Juan Manuel Bonet,

aunque en 1934 todavía lo encontramos entre los firmantes del manifiesto de intelectuales a favor de Azaña, entonces encarcelado, pronto se iban a radicalizar sus puntos de vista, pero en un sentido opuesto. Militante de Falange Española y contertulio de La Ballena Alegre (448)

El naufragio del liberalismo

Frente a los extremos ideológicos de fascismo y bolchevismo, caracterizados —en el plano teórico— por el afán totalitario, resolutivo, mesiánico, colectivista y autoritario, la postura liberal sería aquella que, asumido el carácter inestable del presente, comulga con «la tesis weberiana de que los valores no forman parte del mundo objetivo y son, *en su mayor parte*, asunto de decisión individual» (Poole 112). Cercana al perspectivismo, reconoce la imposibilidad de códigos éticos eternos, busca salvaguardar la libertad individual y confía en el esfuerzo progresivo hacia la modernización. Un autor anónimo de *F.E.* lo explica así:

Mi *Auto de F.E.* sobre Ortega, va a consistir hoy en aportar a su proceso una documentación exacta y sumaria de textos. No de acusaciones. Va a consistir en situarle en su *frente liberal* que representa egregiamente. Va a consistir —con mis acusaciones textuales— en que nadie pueda ya confundirle con nuestra *fe*. Su *fe* precisamente consiste en su escepticismo de la *Fe*. En creer —como buen filósofo— que hay muchas fés, y por tanto, ninguna válida y verdadera. Su *fe* consiste en la *Razón*: un instrumento humano, que sólo vale para destruir la *Fe*. Por donde Ortega, al proclamar la supremacía de la *Razón* sobre la *Fe*, anula la esencia misma del fascismo, que es la *Fe* sobre la *Razón*. («Antifascistas» 12)

Estos intelectuales «equidistantes, liberales, atentos al libre juego del pensamiento»⁵⁵⁵ se agrupaban en lo artístico sobre todo en torno a dos grandes

⁵⁵⁵ Frase de Guillermo de Torre de un texto paradigmáticamente liberal: una reseña de las novedades de la editorial de izquierdas Cénit donde viene a lamentarse de que no exista en España una

publicaciones: la *Revista de Occidente* y *Gaceta de Arte*. El nombrar a estas dos en ningún caso excluye a artistas independientes, y por supuesto no elimina las diferencias que existen entre ambas revistas. De los segundos dijo Pérez Minik: «la unidad se aglutinó por la convergencia política, todos eran socialistas democráticos, entre materialistas dialécticos más o menos desviados, humanistas o simplemente protestantes del medio social en que vivían» (1975:16). En lo político, los liberales se repartían en el reformismo liberal-burgués, el socialismo reformista y los conservadores moderados, es decir, aquellos que alentaron la instauración de la II República y más firmemente le mantuvieron su apoyo, y que preconizaban algún tipo de vía política intermedia ante la alternativa entre fascismo y bolchevismo. Lo explicaba claramente Antonio Espina en 1931:

Si no existiesen más posibilidades que éstas de política futura en el mundo, estábamos perdidos los individualistas, los liberales, los demócratas no al viejo estilo retórico y dogmático del XIX sino a la moderna, esto es: partidarios de una democracia con mucha técnica estatal elástica y evolutiva, rectificable en sus modos y siempre perfectible. Por fortuna hay esta otra posibilidad que a lo último tendrá que sobreponerse a las anacrónicas anteriores. La representan en nuestro tiempo los mejores espíritus. (1931b)

Como ha señalado Enrique Montero, el nuevo liberalismo español, de estirpe krausista, se presentaba en la arena social como una ideología para la política de masas que superaba el liberalismo tradicional enfatizando el intervencionismo en cuestiones sociales y el desarrollo de la sociedad civil. Preconizaba la existencia de una élite intelectual de gobierno y la importancia de la legalidad, a la que se veía como garante de la democracia y la libertad. Ese camino intermedio era el que Ortega alentaba en sus escritos destinados a formar una conciencia republicana y que explícitamente distinguía de las otras alternativas. Así, en el manifiesto de la «Agrupación al servicio de la República», firmado junto a Marañón y Pérez de Ayala, puede leerse:

Ensayos como el fascismo y el bolchevismo marcan la vía por donde los pueblos van a parar en callejones sin salida: por eso apenas nacidos padecen ya la falta de claras perspectivas. Se quiso en ambos olvidar que, hoy más que nunca, un

editorial “derechista” (él mismo considera el nombre horrible) donde tengan cabida las obras de corrientes conservadoras y restauradoras, y que permitiría al lector hacerse una idea de los distintos movimientos y debates de ideas en Europa. (1930c:176).

pueblo es una gigantesca empresa histórica, la cual sólo puede llevarse a cabo o sostenerse mediante la entusiasta y libre colaboración de todos los ciudadanos unidos bajo una disciplina, más de espontáneo fervor que de rigor impuesto. (1931: 126)

Los discursos liberales suponían, en sus distintas expresiones a lo ancho de Europa, la defensa de las conquistas de la modernidad ante los ataques antimodernos de las otras posiciones. Así, el nombre de Ortega se unía con el de Curtius, Duhamel, Huizinga, Romier o Keyserling en la apelación a superar el nacionalismo, en la defensa de una élite intelectual encargada de reformular y ajustar los valores morales europeos, o en el rechazo de las utopías.

En la propuesta liberal puede detectarse un esfuerzo por alentar una integración de factores antes que su desunión, la voluntad de concordia (Jiménez Fraud habló de «el ideal estoico-cristiano de una democrática hermandad» (74)⁵⁵⁶), y sobre todo la defensa de espacios de libertad individual, de ámbitos no dependientes de la política, como recordaba Ramón en 1930 al afirmar que «la rebeldía del escritor a la política es la rebeldía última a lo que de tirano y mezquino hay en toda política, sea conservadora o comunista.» (11) Ramón hacía hincapié en la necesidad de un grupo de intelectuales no alineados que pusiera freno a los impulsos por agruparse bajo unos principios ideológicos radicales, y en sus palabras puede notarse un hábito de tolerancia que es otro de los rasgos claves de esta postura:

Bien pueden unos cuantos hombres permanecer neutrales en lo menudo de las contiendas —no al ideal— entre otras cosas por si la ofuscación colectiva hace caer en fanatismos que sojuzguen en la verdad inmovilizando la historia con su error de fanatismo.

Sostengamos una oposición desde alturas de la izquierda a toda involucración precipitada de la vida bajo banderas de revuelta improvisada, sin suficiente sentido ideal, sin grande hombre de acción y pensamiento a la vista. [...]

Así deben ser algunos literatos, aunque eso no excluya la posibilidad de que otros sean de otra manera.

La vía liberal tenía su reflejo en el ámbito estético. En este caso, la dicotomía se planteaba generalmente entre un arte patentemente burgués y el arte plenamente

⁵⁵⁶ Su texto en el cincuentenario de la Residencia de Estudiantes es una bella muestra de la defensa de este liberalismo conciliatorio y adaptado a los nuevos tiempos que tenía un excelente reflejo —como producto de él— en la institución dirigida por Fraud.

revolucionario. Salazar Chapela, en un artículo de 1934, planteaba los extremos en los términos del “arte por el arte”, antiutilitario y aristocrático, y un arte «para el pueblo» con fines propagandísticos. Proponía entonces un ejercicio de integración:

Porque la verdad quizá sea lo uno y lo otro, esto es, las dos cosas juntas. Un arte se hace con “la voluntad artística”, o sea con el deseo de edificar una obra de arte. Pero a la vez una obra de arte es hija de su tiempo, por cuyo motivo se halla tramada, en cierto modo empujada por las ideas, por la política de su tiempo. La política (tómese en serio la palabra) arrastra todo: costumbres, moral, sentimientos, artes. (1934)

Integrador era también el «Croquis conciliador del arte puro y social» (1934)⁵⁵⁷ de Eduardo Westerthal, donde se afirmaba, bajo la advocación del postulado de actualidad, que la hostilidad entre arte puro y social era ilusoria y que se desvanecía si se entendía que toda manifestación artística, y por tanto también la que parecía más “pura” o alejada de la realidad inmediata, funcionaba como sismógrafo de la propia época, y, conscientemente o no, voluntariamente o no, cumplía su tarea como reflejo de su tiempo. Por ello, en vez de pretender asignarle al artista una manera específica de hacer arte, debía impulsarse su máxima libertad de expresión:

El arte no es una dictadura, ni un servicio a una forma política, sino algo más profundo que circula en el tiempo, extracto de los problemas de una época que tenemos que aceptar y no imponerlo. (1)

Dentro de las visiones moderadas, frente a las perspectivas integradoras puede situarse una visión como la que exhibía el crítico Lluís Montanyà en su artículo «Punt i apart» (1929). Defendía allí, con malabarismos, una distinción entre el “artista” y el “escritor”. El primero tenía como misión exclusiva producir artefactos poéticos que provocaran una emoción estética, y éste debía ser el único criterio para juzgarlo: «I avui encara, tots els mitjans seran bons a l'artista si aquest arriba a aconseguir el fi al qual està destinat» (1929b:66). Por el contrario, al “escritor” le estaba vedada toda gratuidad, debía situarse frente a su tiempo como intelectual y ocuparse de «intervenir activament» en la mejora de la humanidad, comunicando su visión de la vida. Su labor, por tanto, sólo

⁵⁵⁷ A su propósito conciliador del texto se han referido José-Carlos Mainer (1982:189-212), que lo analiza junto a otros manifiestos de *Gaceta de Arte*, y Domingo Ródenas (1997:35).

podría ser juzgada exitosa si era capaz de «influir en la vida dels homes d'una manera o d'altra» (66). Montanyà no aclaraba si era compatible en un mismo individuo ambas “posturas” y no llegaba a problematizar lo artificioso de la distinción⁵⁵⁸. En cualquier caso, buscaba una alternativa ante una disyuntiva presente cada vez con mayor fiereza.

Los intelectuales adscritos a posturas moderadas fueron aquellos que, frente a la radicalización, más preservaban una cierta continuidad entre el proyecto vanguardista y los nuevos modos estéticos. No estaban dispuestos a tirar por la borda un pasado reciente del que podían extraerse importantes enseñanzas. Nuevamente Salazar Chapela, en un artículo publicado en fecha tan tardía como 1935, nos sirve de ejemplo. En «La casa y el arte», Chapela defiende al Arte Nuevo frente a los que lo acusan de pertenecer al pasado. A esta ingratitud responde que en él se encuentra el germen de las profundas transformaciones de la realidad que en la década de los treinta están produciéndose, como lo demuestra el florecimiento de una nueva arquitectura que está renovando la manera de entender la vivienda y la domesticidad, y cambiando por tanto la vida de las gentes:

Todo aquel movimiento, asunción de una nueva etapa, no sólo no ha muerto, sino que lo estamos viviendo y nos estamos sirviendo de ello a diario, sin que el pecado, siempre ciego, lo perciba siquiera: ya ves: un arte que venía, según nos dijeron, torciéndole el cuello a las emociones, asentándose en el aire linealmente, ajeno al hombre y sus problemas, lo primero que ha hecho en cuanto ha roturado el hielo de la pacatería ha sido entrar en la casa. (1935a)

En consonancia con esto, otros puntos que distinguían a moderados de radicales era su rechazo del diagnóstico de decadencia y su europeísmo. Por supuesto, estaban dispuestos a reconocer en el presente una situación crítica, pero esto no era razón suficiente para despreciar, en pos de una revolución radical, el trayecto del espíritu hasta ese momento. Afirmaban así el valor positivo de la modernidad, lo que de provechoso tenían las conquistas intelectuales y estéticas recientes, y defendían un optimismo matizado frente a discursos catastrofistas. Pérez Minik recuerda que en la revolución intelectual a partir del surrealismo planteada desde *Gaceta de Arte*, y donde ciertamente la Unión Soviética jugaba un papel, estaban «comprometidos por el reconocimiento

⁵⁵⁸ Cosa que sí haría unos años después, ya en plena guerra civil, reconociendo que la fórmula le parecía «sofística». (1938:131)

intelectual de Europa» como «singular distinción civilizadora» y con «un sentido insoslayable del progreso de nuestra cultura» (1975:16).

Mucho de lo dicho concurre en «El escandaloso robo de nuestro tiempo» (1933), undécimo manifiesto donde se delinea la posición general de *Gaceta de Arte* sobre la propia época. Sus redactores se sitúan con entereza frente a las distintas corrientes reaccionarias que pretenden imponer ideas muertas y costumbres añejas, en definitiva, que traicionan lo que la revista considera el mayor logro de la época: la instauración de un estilo propio, un espíritu inédito en la historia que proporciona, dentro de la confusión, un orden suficiente para afrontar los distintos ámbitos vitales. *Gaceta* revelaba que el mecanismo reaccionario consistía en «robar» el propio tiempo, esto es, anularlo en su entidad, acusarlo de caótico y decadente para así ofrecer la reacción como única salida:

la *crisis* es su *crisis*, no la nuestra, nuestra época es otra, clara, recta, ordenada, saludable y *moral*.

Nuestra época no tiene *crisis* propia, sino fantasmas, un suelo lleno de mecanismos desplazadores.

Ante esto los de *Gaceta* afirmaban que «no hay regresión posible», reclamaban «afirmar nuestro orden» de manera optimista y clara, exigían que los jóvenes resolvieran los problemas, con su propio espíritu, responsabilizándose de ellos, no dejándose engañar por los burgueses y los reaccionarios. La revista combatía así con fuerza la «lógica de la decadencia» que predominaba en la discusión espiritual. Si la decadencia significaba desorden y ocaso, ellos afirmaban por un lado la existencia de un orden, y por otro la exuberancia y riqueza artística de la propia época: «*nuestra época es plásticamente la más rica que recuerda la humanidad y esta riqueza se debe, no a una decadencia, sino a una juventud fresca y potente que revienta de los campos fermentados de la historia.*»⁵⁵⁹

Pero algunos de los rasgos característicos de la vía liberal la hacía poco compatibles con las aspiraciones de los jóvenes. Además, naturalmente, de aquella moderación que la define, su cariz acomodaticio, que de hecho la estigmatiza como

⁵⁵⁹ Ya en su séptimo manifiesto *Gaceta de Arte* había afirmado que «el arte nuevo es la más auténtica expresión de la plenitud universal del espíritu» y que había significado «la absoluta ruptura de nuestra época con el fin de siglo». Esta afirmación permitía, por un lado, contraponerse a los argumentos que hablaban del arte nuevo como una continuidad del arte burgués nacido en el XIX, y por otra, rechazar como decimonónicos precisamente propuestas con pátina de novedad como el fascismo, que escondían en realidad puro reaccionarismo.

pensamiento burgués⁵⁶⁰, su carencia de hálito revolucionario y su falta de “novedad”, pues supone cierta continuidad con los modos de preguerra⁵⁶¹. Cosas poco aceptable por los más jóvenes, ávidos de distanciarse y «ser diferentes». (Senabre 1998:79)

El auge del pensamiento religioso

Unas páginas atrás veíamos un texto de *F.E.* donde se presentaban los enemigos del fascismo. Junto al comunismo y al liberalismo aparece otro término: el «populismo católico»⁵⁶². En los años treinta se produce un significativo auge de “lo religioso”, fundamentalmente de variadas y en algún caso heterodoxas versiones del catolicismo. Este «catolicismo de la cultura», como Arconada lo llamó en alguna ocasión, constituye un importante factor ideológico en la configuración espiritual de entreguerras⁵⁶³, con un peso significativo en el caso español⁵⁶⁴, y al que Antonio Marichalar sitúa en 1935 como respuesta sustantiva —y para él la única válida— a la vez frente a las crisis del mundo moderno y frente a las soluciones que invocaban «hacer revoluciones» (1935:319). El propio Marichalar había hablado de su fuerza ya en 1924, a propósito de la promoción más joven; en 1927 Ortega afirmaba que «el catolicismo significa hoy, dondequiera, una

⁵⁶⁰ Arconada, en «Quince años de literatura española» (1933), habla de «una corriente favorable a continuar la tradición de influencia de la pequeña burguesía. Es decir, a que en un medio tranquilo, apolítico, una burguesía culta posibilite la vida y el relieve social del escritor como en la época de Azorín o de Baroja.» (121)

⁵⁶¹ Julio Gil Pecharrmán nos recuerda que a comienzos del periodo de entreguerras el modelo liberal-constitucional «parecía ser el único patrón, el sendero definitivo por el que debían evolucionar los países» (1983:7) y que la gran mayoría de regímenes occidentales buscaban funcionar con esquemas políticos a él asociados.

⁵⁶² Y que Arconada, en un texto de 1933, no separa del fascismo, sino que lo ve integrado en él como una expresión más de «la contrarrevolución» (1933:121)

⁵⁶³ Lo reconocía Díaz Plaja en 1929: «la indudable reacción católica con que un importante sector de nuestro tiempo aspira a neutralizar la avalancha librepensadora del siglo XIX ha dejado en el campo literario un ancho surco indeleble. Obra —en muchas ocasiones— de jóvenes.» (1929c)

⁵⁶⁴ Pese a que muchos fueran reticentes a mostrarlo, como dejó claro el editorial de presentación del especial de *La Gaceta Literaria* sobre “Literatura y catolicismo”, donde se aludía a que «nos ha sido imposible conseguir, por ejemplo, las reflexiones de los jóvenes católicos que nutren las más avanzadas filas de nuestra joven literatura». Juan Chabás, en su *Literatura española contemporánea* (422ss) ya incluía al movimiento católico como influencia a tener en cuenta en el estudio de la nueva literatura.

fuerza de vanguardia, donde combaten mentes clarísimas, plenamente actuales y creadoras» (1927a:522); y Giménez Caballero señalaba en 1931:

Después de la guerra han ocurrido cosas muy curiosas en Europa. Entre otras, la vuelta al catolicismo, ese *Dios a la vista* que anuncia Ortega; ese *Zurück zu Gott* que avanzó Ivan Goll. Esa detención de Gabriel Miró [...] En España: Unamuno acentúa su tendencia mística, ibérica, que culmina en *L'agonie du christianisme*. Maeztu. (1931b)

A este interés por la cuestión religiosa entre pensadores y escritores corresponden fenómenos como la popularidad del neotomismo liderado por Jacques Maritain o el personalismo de Mourier y el resto de integrantes de *Esprit*, el surgimiento en España de publicaciones tan importantes como *Cruz y Raya*, *El Gallo crisis* o la iniciativa tras el periódico barcelonés *El Matí*⁵⁶⁵, así como el alud de “conversiones” de escritores modernos, que súbitamente encontraron, reencontraron o exacerbaron su fe religiosa: Ors, Cocteau, Morand, Claudel, Jacob, Eliot, Döblin, Chesterton, Belloc...⁵⁶⁶

La religiosidad culta de entreguerras soltaba lastre dogmático y costumbrista para plantearse como una esforzada opción vital que, frente al relativismo y el escepticismo circundante, tomaba el sostenimiento de una fe positiva como guía. «La fe no es una comodidad para el espíritu, es un esfuerzo» (1923:81), afirma Bergamín en su primer libro. La pátina de novedad, antidogmatismo y talante conciliador y dialogante que exhibían esta religiosidad renovada⁵⁶⁷ parecía dejar fuera de lugar un enfrentamiento visceral, como señalaba orgulloso en 1934 Ramiro de Maeztu:

En todo el Occidente está volviendo a recobrar la fe católica la parte más excelsa de la grey intelectual. Una confesión que satisface a un Maritain, a un Papini, a un Chesterton o a un Max Scheler, no puede ya parecer estrecha a ninguna inteligencia honrada» (1934:93)

⁵⁶⁵ Sobre *Cruz y Raya*, vid. el estudio de Jean Bécarrud (1969) y el prólogo de Bergamín a una antología de la revista (1975). De *El Gallo Crisis* vid. el prólogo de José Muñoz Garrigós a su edición facsimilar (1973). Sobre *El Matí* y el catolicismo de entreguerras en Catalunya, vid. Castellanos (2002:20).

⁵⁶⁶ Ante tal alud, los padres franciscanos de Paderborn, como se nos explica en *Acción Española*, decidieron publicar a mediados de los treinta varios volúmenes con «las impresiones de ilustres conversos en que éstos explican el proceso por que han pasado hasta llegar a la fe o hasta acrecentarla y consolidarla definitivamente», y entre las que estaban las de Ramiro de Maeztu (1934b, de donde extraigo la cita). Hans Jürgen Baden trataba sobre muchos de estos autores en su libro *Literatura y conversión* (1969).

⁵⁶⁷ Salinas hablaba en 1934, a propósito de Bergamín pero en clave europea, de «esa falange de pensadores espiritualistas restauradores de un sentido religioso de la vida, descarnado, severamente alegre, ágil.» (161)

El retorno a lo religioso en entreguerras tuvo asociadas interesantes manifestaciones culturales colaterales. Por ejemplo, el renovado interés por la Edad Media, a la que se atendió como objeto de estudio, como fuente de inspiración para obras de creación, como condensador de nostalgias de orden o como irradiador de simbología e imaginaria, para los más distintos usos⁵⁶⁸. De ello se hacían eco ensayos como *La Edad Media y nosotros* (1925) de Landsberg, *La nueva Edad Media: Reflexiones acerca de los destinos de Rusia y de Europa* de Berdiaeff⁵⁶⁹, *El otoño de la Edad Media* (1930) de Johan Huizinga o *Ideas culturales de la Edad Media* (1931), de Valdemar Vedel. Otro tanto supondría el auge de la hagiografía, que generó dentro y fuera de España casi un subgénero dentro de la moda biográfica, y que abandonó su apologética clásica para adaptarse, a través sobre todo del uso de la ironía, a las nuevas formas literarias en textos como *Vida de San Francisco* (trad. esp. 1916), de Jørgensen, *San Francisco de Asís* (trad. esp. 1924), de Chesterton, *Jean D'Arc* (1926) de Joseph Delteil, *Franciscalia: L'Humorisme en Sant Francesc* (1928), de Manuel de Montoliu, *Loyola* (1929) de Salaverría, *El verbo se hizo sexo (Teresa de Jesús)* (1931) de Ramón J. Sender, *Vida de Santa Teresa* (1932) de Juan Chabás o *San Alejo* (1934), de Jarnés⁵⁷⁰. También se observa el nuevo empaque que tomaron las reflexiones de base teológica, y en general los textos de temática religiosa, incluso por parte de profanos. Pienso por ejemplo en la última obra de D.H. Lawrence, *Apocalypse* (redactada en 1929) que es una lectura personal del libro que cierra la Biblia, o el «culto fervoroso» que en opinión de José Betancort (1927) los jóvenes artistas profesaban por Soren Kierkegaard. O la atracción que generaron las religiones de orígenes orientales, tan presente en Herman Hesse, Romain Rolland o Keyserling, y que Marichalar llamó despectivamente «dilentantismo

⁵⁶⁸ Decía José Francisco Pastor ya a finales de 1928: «Reanudemos nuestra Edad Media, dentro de la cultura europea-cristiana.» El fenómeno lo ha estudiado, para el modernismo inglés, Michael T. Saler en su *The Avant-Garde in Interwar England: Medieval Modernism and the London Underground* (2001).

⁵⁶⁹ De esta obra se hicieron en España no menos de cuatro ediciones entre 1932 y 1938. Sobre las ideas antimodernas de Berdiaeff y el mito de una nueva edad media, vid. Martínez Sahuquillo (2001:355-358).

⁵⁷⁰ De todo ello ya en la época se hizo eco especialmente Guillermo Díaz Plaja en artículos como «Aspectos de la hagiografía» (1929), «La hagiografía como tema literario» (1930) y «Hagiografía i humor» (1931), en los que de paso se iba aludiendo a la honda huella que la reacción católica estaba dejando en toda Europa. Pérez Firmat (1982:169-178) afronta el tema en relación con la narrativa vanguardista, y más concretamente, con la obra de Jarnés.

orientalista» (1923:188), por parecerle un apartamiento consciente de la tradición occidental cuyos valores los intelectuales tenían la obligación de defender.

Más que una explicación histórica de sus desarrollos en los años de entreguerras, interesa ahora observar cómo esta vuelta a “lo religioso” puede verse asociada por lo menos a tres fenómenos relacionados con el nihilismo, y que además también se encuentran en la explicación del auge de fascismo y bolchevismo.

Por una parte, lo que he llamado más arriba «reacción antimoderna», esto es, un cuestionamiento radical de la cosmovisión liberal-burguesa secularizante, a la que no sólo se veía en sus últimos estertores, sino que se hacía responsable de la crisis que sufría el presente. Maeztu dirá en *Defensa de la Hispanidad* (1934) que «la crisis de la Hispanidad es la de sus principios religiosos» (92)⁵⁷¹. Aquí confluirían variadas formas de oposición al proyecto ilustrado como las del artículo de Bergamín «La persecución del analfabetismo y la misión antipedagógica del pensamiento» (1932). Allí se defiende, en nombre de la «pureza» del pueblo, mantenerlo en su «infancia permanente», para lo cual es necesario rechazar el impulso científico y literario de los hombres de letras del XVIII, porque la «alfabetización general progresiva de la cultura» supone una «paralización progresiva general del pensamiento» (1932: 280-281).⁵⁷²

El rebrote religioso fue experimentado como respuesta a la urgente búsqueda de un anclaje estable de ciertas verdades, sentidos y valores⁵⁷³. Así lo explicaba Francisco Aguilar:

Se trata de reproducir y utilizar hoy lo que constituyó la fuerza religiosa de esa edad [la Edad Media] en su momento más bello. Volver a una concepción del mundo en que el hombre conozca su finalidad y su sentido. (1932)

⁵⁷¹ Años después, en 1955, Antonio Sánchez Barbudo iba a defender, ampliándola para todo Occidente, una idea parecida: «la fe cristiana, la fe en otra vida después de la muerte, es algo que si no ha desaparecido aún del todo, tiende a debilitarse y diluirse cada vez más. Y ésa es creo yo, y no soy ciertamente el único, la causa fundamental de la grande, compleja y variada crisis de nuestro tiempo.» (1980:109).

⁵⁷² Como corolario, Bergamín aboga por cuestionar la política pedagógica y cultural de la República, entre otras razones porque sus dirigentes son «hombres de letras, casi todos» (281). Bergamín amplió el tema de este artículo en su obra *La decadencia del analfabetismo* (1933).

⁵⁷³ Éste era el aspecto que Arconada destacó en su crítica a este retorno a lo religioso: «sólo un grado extremo de desesperación, de ahogo ante los problemas actuales, puede hacer posible que grandes inteligencias refugien su miedo en la religión.» (1934:125)

El «oculto apetito de lo divino» que Marichalar, siguiendo la sugerencia del abate Brémond, identificaba en «todo intento de pura creación» (1926a:31) abandonaba así su ocultación para expresarse explícitamente, dándole nombre, rumbo y meta a la necesidad de “sentir”, “conocer” o por lo menos “presentir” lo eterno, lo absoluto, aquello ajeno a la velocidad y fugacidad características de los tiempos. «Dios no es una cuestión de perspectiva» (1933:95), afirmó Bergamín en *La cabeza a pájaros*. Por las mismas fechas Maeztu defendía que la dogmática religiosa era «la única manera de salvar esos valores [los de la «verdadera tabla»] del relativismo, del escepticismo y de la nivelación» (1932: 124). El cultivo de lo religioso podía abrir la puerta a una cosmovisión poderosa, rica en imágenes, símbolos y ritos, que proporcionaba rigurosos criterios —cuya eficacia había sido sancionada durante siglos— para abordar interrogaciones vitales y morales, en definitiva, que salvaba del nihilismo. Por eso Juan Zaragüeta podía decir:

Momento, acaso, propicio, el presente, no diré para una *ofensiva*, con su ambiente de ramplona belicosidad, pero sí para una generosa *efusión* de vida por parte del Catolicismo que tales reservas de ella atesora. (1928)

Finalmente, en un tercer aspecto, el regreso a valores cristianos se propuso no sólo como recuperación de la trascendencia perdida, sino como salida a la situación de decadencia de Occidente, es decir, que se planteaba aunque difusamente como vector de una alternativa políticosocial real, lo que suponía, situándose en un plano histórico, reivindicar la instauración de una nueva Edad Media, tras el fracaso de la Edad Moderna. La Edad Media se situaba como heterotopía singular que solucionaba varios problemas acuciantes, asociados todos a la modernidad: el nacionalismo, la falta de una cosmovisión dominante, la hipertrofia del progreso material o tecnológico, y la hiperintelectualización; e incluso, llegado el momento, la Edad Media suponía un modelo de ordenación e interacción entre las distintas clases sociales. Textos como *Defense de l'Occident* (1925) de Henri Massís, *La nueva Edad Media* (1925) de Nicolás Berdiaev y *Orient et Occident* (1930) de René Guénon, cada uno a su manera, alentaban ese retorno a lo medieval.

El auge, plural y polifacético, de lo religioso y lo pre-moderno era entendido sobre todo como “retorno”, esto es, un regreso tras un periodo de ausencia. Aquí aparece implicada la idea de “culpar” del declive de Occidente precisamente a esa ausencia, esto es, a la pérdida de fe en Dios y de confianza en el mensaje cristiano, algo que ya adelantó

en 1871 Dostoievski: «Occidente ha perdido a Cristo, y por eso muere; ésa es la única razón» (cit. en Crosby 5). Veámoslo a partir de varios artículos significativos:

Una de las primeras explicaciones del renacimiento religioso la proporcionaba el joven filósofo Paul L. Landsberg⁵⁷⁴ en su largo artículo «La Edad Media y nosotros» (1925)⁵⁷⁵. Allí se afirma, de entrada, que la Edad Media «más que una época determinada, designa una posible índole humana» (212), la que se fundamenta en la nociones de sentido, orden y armonía. Así lo explica Landsberg:

La idea central [...] es la creencia de que el mundo es un cosmos, un todo ordenado con arreglo a un plan, un conjunto que se mueve tranquilamente según leyes y ordenaciones eternas. (217)

Esa creencia genera un «grandioso optimismo metafísico» que se opone al pesimismo moderno. La modernidad, desde el principio, queda caracterizada por «la negatividad», en sus principales expresiones, «el liberalismo junto con la ilustración, el romanticismo y el socialismo» (215); Landsberg asume una postura poco imparcial y en determinado momento concluye: «todo lo positivo que se encuentra en la vida, en la concepción del mundo y en el pensamiento modernos, es un resto medieval» (230). La contraposición entre Edad Media y modernidad es recurrente y constituye el armazón retórico del artículo: frente al sentimiento de eternidad de la primera, la historicidad de la segunda, que irremisiblemente significa relativismo. Frente a la confianza en la existencia de un orden, que es así una fe, la carencia de fe moderna. Y frente al plegamiento a lo eterno e intemporal, «el malhadado afán de servir a la época» (223). Curiosamente, el texto de Landsberg adolece de algún modo del mismo defecto que denuncia, pues su interés primordial es presentar la Edad Media como solución, como alternativa ideológica actual, en tanto que cosmovisión global y sintética que permitiría al desorientado hombre moderno «el enlace con lo eterno» (223) que tanto le hace falta. Por ello Landsberg acumula referencias a la difícil situación actual, en los distintos órdenes religioso, moral,

⁵⁷⁴ Landsberg (1901-1944) era discípulo de Max Scheler y varios de sus libros fueron traducidos al español. Entre los más importantes *Piedras blancas*, *La experiencia de la muerte*, *Reflexiones sobre Unamuno* y *La libertad y la gracia en San Agustín*. Nótese que Landsberg tenía la misma edad que los jóvenes del arte nuevo. Sobre su figura, vid. la semblanza que le dedica Olivier Mongin (1983).

⁵⁷⁵ Del mismo título era el primer libro de Landsberg, donde ampliaba las ideas del artículo, y que rápidamente (1925) tradujo *Revista de Occidente*.

político y social, de total desconcierto, frente a lo cual ofrece «una fe activa, un cristianismo revolucionario.» (235)

La posición antinihilista de Landsberg aparece bastante claro, por lo que sólo hará falta detenerse en el final del artículo, donde el autor busca sintetizar aún más su propuesta y para ello aborda directamente la cuestión del sentido de la vida. En su opinión, sobre ella pivota todo el problema del presente:

¿No es el tormento característico del hombre moderno el no poder formarse idea de este sentido de la vida, que propiamente ha desaparecido de su foco mental? La vida ha perdido su sentido y por ello se convierte muchas veces en una terrible carga, especialmente para las mejores almas. (238)

El hombre actual no presenta respuestas ante el gran interrogante vital, y cuando lo hace éstas eran aparentes, inestables, individuales y finitas, por lo que a la larga naufraga. La solución, en opinión de Landsberg, pasaba por que este sentido de la vida, como lo poseía el hombre medieval vuelto a Dios, estuviese determinado, fijado con independencia de los avatares humanos, es más —y de ahí la importancia de la fe en dogmas cristianos como la inmortalidad del alma—, que estuviese asegurado por toda la eternidad.

De manera muy distinta, esto es, con escepticismo y sorna, miraba Antonio Espina, un año después que Landsberg, el retorno a lo religioso. Para él, constituía un acontecimiento de poca entereza, una de tantas modas e “ismos” echados a rodar por varios artistas de aquellos poliédricos años, pero con los agravantes de no exhibir contacto con el sentir general y además ser de estirpe sentimentalista, esto es, “romántica” en el peor sentido de la palabra:

Después de la guerra europea, entre los innumerables fenómenos sentimentales de tipo colectivo, que han brotado del común fondo oscuro de Europa, tenemos uno, neocatólico, muy significativo. Se trata de un sentimentalismo pequeño, de grupo, que no se ha infiltrado en la generalidad *popular*, ni se infiltrará nunca, pero que se yergue con violencia de llama. En literatura le vemos como una verdadera lengua de fuego. (1926:390)

Espina tenía grandes dudas de que este neocatolicismo fuera a fructificar, siquiera como acicate para la producción literaria, porque aunque fresco y renovado, en su opinión pertenecía a un pasado fenecido. Así de contundente lo decía:

Los artistas, algunos artistas, acogen con alegría esta emoción de retorno, del viejo catolicismo, meditando sus posibilidades de nuevas formas —interpretación y sustancia— de que se hallan muy necesitados. La religión, aliada con el medievalismo, sería gran cosa para el arte, si fuese posible que los difuntos resucitasen. (390)

Dos años después, el mismo Espina volvió sobre el tema, en este caso a propósito del lugar de la literatura católica. Opinaba que el neocatolicismo hispánico se producía por ramplón mimetismo del neotomismo francés, y reiteraba que juzgaba el catolicismo como algo decadente, totalmente desfasado, y además ajeno a la modernidad artística:

Un análisis, por breve que fuera, de las grandes obras modernas, demostraría, sin lugar a duda, que (con raras excepciones) ninguna de ellas podría ser aceptada por la más indulgente ortodoxia católica. (1928a)

Todo ello, aclaraba Espina, no significaba que los problemas religiosos no importaran en la cultura moderna, sino que la fidelidad a la época impedía considerarlos bajo un prisma católico.

En ese mismo año de 1928, y nuevamente desde las páginas de *Revista de Occidente*, el filósofo de la religión Leopold Ziegler⁵⁷⁶ describía con ecos weberianos y en un tono más críptico que Landsberg, «La desdivinización del mundo» (título del artículo), la tragedia actual de una humanidad que en el transcurso de la modernidad había progresivamente desviado su atención de las problemas religiosos a los problemas productivos, y ahora «presenta incluso como dudosas el valor y la necesidad de los vínculos religiosos» (67). Con esta actitud, el acontecimiento central del cristianismo, esto es, el sacrificio de Dios en favor de la humanidad a través de la muerte de su hijo, perdía todo su sentido, pues se rechazaba como legado de la humanidad y así se anulaba su mensaje salvífico. Creía Ziegler que en los tiempos que corrían prácticamente se habían atrofiado todos los resortes religiosos: las distintas clases sociales se

⁵⁷⁶ Nacido en 1881 y muerto en 1958, Leopold Ziegler consagró toda su vida, solitaria y alejada de los círculos académicos, a su tarea investigadora, fruto de la cual fueron libros tan importantes como *Gestaltwandel der Götter* (1922), *Zwischen Mensch und Wirtschaft* (1927) o *Der europäische Geist* (1929). En todos ellos, dedicados a cuestiones de filosofía de la religión y de filosofía de la historia, latía su búsqueda insaciable de una reconciliación entre el mundo interior y el mundo exterior del hombre moderno, y su intento de recuperar un posible vía para atender a la revelación del Dios viviente. Sobre Ziegler y su idea de la ‘re Cristianización’ de Europa (Ifversen 17-18).

desinteresaban de la religión, y además la teología y disciplinas afines tendían a adoptar un cierto cariz positivista y de sumisión a la técnica propio de las ciencias de hechos, por lo que, concluía el autor, podía hablarse sin exageración de «una total desdivinización de la tierra» (69).

La parte final del artículo de Ziegler proporciona un punto de vista más esperanzador. La falta de Dios, que como hecho del presente era innegable, podía no obstante ser interpretado de dos modos: negativamente, como «el estado terminal de la evolución religiosa» (71); o como «tránsito que conduce a una religiosidad futura». Ziegler iba a defender esta segunda posibilidad, pues el hombre por su propia constitución necesitaba de «la deificación y apasionada creación de dioses» (76), y tal necesidad se intensificaba cuanto más desesperado era el ateísmo. Por ello vaticina un renacimiento religioso en un futuro no muy lejano, que no obstante podía producirse nuevamente de dos formas: a la manera budista, con la constitución de una religión atea donde el hombre interiorizara «una conexión universal de obligaciones y contexturas cósmicas» (78); o a través de una vuelta a la creencia en Dios, pero un Dios nuevo, reconocido «de una vez para siempre, como encarnación, proyección y personificación del propio yo» (78). Estas eran las únicas alternativas, concluía Ziegler, en «este periodo de ateísmo, que todo lo pulveriza y casi resulta imposible de vivir».

Siguiendo con el año 1928, Sánchez Rivero, preguntado por *La Gaceta Literaria*, sintetizaba sus razones para explicar la vuelta al catolicismo ahondando en la misma idea de que era la respuesta idónea a un momento de crisis donde los hombres anhelaban una trascendencia que llenara su vida de sentido:

El tono de la cultura contemporánea parece propicio a un renacimiento de la conciencia religiosa. En todas partes domina un formalismo abstracto que allana incompatibilidades de contenido. El pragmatismo nos hace sensibles a las eficacias del rito y de la ascética. Filosofías de la intuición revelan la profundidad de la vida interior y el conocimiento posible de las realidades divinas. Los problemas místicos están sobre el tapete. Y la crisis de convicciones pone en los espíritus anhelo de seguridades.

El joven pensador exponía su confianza en que la unión de convicciones religiosas con el espíritu moderno supondría una síntesis liberadora que haría esfumarse todos los vientos de decadencia puestos en circulación por Spengler. Frente al acrítico fatalismo del alemán, el madrileño enarbolaba más que argumentos otra fe, una fe

positiva y esperanzadora «en el porvenir de nuestra cultura, haz maravilloso de fuerzas espirituales, expuesta a todos los riesgos porque busca todas las aventuras».

Luis de Zulueta se sumó al debate a propósito del renacimiento católico, especialmente destacado en Alemania, en su artículo «Liturgia y espíritu» (1930). Allí lo presenta como una posible alternativa, abandonada durante unos años, que comenzaba a tomar auge ante la «crisis del positivismo» como respuesta a «la angustia del eslabón penúltimo» (207), esto es, la imperiosa necesidad de colmar la sed de verdad absoluta del hombre en un tiempo en que se reconocía ampliamente que «todas nuestras verdades son relativas». El hombre reclamaba respuestas a las preguntas últimas sobre el sentido de su existencia bajo el imperio de la técnica, y el catolicismo parecía prometérselas con la certeza y la firmeza que el hombre necesitaba. Este renacimiento no significaba meramente un regreso a la Iglesia o al cultivo de la liturgia religiosa, esto es, a la adquisición de «el vago sentimiento religioso» (215), sino que en muchas ocasiones se manifestaba como un auténtico retorno a recias posturas metafísicas, esto es, a un principio de alternativa total: «dogma, disciplina colectiva; autoridad intelectual, autoridad moral» (215).

El último de los textos, y uno de los más interesantes, es el que publicó Xavier Zubiri en 1935: «En torno al problema de Dios». A partir de un amplio bagaje de lecturas antiguas y modernas (Heidegger ocupa un lugar importante), Zubiri desarrolla su idea central de la «constitutiva y ontológica religación» (159) del hombre con Dios, que modifica la visión clásica de la relación del ser humano con lo divino, al poner en el origen no una separación entre ambos órdenes “salvada” a través del sentimiento religioso, sino lo inverso: una «radical» unión que podía, por el hombre, ser quebrada: «Si el hombre está constitutivamente religado, el problema estará no en *descubrir* a Dios, sino en la posibilidad de *encubrirlo*.» (153). Me interesan sobre todo las páginas finales, donde Zubiri pasa del plano especulativo al histórico, a través de la idea de ateísmo, para terminar realizando duras afirmaciones sobre la época. Zubiri define el fundamento del ateísmo como la sustitución de Dios por la “vida” como idea superior; esto es, el ateísmo consiste en «el endiosamiento de la vida», lo que automáticamente significa que el hombre se pone a sí mismo como Dios y niega la trascendencia: «el ateo, en una u otra forma, hace de sí un Dios». Ahora bien, el ateo, argumenta Zubiri, representa al hombre

en el padecimiento de su «fracaso radical», porque al negar la trascendencia y absolutizar la vida, debe encontrar un fundamento para ésta, pero tal fundamento ha sido negado. El hombre que adora la vida cae así en la angustia del nihilismo, máxime cuando se enfrenta a lo largo de su vida al acontecimiento de la muerte: «la vida *fundamentada* sobre sí misma aparece internamente *desfundamentada*, y, por tanto, referida a un fundamento del que se ve privada.» (156). Zubiri cree que el nihilismo se presenta en su forma más clara como falta de fundamento de la vida, y que constituye el trasfondo de todo movimiento de sacralización de lo vital, y detecta el fenómeno exacerbado en la época:

El tiempo actual es tiempo de ateísmo, es una época soberbia de su propio éxito. El ateísmo afecta hoy, *primo et per se*, a nuestro tiempo y a nuestro mundo. [...] Como época, nuestra época es época de desligación y de desfundamentación. (157)

A la crítica sigue la esperanza, entendida en este caso como salida de la situación de olvido de Dios, esto es, redescubrimiento de Dios «como lo que hace posible existir.» (158)

El “neocatolicismo”, visto de manera unitaria, posee la mayoría de requisitos que más arriba se listaron como propios de una alternativa total: supone un conjunto nuclear de principios estables aplicables a todo ámbito de la realidad y que conscientemente se constituye como un discurso fundacional, esto es, de donación de sentido, valor y trascendencia, y que por tanto proporciona una respuesta al agudo interrogante vital de la época.

Por supuesto, la alternativa religiosa posee diferencias cruciales en relación a las otras dos opciones totales, fascismo y bolchevismo, tal y como aquí han sido tratadas. La principal, naturalmente, es que en una la matriz fundamental es metafísico-religiosa y en las otras dos es metafísico-política. Lo que significa que, en primera instancia, la primera apela al individuo y las segundas a la colectividad. Y además, que la primera reclama sobre todo una conversión interior, mientras que las otras priorizan la expresión de una acción exterior visible. Otra diferencia es que, si, por ejemplo, aplicamos el principio schmidttiano, también de la época, de que aquello que define “lo político” es la distinción entre amigos y enemigos, el neocatolicismo de entreguerras no necesitó de entrada establecer esta distinción en la arena social, sino que se presentó sobre todo como una “opción” o como un “asilo” en medio de las palpitaciones de los tiempos, mientras que en

los otros dos casos la definición del enemigo constituye algo fundamental. La elección “religiosa” dejaba abierta la cuestión de la politización y dentro de ésta la de la adhesión política concreta, con la salvedad de que en principio permanecía vedado el alineamiento con el bolchevismo, que se define como antirreligioso, mientras que el fascismo —sobre todo en el caso español— era intransigentemente católico. Por eso decía Bergamín en 1928 que «el camino real de Roma —catolicismo—, que es el único camino *real*, es ruta celeste y no tiene ni derecha ni izquierda determinada por una exigua economía espacial.» (1928a). Por todo ello, cuando la toma de posición política se convirtió en ineludible, los protagonistas de este “retorno” religioso se alinearon en distintas posiciones políticas dentro un espectro muy amplio, sin que esto entrase en conflicto con sus creencias teológicas. Compárese si no el caso de Bergamín, pasado a las filas del comunismo, con el de Agustín Espinosa.⁵⁷⁷

Este cierto sentido “ajeno” a lo político podría situarse como una razón de que, a diferencia de lo que ocurría con fascismo y bolchevismo, las propuestas religiosas no se situaran frontal y unilateralmente contra el literato “puro”. Es más, algunos, apoyándose en las consideraciones del Abate Bremond sobre la “pureza”, entendieron que la búsqueda de ésta significaba, en el fondo, la inflexión fenoménica y estética de un impulso religioso (así lo insinuaba Pedro Salinas en una frase de su “poética”: «La poesía es una aventura hacia lo absoluto» en Diego 1932:169). De ahí que fuera perfectamente natural que varios de los cultivadores de lo que se entendía por literatura “pura” se “convirtieran” o mostraran fe religiosa. Con ello, afirmaron algunos, sólo reconocían de manera consciente la tendencia que de algún modo latía en su interior (cf. *Cruz y raya*, a propósito de Bremond). Esa era la opinión, por ejemplo, de Manuel Abril (en su polémica con Antonio Espina en los números 33-35 de *La Gaceta Literaria*), de Bergamín («El poeta es hermético para consolarse de ser cristiano», 1927c) o de Antonio Marichalar, quien creía que el afán de la creación pura, pictórica o poética, poseía «unas hondas

⁵⁷⁷ Sobre la posición política de Bergamín, vid. los capítulos que se le dedican en las monografías de G. Penalva (*Tras las huellas de un fantasma: aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, 1985) y Dennis (*José Bergamín: A critical introduction 1920-1936*, 1986). De la de Espinosa ha hablado, entre otros, Luis Alemany (1994, esp. 35-45).

raíces de místico empuje. Un oculto apetito de lo divino impulsa, en definitiva, a todo intento de pura creación» (Marichalar 1926a:31)

Desde otra postura, más combativa, sí pudo entenderse que el arte “puro”, en lo que tenía de exacerbación de lo estético, suponía una desvalorización del impulso religioso o, lo que es aún peor, su sustitución. Así argumentaba, en 1928, José Bergamín:

Porque el arte *por* el arte no es nada, y el arte *para* el arte, menos que nada: una diablura, una manera engañosa y aparente de pordiosear. [...] los que no tienen religión ninguna —positiva, dogmática— se han hecho religión de todo; del arte (¿y que es eso: *el arte?*), de *las artes* —poéticas (música, pintura, literatura...) — también. (1928a)

Un firme posicionamiento religioso no demandara en primera instancia un enemigo reconocible no significa que no alcanzara a señalarlo, aunque por lo general fuera más para expresar su pena que su enfrentamiento: pena de aquellos que, en la maraña de la temporalidad del presente, en el materialismo y la despreocupación, no eran capaces de ver (el) más allá, ni sentían la necesidad de un principio unificador de su existencia. Éstos estaban, por así decirlo, condenados a que sus pasos por la tierra fueran tan fugaces como el tiempo que les había tocado vivir.

3.5 ASPECTOS NIHILISTAS DEL PANORAMA IDEOLÓGICO DE LOS AÑOS 30

Recrudescimiento del discurso de la decadencia

A lo largo de todo el trabajo se ha ido anotando la importancia de las ideas de crisis y decadencia. No sólo fueron términos clave en los años de entreguerras, sino que indican una auténtica vivencia epocal. En los años treinta su presencia no hizo sino aumentar. Los artículos, los manifiestos y las reflexiones teóricas incluían unos párrafos de contextualización histórica donde domina el tono crepuscular y la denuncia de agotamiento de una época, cuando no es ése precisamente el tema mismo de lo escrito. En muchos textos la crónica de los tiempos a menudo se confunde con desmesuradas descripciones de catástrofes y tránsitos históricos traumáticos. Ya hemos visto algunos ejemplos, a los que ahora, brevemente, se unen algunos otros que nos ayudan a completar el arco histórico con perspectivas o matizaciones significativas:

En el editorial del tercer número de *Gaceta de Arte*, correspondiente a abril de 1932, encontramos mezclada imaginación germánica y romana para expresar la situación espiritual del viejo continente:

Por un instante lumínico en esta Europa abatida y diezmada por tristes y dramáticos acontecimientos se perciben presagios siniestros. El cielo del espíritu se ha oscurecido de repente. Y en toda la vasta extensión del mundo brota un fétido vapor que empaña la mirada lúcida. Acontecimientos graves se avecinan. Y es como si una perpetua noche de Walpurgis fuese a caer sobre el mundo. El dominio de las potencias infernales siembra el desorden.

Trece números después la situación no había mejorado un ápice, como lo manifiesta un texto de gran belleza poética de René Char:

Queda toda la sorda ternura del rayo para avivar la eclosión de los últimos planetas de seda en esta noche de mariposas, en esta noche de choques sonoros donde el más pequeño meteoro levanta y arrastra en el mar de sus fuegos, un volumen de ceniza igual al adquirido en una era de cataclismos. (1933)

En los primeros días del mes de mayo de 1933 se organiza en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes de Madrid, auspiciada por la Sociedad de Naciones, la reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Intelectual, para tratar el tema

monográfico de «El Porvenir de la Cultura»⁵⁷⁸. Importantes pensadores y escritores debían reflexionar sobre cuestiones como el triple aspecto (individual, nacional y humano) de la cultura, la educación de las masas, la relación (de proporcionalidad directa o inversa) entre desarrollo material y desarrollo espiritual, o la posibilidad de crear una tabla de valores culturales de alcance universal. En la sesión inaugural, Luis de Zulueta, entonces Ministro de Estado, señaló que el tema era sin duda el asunto fundamental de lo que se llevaba de siglo, y que venía provocado primero por el esencial carácter histórico del pensamiento moderno, siempre orientado a reflexionar a la vez sobre el pasado y el porvenir, y segundo por el súbito cambio que se había producido en el plano mecánico y material y que había creado, necesariamente «condiciones nuevas que por fuerza habrán de modificar nuestra disposición mental y moral» (105); concluía insistiendo en el peligro que acechaba a toda la cultura si se producía una nueva guerra a escala mundial (algo que reafirmaría la científica Marie Curie en su discurso). Manuel García Morente ratificaba que en el presente la cultura sufría una crisis y anotaba como causas fundamentales la especialización, la estandarización y sobre todo (sin decir esas palabras) la rebelión de las masas: «la masa no acepta el magisterio de los altos valores y busca lo que le place, lo que resulta enojoso para la cultura» (111), a la vez que rechazaba dos pretendidas soluciones contemporáneas al problema, como eran el nacionalismo y la instauración de cualquier tipo de régimen de orden dictatorial. A la postura de Morente se enfrentó Jules Romains en su discurso, al indicarle que su concepto de masa era equivocado, pues planteaba la cuestión del acceso de las masas a la cultura como un problema, cuando suponía precisamente la solución a la crisis. M. Dantas no dudaba en situar como principal manifestación de esa crisis lo que todos podían entender precisamente como nihilismo activo esencial del «espíritu de postguerra», mezcla de futurismo y dadaísmo:

Una mentalidad nueva, negativa y destructora, caracterizada por la exaltación de la fuerza, de la violencia, de la máquina, de la velocidad, etc., y sobre todo por la disgregación de las ideas espiritualistas e individualistas, por el abandono del viejo humanismo; por rechazar sistemáticamente la lección del pasado. Esta mentalidad es demoledora de los antiguos valores morales, sin que la creación de nuevos valores la compense. (161)

⁵⁷⁸ Como curiosidad anoto que Pedro Garfias dedicó al simposio un poema desde las páginas de *Heraldo de Madrid*, en la que era su primera colaboración con ese diario: «Conversaciones sobre la cultura» (1933c).

Unamuno defendía un retorno a la Edad Media, pues allí florecían los dos valores que más necesita la civilización actual: el reposo, frente a la producción incesante, y la fe, frente al escepticismo y el antipatasismo⁵⁷⁹. M. Pinder se unía a esta propuesta de retorno medievalista, argumentando que además allí el arte no sólo era una cuestión estética sino que poseía una finalidad trascendente. El periodista Gaziel argüía que para él la crisis era de anticultura, esto es, de «fuerzas capaces de destruir las bases esenciales en que toda cultura descansa» (166) y que la raíz del problema era, más que material, psicológica, esto es, fundada en que el miedo mismo a la desaparición de la cultura paralizaba a aquellos que estaban en situación de cultivarla. Del mismo modo, el miedo a una nueva guerra, unido al doloroso recuerdo de la guerra pasada, «producen la sensación de que los elementos indispensables sobre los cuales toda la cultura descansa no son firmes ni muchos menos» (166). Por ello situaba la paz como la primera de las necesidades.

Madariaga y Marañón, cada uno por su lado, intentaban contrarrestar el pesimismo casi unánime relativizando algunos de los desagrazos expresados (así, Madariaga defendía que quizá la rebelión de la masa era una primera fase de un movimiento de culturización de la mayoría), o aludiendo a aspectos por el contrario muy positivos de la época, como el indudable progreso de la ciencia o el comercio continuo de ideas a una escala casi mundial. Marañón defendía, en la parte final de su discurso, la necesidad de propiciar una recuperación de los valores humanos fundamentales, esencialmente la tendencia al bien y la verdad, lo que llevaba aparejado «una moral estricta» (176), y no dudaba en culpar a los intelectuales tanto como a las masas por la situación actual de crisis. Los intelectuales habían pecado de vanidad y de aristocratismo, «de aquí el que sea tan útil, de vez en cuando, que estos hombres inteligentes experimenten la lección fecunda de sentirse humillados por los menos aptos.» (176)⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ El tema seguiría muy presente en las colaboraciones periodísticas de Unamuno en aquellos meses. Vid. por ejemplo, los artículos «Recursos» (sobre la necesidad de la fe) o «Deficiencia mental» (sobre la crisis mundial), publicados respectivamente en mayo y agosto de 1933.

⁵⁸⁰ El tema de la culpabilidad de los intelectuales en el proceso de decadencia, con variadas respuestas, tenía su origen inmediato en *La trahison des clercs* (1927) de Benda. Otros ilustres intelectuales liberales apoyaron la idea de dar su parte de culpa a las minorías, especialmente por su elitismo. Vid. por ejemplo el artículo de Ramón M. Tenreiro «El problema español» (1931) o el de Ramón Menéndez Pidal en *La Gaceta Literaria* «La defección de los ilustres» (1930): «Se puede pensar que la frecuencia de

Las distintas posturas convergían en unas conclusiones adoptadas por el Comité que enfatizaban los factores últimos de los que creían dependía el porvenir de la cultura: la paz, el desarrollo de elementos universales por encima de las naciones, el intercambio intelectual, la ampliación de la educación o el esfuerzo creador de una élite espiritual.

En Octubre de 1933, el «Manifiesto de la asociación de amigos de *Nuestro Cinema*» se abría así:

Nadie puede dignamente soslayar las críticas circunstancias por que atraviesa el mundo, ni debe permanecer impasible ante la proximidad de acontecimientos de desenlace todavía imprevisible, provocados por el capitalismo. (83)

Dos años después, en 1935, la situación parecía no haber mejorado, como muestran las posturas delineadas en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura⁵⁸¹. Juan M. Plaza, apoyándose en la autoridad de uno de los ponentes, daba nueva voz al penoso diagnóstico y entreveía un final dramático:

Asistimos a la bancarrota de todos los postulados éticos, culturales y estéticos de contenido tradicional. El mundo se resquebraja en una orgía trágica de contradicciones, arrastrando tras de su estrépito todos los acentos vitales débiles; apagando los pulsos que suenan al socaire del silencio; de un silencio sin ojos atisbadores de horizontes claros, sin músculos amenazantes, sin gargantas heráldicas de soluciones alegres y próximas.

¡Qué espectáculo el del mundo! ¡Y qué oportunidad para ese puño, síntesis que se está moldeando en el aire, que ya no es aire, que es plomo estrepitoso, negro y agorero! La Cultura, la más alta expresión de la vida, agoniza ante un cerco de impotencias. «Se viven momentos de agudeza dramática, y en unos años se ha de decidir el porvenir del mundo», ha dicho con angustia Jules Romains.

La Historia —conciliación de la «suit» y el «instant», de que habla Epstein— no halla señales luminosas de direcciones ciertas en estos parajes de tránsito.

Guillermo de Torre, también en ese año 1935, siempre tan agudo, no dejaba de señalar, además del ambiente, generalizado en toda Europa, de malestar, de incomodidad, de desencanto, en definitiva de desconfianza ante el presente y lo porvenir, su rasgo específico y definitorio: su negación de toda trascendencia que lo situaba volcado, como esperando, a la nada:

depresiones en nuestra curva histórica se debe a ceguera del pueblo, plebe, para distinguir y utilizar sus individuos privilegiados; pero, a mi ver, la masa tiene la menor culpa, y la mayor se reparte entre las dos clases de minorías que dijimos. *La falta suele estar de parte del ilustre que desprecia a la masa y que repele o envidia al otro ilustre.*»

⁵⁸¹ Lo ha estudiado y editado sus documentos M. Aznar Soler (1987b).

El pesimismo actual ya no entrevé, como el de hace un siglo, vagas regiones del ultramundo en que curarse; es radicalmente incrédulo en las potencias divinas y humanas, sólo abre sus ventanas al vacío desolado. (1935:128).

El intelectual, como estamos viendo, no podía permanecer ajeno a esta patética situación y cuál fuera su toma de posición frente a ella se convirtió en un tema recurrente. Así, en una conferencia de 1932, «El abandono de la cultura», Ernst Robert Curtius reconocía que la burguesía había desertado de su posición de defensa de la cultura, y planteaba como única solución posible el recogimiento individual, la formación de una cohorte de «aislados» y «silenciosos», que «pueden aportar un gran servicio a la comunidad si se consideran como los depositarios de la tradición, encargados de conservar nuestra herencia y transmitirla a una época ulterior.» (1932b)

El editorial de diciembre de 1935 de *Nueva Cultura* también ponía la labor de los intelectuales burgueses en el centro de mira. Comenzaba apuntado que la inquietud y «el trasiego» que afectaba a los intelectuales era no sólo una consecuencia, sino uno de los síntomas de la gravedad de la época presente. Fijándose en la escena política internacional, apuntaba la existencia de cuatro hechos cruciales que enmarcaban el contexto posible de las distintas posiciones intelectuales: los progresos que se estaban produciendo en Rusia (que eliminaban toda desconfianza ante el “milagro” ruso), la política de Adolf Hitler (cuyos rasgos salientes eran el nacionalismo y el racismo), la invasión de Abisinia (o el fracaso del fascismo italiano, que sólo podía recurrir a la guerra como solución) y por último la celebración del Congreso para la defensa de la Cultura, como reacción ante la ola de barbarie, y cuya conclusión había sido clara:

La cultura está en gravísimo peligro y hay que defenderla. Esta es la suprema consigna del momento presente para todo intelectual ante la política del fascismo que ha desatado sobre Europa las fuerzas del mal, los instintos más irracionales, más anticulturales del animal humano.

Estos cuatro hechos, entrelazados a una situación política nacional penosa, estaban produciendo ya sus efectos en la intelectualidad: «los intelectuales españoles se van definiendo cada vez más claramente», con lo que, en consecuencia, «asistimos en nuestros días a una polarización creciente de los hombres de la cultura, de la ciencia y del arte en el mundo y en España.» (3)

Esta situación era nuevamente afirmada por Gonzalo Sánchez Vázquez en 1936. Desde las páginas de la malagueña *Sur* constataba que

las fuerzas intelectuales de nuestra hora se preguntan angustiadas por la suerte de la cultura. Angustiadas, sí, de hallarse encadenadas a unas formas sociales que hoy perecen, cuando más firmemente creían en sus templos minoristas, en sus sagradas fortalezas

Luego reconocía que sólo quedaban dos actitudes posibles: o hacer frente a la disyuntiva entre proletariado y fascismo, o bien «caer en la nada, con la conciencia negativa de no ser en el mundo, de no existir para la propia e infinita salvación.» (5)

Estas últimas referencias nos dan una idea acerca de uno de los leitmotivs que iban a dominar los años inmediatamente anteriores a la guerra civil española: la cuestión de la Cultura y su frágil situación, amenazada por un creciente irracionalismo –articulado o no políticamente— que la veía como algo en alguna forma “prescindible”, o cuando menos “secundario” frente a la existencia de verdades “primarias”, esto es, intuitivas, poco elaboradas, “naturales”, como el sentimiento patriótico o racial. Naturalmente, el irracionalismo que apelaba a estas verdades “pre-rationales”, “vitales” se aprovechaba de la indefinición, multiplicidad y falta de fundamento estable que acusaban las manifestaciones culturales contemporáneas. De esos rasgos también se habían hecho eco negativo los movimientos de izquierda, que se presentaban como “defensores” de la cultura. Naturalmente, los movimientos reaccionarios no aceptaban la acusación de destructores de la cultura, sino que se sentían los verdaderos “renovadores”, “purificadores” y “salvadores” de ésta. Así lo afirmaba Onésimo Redondo en 1933:

En el fondo de toda lucha política late una lucha por la Cultura. Entendemos por Cultura el complejo de las instituciones y hábitos que constituyen la vida civilizada. Y no hay pretensión, programa o partido de índole política que no se mueva enarbolando razones o pretextos de Cultura: el Derecho contra la arbitrariedad, la justicia frente al abuso, la instrucción popular, la paz, la perfección económica, el fomento de la riqueza, la libertad..., en una palabra: «la civilización».

Pues bien, la razón de esa nuestra guerra es fundamentalmente una razón de Cultura. Nosotros decimos: el marxismo es la muerte de la civilización, toda revolución marxista es un conato de regreso a la barbarie.» (1933: 117)

En todos estos textos estaba en juego, además de la expresión de una posición, un complejo intercambio de definiciones distintas, enfrentadas y en el fondo incompatibles

de la noción misma de “cultura”, término en sí mismo tan resbaladizo y polisémico. Basta contraponer, para el caso español, la idea orsiana de cultura como “unidad” con la idea orteguiana de la cultura como “multiplicidad”.

En un artículo importante, «Persecución de la quimera» (1934), un joven Ricardo Gullón abordaba frontalmente este problema. La mayor urgencia del presente era «la necesidad de construir una nueva cultura, en la que no quede sin revisar ni uno solo de los postulados de ésta que agoniza al mismo tiempo que la civilización que la destruye». Gullón concretaba que la construcción debía comenzar por la redefinición de conceptos fundamentales. Y abogaba por dejar como última solución, extrema, la destrucción radical, dando preferencia al planteamiento de problemas y a una sosegada revisión nacida de una voluntad de comprensión serena y al planteamiento de los problemas. Y como que «existir es ya problema», la tarea primordial consistía en acuñar una nueva definición de vida humana, esto es, de sentido de la vida del hombre, y de qué significara su libertad. Gullón, situándose bajo la advocación de Nietzsche, Dostoievski y Ortega, iba a encontrar indicios de este sentido en la figura formada por el trío de conceptos ‘límite’, ‘deber’ y ‘quimera’: Así, «contentarse con saber que todo se puede dentro de las precisas limitaciones que forjan el vivir y el convivir», y dentro de esos límites llevar a cabo la tarea de construcción del propio proyecto vital, evitando desviaciones de rumbo. Es decir, armonizar «los modos íntimos», esto es, interiores, con «la norma externa», según la ley de la justicia (deber), y vitalizar esta armonización (y aquí aparece el tercer término) «por los caminos del mundo en persecución de la quimera», esto es, proponiéndose altos ideales y tareas, y no cejando en el empeño pese a conocer la imposibilidad de lograrlo.

Una retórica del nihilismo

En el momento en que dominan el horizonte espiritual propuestas que se presentan como alternativas totales, y que por lo tanto proporcionan una red cohesionada de explicaciones, sentidos, símbolos y valores, el nihilismo ha sufrido una transformación y ha adquirido nuevas formas. Frente a este nihilismo de la carencia, Adorno decía que el

verdadero nihilismo se muestra en aquella positividad que quiere afirmarse incondicionalmente. Totalismo y violencia son modos básicos de nihilismo que impulsan a la adopción acrítica de una fe como remedio perfecto a la falta de creencia y el vacío ideológico, y como «redención temporal del pesimismo» (Nietzsche *FP* 9[126]). Decía el fascista italiano Ettore de Zuani en *La Gaceta Literaria*:

El fascismo para nosotros, intelectuales, italianos, no es tanto política, como sobre todo fe, entusiasmo, pasión; y eso no lo podemos olvidar, ni siquiera cuando hacemos literatura. (1928)

Esta fe para asentarse no demanda tanto comprensión, como sentimiento y acatamiento. Por lo que toda la vida aparece desde entonces en cierto modo constituida alrededor de la verdad “revelada” y sólo en ella encuentra sentido:

La nueva vida sindical de Rusia y de Italia es una renovación en este sentido. Es como la inmersión, el chapuzón del individuo en una nueva Iglesia, en un nuevo Dogma. En torno al Dogma, parafrasead, pulid, sublimad. Fuera del Dogma, la Hoguera —exclaman las nuevas exigencias—. (Giménez Caballero 1928e)

El nihilismo extremista y autoritario, de manera consecuente, supuso la persecución de valores como la tolerancia, la comprensión o el diálogo, que unos cuantos, aislados, seguían defendiendo, como hacía Ramón en 1931 desde *Ismos*: «[Hoy] Hay que ser más tolerante, más diletante, más providente.» (138).

En consonancia con el carácter totalista, fideísta y violento de sus ideologías matriciales, en el orden del discurso en que se encarnaban las propuestas extremas a que vengo aludiendo pueden detectarse un conjunto de rasgos temáticos y formales comunes de clara filiación nihilista, algo que, ya con la Guerra Civil en marcha, reconoció Antonio Machado, por boca de Juan de Mairena: «lo característico de la retórica guerrera consiste en ser ella la misma para los dos beligerantes, como si ambos comulgasen en las mismas razones y hubiesen llegado a un previo acuerdo sobre las mismas verdades.» (1937a: 8-9).

El fascismo y el bolchevismo literario tienen, como ha señalado Carroll (1992:694) un importante componente de «fabricación» o «ficcionalización» construido a partir de ciertos parámetros discursivos que en cierto modo mimetizan las soluciones políticas que defienden. Su modo de expresión cambia las formas nuevas, abiertas,

asépticas, concentradas antijerárquicas y escépticas, por afirmaciones impositivas, argumentaciones sencillas y maniqueas, progresiones pomposas, apelaciones románticas, abandono del matiz y violencia discursiva. Giménez Caballero lo propugnaba abiertamente en 1933 al demandar la sustitución del modo de escritura ensayístico por el «sermón» y la «profecía» y exigiendo «valor para mirar cara a cara el secreto eterno de España. Implacabilidad, intransigencia, fanatismo.» (1933)

Hasta ahora la investigación ha resaltado la íntima relación que las alternativas de fascismo y bolchevismo guardan con la cuestión de la falta de sentido de la vida, y cómo respondían a esa carencia, revelando así a «esta necesidad de quemar en seguida las reservas y lanzarse violentamente a la creencia» (Mallea 1935b:9). Esto sitúa su origen en el problema del nihilismo, pero todavía no explica del todo por qué tales alternativas podrían ser calificadas en sí mismas de nihilistas. Para ello podemos detenernos brevemente en algunos de los rasgos retóricos más significativos de sus discursos: totalismo, lógica revolucionaria, romanticismo, principio de exclusión, antimodernidad, uso y justificación de la violencia, pragmatismo y abuso de la lógica de la decadencia.

Los discursos estéticos fascista y bolchevista buscaban no sólo un cambio dentro del dominio creativo o espiritual, sino que situaban como objetivo último la consolidación de la alternativa total que encarnaban. El triunfo sociopolítico de la alternativa supondría automáticamente la imposición de su modo estético como verdadero.

Fascismo y bolchevismo se ofrecían como sistemas cerrados y coherentes, dotados de unidad, integradores. Lo que suponía que toda complejidad podía ser reducida a varios principios nucleares, primarios. Algunos de los más representativos del fascismo en su variante hispánica aparecen con gran claridad en el *Discurso de Proclamación de FE de las JONS* (1934). El «sentido total», la «tierra absoluta» y la «integridad de destino». El primero define algo así como la metodología fascista, basada en la sumisión de toda diferencia a la noción misma de totalidad, que por sí sola, vacía de contenido, proporciona mágicamente todo lo necesario para el individuo, y de hecho hace innecesaria cualquier sistematización racional:

¿Cuándo habéis visto vosotros que esas cosas decisivas, que esas cosas eternas, como son el amor, y la vida, y la muerte, se hayan hecho con arreglo a un programa? Lo que hay que tener es un sentido total de lo que se quiere; un

sentido total de la Patria, de la vida, de la Historia, y ese sentido total, claro en el alma, nos va diciendo en cada coyuntura qué es lo que debemos hacer y lo que debemos preferir. (111)

El sentido total es irracional, autoevidente, puro y global. Pero en sí mismo está huero. Por eso es necesario añadirle contenido. La «tierra absoluta» es la noción que resume la visión metafísica del fascismo, su imperativo ético fundamental y su ascetismo nuclear: «la tierra como depositaria de valores eternos, la austeridad en la conducta, el sentido religioso de la vida, el habla y el silencio, la solidaridad entre los antepasados y los descendientes.» (108)

Finalmente, necesitamos saber cómo esta ética metafísica se plasma en la labor de transformación de la realidad, esto es, en una praxis política. El fascismo afirma que supera los modos de entender la política de sus enemigos a través de la instauración de un culto ciego a una idea central:

Nosotros colocamos una norma de todos nuestros hechos por encima de los intereses de los partidos y de las clases. Nosotros colocamos esa norma, y ahí está lo más profundo de nuestro movimiento, en la idea de una total integridad de destino que se llama la Patria. (111)

El uso de la palabra ‘totalismo’ pretende hacerse eco de los modos históricos en que, en distintos países y de formas distintas, se plasmaron fascismo y bolchevismo, y que representan, además de los acontecimientos más terribles de la historia reciente de la humanidad, dramático punto de llegada de una parte importante de la aventura espiritual de entreguerras. No es extraño que tal periodo sea también conocido y sancionado historiográficamente como el del surgimiento del totalitarismo. Decía Aaron Gurwitsch ya en 1945 que «totalitarianism must be seen as the most representative phenomenon of nihilism» (187). A mayor vacío de sentido, mayor “remedio”, parecían decir fascismo y bolchevismo⁵⁸². Ya Nietzsche, se apuntó antes, había insinuado que los hombres creerían las cosas más increíbles y serían capaces de llegar a cabo las peores atrocidades cuando

⁵⁸² Hannah Arendt defendió en sus estudios sobre totalitarismo que éste suponía también la construcción de una moral completa a partir de, entre otros, dos factores claramente nihilistas: la creencia en que todo es posible; la inversión de la moral cristiana. Lo que significaba, por ejemplo, que el comportamiento de los ejecutores o torturadores no era, aunque practicado, entendido como inmoral, sino perfectamente moral, correcto, dentro del marco de la nueva moral diseñada. Vid. también Langbaum.

su experiencia del nihilismo fuera radical y profunda, y pretendieran así darle una solución definitiva. Pero experimentar una cosa no significa ya conocerla ni entenderla, sino vivirla. Empezar a comprender y conocer el nihilismo es precisamente entender que éste verdaderamente significa que *no* hay soluciones finales, razones definitivas que salvan al mundo ni personas en posesión de la verdad última.

Uno de los puntos débiles del liberalismo era su falta de hálito revolucionario. Por el contrario, tanto fascismo como bolchevismo se ven a sí mismos como movimientos esencialmente revolucionarios, esto es, entendían su desarrollo socio-histórico como un modo de cambiar radicalmente la situación actual de impasse y declive. Decía Ledesma Ramos:

Hoy sólo tienen capacidad de violencia o, lo que es lo mismo, capacidad revolucionaria, afán de coacciones máximas sobre las ideas y los grupos enemigos, las tendencias fascistas —nacionales— o las bolcheviques —antinacionales y bárbaras—. A todas las demás les falta seguridad en sí mismas, ímpetu vital, pulso firme y temple. (1933:102)

Fascismo y bolchevismo poseerán un fuerte componente romántico. Ya Cesare Borgeese afirmaba en 1934 que el fascismo era, «primero de todo, una degradación cultural y política del romanticismo» (467). Entre otras razones, por su denuncia de la transformación producida por el desarrollo del capitalismo, por la oposición a ese capitalismo en el nombre de valores pre-capitalistas, y por su crítica a la sociedad burguesa a través de la creación de un universo imaginario, ideal, utópico o fantástico (lo que Sayre y Löwy denominan “critical unrealism” (49). Esta conexión esencial con un producto de la imaginación supone, además, aun implícitamente, una alternativa al “desencanto del mundo” (Weber), y así a la pérdida de ciertos valores fundamentales, planteada en términos de un “reencantamiento”, un reflatamiento de una transcendencia perdida y así una apariencia de reconciliación.

Es menester salvar cada minuto de la existencia del individuo y del Estado, refiriendo su tragedia contemporánea a los desenlaces culminantes de la historia. [...] España está obligada a exigirse en seguida el acto decisivo y quirúrgico de salvarse y salvarnos, en presencia de Dios y el mundo. (Juan Aparicio 1933:49)

A pesar de esta dependencia de algún tipo de heterotopía, no debe olvidarse que fascismo y bolchevismo suponían ante todo una rebelión contra el presente histórico y

concreto, lo que significa, por una parte, que se situaban con claridad ante los efectos negativos que en las clases sociales tenía el desarrollo capitalista: reificación generalizada, fragmentación social y alienación radical del individuo. Y por otra, que planteaban la necesidad de una respuesta activa que pusiera en marcha la recuperación de lo perdido, lo que situaba al futuro, pero a un futuro nostálgico, como una categoría central⁵⁸³. Esta recuperación debía pasar por un complejo proceso de transformación individual y colectiva, que supusiera la recuperación de valores cualitativos frente a los valores puramente mercantilistas del capitalismo. Este proceso tendía así a la unidad o totalidad, y socialmente a la producción de una comunidad.

Si todo esto suena quizá algo alejado de las prácticas políticas reales de fascismo y bolchevismo, será bueno recordar que la investigación se concentra en los discursos y en sus marcos teóricos. Con lo que, al cuadro ideológico, hemos de sumar otros elementos, así la apelación a nociones nucleares y abstractas como “libertad”, “naturaleza”, “destino”, “autenticidad” (Worringer lo denominó la «idolatría de los conceptos» «genuinamente romántica», 1948:24), el culto a la energía (entendida como violencia o pasión), el afán totalista o unitarista o una imaginería de redención y sacrificio de tintes estetizantes, tan presentes en el hecho de que Díaz Fernández concluya un libro sintomáticamente titulado *El nuevo romanticismo* reclamando un nuevo teatro de masas que sirva de acicate a la revolución social, como un José Antonio afirmando, en el discurso fundacional de Falange Española, que a los pueblos sólo los han movido los poetas. Ya en 1931, Francisco Ayala había tildado así al nazismo: «Literatura, pero mala —falsa literatura trasnochada—, y último rebrote de lo romántico alemán, es, igualmente, el nacional-socialismo.» (1931b)

Por medio de una dialéctica de amigo y enemigo, las estéticas extremistas tendían a excluir, una vez habían tomado forma sus principios definitorios, cualquier

⁵⁸³ Nostalgia no sólo de las grandes y venerables épocas, sino en algunos casos de algo mucho más cercano, como a lo que aluden estas palabras de José Antonio, que apoyan la interpretación de ciertas posiciones extremas como un intento por volver a la situación anterior a la Gran Guerra: «... aquellos años gratos que precedieron al 14; aquellos años en que el cinematógrafo aún no había destronado al teatro, ni el automóvil competía con *les grands expres européens*. Pero ¡qué le vamos a hacer, si desde entonces han ocurrido cosas como la Guerra Europea, la Revolución rusa, la marcha sobre Roma y el triunfo de Hitler! Sería de desear que nada de eso hubiera venido a agitar una atmósfera que ya se siente un tanto discorde con los sombreros de la reina Mary.» (1935b)

cuestionamiento y cualquier disidencia. «Toda ausencia en el campo del proletariado suscita una presencia en el campo de sus enemigos» (Ramon Fernández 1935). Se perseguía asimilar al intelectual a un grupo social y negarle cualquier autonomía, obligándosele a definir su actitud política dentro de los límites de la ortodoxia. Y naturalmente, se desprestigiaban y atacaban las posiciones enemigas, impidiendo cualquier posibilidad de diálogo. Así lo reconocía Vladimir Astrow en 1926 desde las páginas de *Revista de Occidente* al hacer una crónica de las principales posiciones dentro de la ideología literaria en Rusia, que habían culminado en el primer congreso de escritores proletarios, donde quedaba remachado el enfrentamiento ideológico frontal con cualquier literatura de ideología no proletaria, y se rechazaba posibilidad alguna de entendimiento. Concluía el autor:

Hablar de que en literatura es posible una colaboración y una emulación pacíficas de direcciones ideológicas distintas, no es sino una utopía reaccionaria... El bolchevismo estuvo y está aún en la posición de irreconciliable intolerancia ideológica. (94)⁵⁸⁴

Estos ataques, justificados o no, se producían normalmente de manera no pacífica. El principio de exclusión supone una reformulación del principio de totalidad que informaba a fascismo y bolchevismo, y que incluía de hecho tanto un afán omniabarcante, como una especial inquina no sólo contra lo extraño, sino contra lo diferente. Y es que el principio de totalidad era también el de unidad y el de anulación. Una “nota” de *Gaceta de Arte* observa en las formas de la literatura fascista «una cierta ceguera» que describe así: «un afán ilimitado de desprestigiar al enemigo próximo, Para sobre los cadáveres levantar banderas de engreimiento colectivo. Odiosa siempre esta moral del más fuerte.» (1933).

Naturalmente, el ataque continuo al enemigo no sólo servía para minar sus fuerzas, sino para reforzar las propias, al presentarse como salvación frente al peligro. Por eso, por ejemplo, Thomas Mann podía identificar la demonización del comunismo como el más efectivo sostén del fascismo (1943:157). Exclusión significa también que todo punto medio se presume imposible, así por ejemplo cuando, de manera simplista, el

⁵⁸⁴ Sobre el texto de Astrow, vid. Jiménez Millán (1980:39-40).

fascismo se interpretó desde posiciones izquierdistas como la última salida desesperada del capitalismo, que intentaba así retardar su caída frente a las nuevas formas de vida en transformación. Así presentaba el editorial de la revista malagueña *Sur* en febrero de 1936 esta situación:

O con la Cultura o con el Fascismo. El dilema se plantea con toda su descarnada realidad. No hay lugar para una posición intermedia. Los mismos hechos históricos han permitido desenmascarar las fórmulas pasivas, la falsa neutralidad y la aparente indiferencia.

El asunto de la relación de fascismo y bolchevismo con la modernidad y la modernización es sobremanera espinoso⁵⁸⁵. De ambos proyectos podría de entrada predicarse, a la vez, elementos modernos y anti-modernos, pues estaban dispuestos a absorber, convenientemente reconfigurados, aspectos de la modernidad, y mantenían una postura ambivalente ante los efectos de la tecnologización⁵⁸⁶ y la industrialización,⁵⁸⁷ pero se presentaban como enemigos del capitalismo y de sus consecuencias sociales y culturales, especialmente de ese «tipo humano que podríamos denominar *homo economicus*, que se ha puesto, por impulso propio y por nuestra culpa, a la cabeza de las sociedades.» (Bueno 1935)⁵⁸⁸

Ambos se oponían frontalmente a lo que puede considerarse conquistas de la Ilustración como la defensa de la democracia, «una superchería» (Juan Aparicio 1933), y

⁵⁸⁵ Confluyen aquí intensos debates a propósito de los componentes «modernos» de fascismo y comunismo. En el caso del primero, como recuerda Saz (1996a), la hipótesis que lo veía como una «patología» extraña a la modernidad ha quedado desterrada; en el extremo opuesto se sitúa las ideas de Zygmunt Bauman, que en su *Modernity and the Holocaust* (1989) sitúa la sociedad moderna como precondition para que el Holocausto se produjera. Argumenta en su contra Pellicani (1998), que a su vez interpreta la Revolución Rusa como un intento asiático de desterrar los valores occidentales, y por tanto un proyecto plenamente antimoderno.

⁵⁸⁶ En el caso del fascismo italiano, Emilio Gentile ha mostrado como el culto a la *romanità* era compatibilizado, sin mayor contradicción, con elementos modernos como el culto a la acción, la juventud y el deporte, el ideal heroico de la aventura o la voluntad de acción proyectada al futuro, sin nostalgia por el pasado. Cf. Affron y Antliff (10).

⁵⁸⁷ Para hablar de los casos de posiciones conservadoras pero que presentan una visión positiva de los avances tecnológicos y sus consecuencias modernizadoras, Jeffrey Herf acuñó el término «modernismo reaccionario», que aplicó a gente como Jünger o Spengler. Su representante más destacado en España, a decir de José Luis Ontiveros, sería Ramiro Ledesma Ramos. David E. Cooper ha discutido recientemente la noción de «modernismo reaccionario».

⁵⁸⁸ En su conferencia del 9 de abril de 1935, José Antonio culpaba al capitalismo de haber colocado al mundo al borde de una crisis económica y social sin precedente, y se veía a obligado a admitir la coincidencia en el diagnóstico con las tesis comunistas: «Desde el punto de vista social va a resultar que, sin querer, voy a estar de acuerdo en más de un punto con la crítica que hizo Carlos Marx.» (1935a)

la racionalidad, y de los valores de la individualidad y el progreso, y además hacían especial hincapié en denunciar las fuerzas destructivas de la modernidad y sus aspectos más negativos.

La realidad, el hecho, la materia se rebelan contra el intelectualismo y el espiritualismo burgués, base falsa de la cultura universitaria actual y, en general, de toda la civilización de Occidente. Partiendo del espíritu y de la inteligencia todas las verdades son sofísticas y todos los conceptos, falsos; así ha sucedido con esas cosas fundamentales que se llaman «justicia», «libertad», «virtud humana». así con el arte y «lo artístico» (Sender 1932b:195)

La vieja tradición liberal era rechazada a favor en muchos casos del irracionalismo (Viscarrí 1998:116), el instinto, el colectivismo y las formas autoritarias de gobierno. En ambos casos, además, se rechazaba uno de los estandartes tanto del liberalismo como del arte nuevo: los propósitos de identificación de España con Europa. Para Gecé (1929a) como para Díaz Fernández (1931:186), las nuevas fórmulas implicaban antieuropeísmo. A lo que se unía una visión pesimista de la vida moderna entendida como consecuencia del progreso⁵⁸⁹. Afirmaba Eugenio Vegas Latapie en 1936:

En el siglo XVIII, unas clases directoras, infeccionadas del escepticismo filosófico francés, dejaron de creer en ella [la verdad]; y haciendo caso omiso de sus fueros y derechos, se dedicaron a sembrar los principios revolucionarios. En estos principios, triunfantes en Francia en 1789, se encuentra el germen, como muy acertadamente observa Spengler, del anarquismo y bolchevismo que hoy nos amenaza. Durante siglo y medio, casi ininterrumpidamente y sin excepción, las clases directoras de España se dedicaron a descatonizar y desespiritualizar a nuestro pueblo.⁵⁹⁰

Víctor, el protagonista de *La Venus mecánica*, afirma en un momento determinado: «No creo en otra cosa que la violencia». Las estéticas extremas sostenían,

⁵⁸⁹ Graff aporta interesantes pistas sobre una línea de antiprogresismo y nostalgia por estadios civilizatorios pre-modernos en la literatura europea de la época no circunscrita a fascismo y bolchevismo.

⁵⁹⁰ El principio de la cita, con su alusión al escepticismo, insinúa uno de los motivos fundamentales de la crítica reaccionaria a la modernidad, y que aquí nos interesa particularmente: su fermento nihilista, esto es, la sustitución paulatina de la creencia por la duda que conduce progresivamente a la falta de fe. Nuevamente José Antonio Primero de Rivera lo explicaba así: «Del siglo XIII al XVI, el mundo vivió una vida fuerte, sólida, en una armonía total; el mundo giraba alrededor de un eje. En el siglo XVI empezó esto ya a ponerse en duda. El siglo XVII introdujo el libre examen, se empezó a dudar de todo. El siglo XVII ya no creía en nada» (1935a).

respecto a los medios, una creencia parecida⁵⁹¹. En su modo de expresión y sobre todo en la manera en que trataban lo otro. Pero su relación con la violencia era mucho más profunda, pues, además de usarla, la justificaban y la perseguían⁵⁹²: «Vivimos hoy bajo la franca aceptación y justificación de la violencia política.» (Ledesma Ramos 1933:99). Justificarla significaba que se aportaban razones para defender que su uso no sólo era bueno, sino efectivo y necesario ante las particulares circunstancias históricas. Sobre su bondad, decía un texto sin firma de *La Gaceta Literaria* ya en 1928: «los libros buenos sobre la guerra —hoy, justamente, hoy— serán los que tengan un sentido afirmativo de ella.» («Un libro de banquete»). De ahí la exaltación fascista de la guerra y la visión de la vida humana como una batalla. Y sobre la violencia como única solución, decía Luis Araquistáin en 1935: «la guerra civil en que vivimos no se resuelve con componendas parlamentarias. El dilema histórico es fascismo o socialismo, y sólo lo decidirá la violencia.»⁵⁹³ Perseguir la violencia significaba que a menudo se la situaba casi como fin en sí, pues se buscaba “atacar”, “debilitar” y “destruir” al contrario. Así, Carles M. Claveria, en su artículo «Les dosis de violencia» (1930), presentaba como resultado de los valores de la nueva generación nada menos que «la mort de l’intel·lectual per l’actuació de la massa dels obrers», y Juan Larrea, en un texto del exilio, recordaba así los discursos desde el lado reaccionario:

Toda la propaganda de tipo fascista y de tono nunca conocido anteriormente en España, había empezado a centrarse en el comunismo internacional descrito como una colectividad de fieras, a fin de aterrorizar y enloquecer a las gentes llamadas «sensatas» (1954: 446)⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Max Horkheimer comenzaba su *Dämmerung* (1934) con una explicación para la pujanza de la violencia relacionándola con la experiencia del nihilismo y la decadencia: «Com més incerta és la situació pel que fa a les ideologies necessàries, més cruels són els mitjans amb què cal defensar-les. El grau de frisança i d’horror amb què hom defensa els ídols vacil·lants palesa com ha avançat ja l’hora fosca.» (65)

⁵⁹² Affron y Antliff hablan de la violencia en el fascismo como una auténtica fuente de energía creativa (5), apoyándose en los análisis de autores como Sternhell o Gentile.

⁵⁹³ Cit. por Juan González Bedoya (141), donde se sintetiza la radicalización de Araquistáin y en general, de toda la revista *Leviatán*. Allí mismo, el autor no puede por menos que reconocer que «lo mismo que sostenía por la izquierda socialista nuestro Araquistáin, lo decían sin recato los admiradores del fascismo en España.» (141)

⁵⁹⁴ Para Étienne Balibar la violencia sólo ha podido ser justificada como *contra-violencia preventiva*. Eso daría razón de la mezcla indistinguible de una defensa de la violencia y la demonización del contrario como aquel que podría actuar violentamente antes. La violencia se legitimaría como necesario movimiento ante tal amenaza. Vid. «Violence, Ideality and Cruelty», *passim* pero esp. 138-139.

Los discursos de fascismo y bolchevismo asumieron que la violencia anulaba toda posible regla de juego libremente instituida, y por tanto toda práctica basada en ellas, para alzar la fuerza como norma; y aceptaron las consecuencias:

La burguesía en las postreras horas de su función histórica, sabe muy bien que el proceso de la democratización o de la irrupción del «hombre masa», lleva inherente a la larga, la eliminación, como tales, de sus élites directoras (Renau 1935)

Pero la fuerza no tiene en sí misma ni sentido y valor. La violencia, por tanto, tampoco. Precisamente parece quedar legitimada cuando, a través del ataque, se consigue dar la impresión de que ninguna otra forma de expresión es posible o útil. Así lo reconocía nuevamente Carles M. Claveria en el artículo citado: «Si l'art actual exigeix violència i acció directa, la violència i l'acció directa s'imposen. Sense paliatius y sense paraules inútils.»

De la violencia había hablado ya en 1921 Walter Benjamin («Para una crítica de la violencia») y en 1924 Eugeni d'Ors, cuando en su conferencia «La resurrección de Juliano el Apóstata» alentaba a la defensa de la unidad fundamental de la Cultura, y situaba como enemigos por una parte a los nacionalismos, por otra a los defensores de la multiplicidad de Culturas (Frobenius, Spengler). Ambas tendencias suponían, observaba d'Ors, un auténtico peligro que era necesario combatir, y no meramente con la teoría:

En esta situación, hemos de persuadirnos, sin duda, de que la defensa de cuanto secularmente ha venido a constituir, para nosotros, nuestro patrimonio *pro-indiviso* de civilización, no debe quedar circunscrita a una actitud puramente teórica, sino que exige una lucha, una lucha en el sentido estricto de la palabra, una pelea, para la cual debemos apercibirnos todos... (1924:49)

La violencia parece no poder circunscribirse al discurso, sino que reclama, en su esencia, su realización en el mundo. La violencia se expresa en la acción directa. Así lo entendió Luis Araquistáin, que no dudó en presentar esta idea como algo asumido: «en los últimos años [la masa] ha adoptado la violencia, la acción directa, tal como se manifiesta en el *fascismo* y el *bolchevismo*.» (1980:241). De aquí a la lucha armada no hay más que un paso, el que reclama en 1932 Onésimo Redondo:

Cuando se trata de rechazar a una tiranía extraña y librar a la fuerte España de un yugo inmundo, no se debe mirar las consecuencias... [...]

Por España libre, grande, única, respondamos con el arma en la mano a la provocación de los que preconizan el crimen. Formemos los cuadros de la juventud patriótica y belicosa. ¡Amemos la guerra y adelante!⁵⁹⁵

Junto a la idealización, mitologización y parafernalia característica de las alternativas totales, éstas poseían un enfoque altamente pragmático. En una frase, situaban el discurso como secundario o “inferior” respecto a la acción. Frente a este rasgo común, Drieu de Rochelle argumentaba en 1933 que podría detectarse una importante diferencia: En el caso del fascismo, la acción no era únicamente “superior”, sino anterior en la secuencia temporal, es decir, se producía sin más, y luego se elucubraban las razones para justificarla. En el caso del bolchevismo, la acción suponía el paso final, y venía apoyada en una concepción materialista de la historia que proporciona el instrumental conceptual necesario para interpretar la realidad del presente. Así presentaba el escritor francés esta contraposición:

[este es] el sentimiento motor del fascismo de mussolini e hitler, la creencia en la acción, cualquiera que esta sea, en la virtud la acción. «primero la acción, luego el pensamiento». Tal es la primera palabra de orden de los «arditi» y de los «baltikum» de 1919. En cambio para los marxistas hay dos cosas antes de la acción: primero, el desenvolvimiento de la materia, el encadenamiento de las condiciones materialistas de la historia; luego, el pensamiento que abraza este movimiento; y al fin, sólo la acción. («Nietzsche contra Marx», citados en g.a. 17:3, «g.a. y sus notas»)

La acción directa constituía el medio superior para alcanzar el objetivo último: la conquista y/o el mantenimiento del poder y la supresión de la clase dominante. La eficiencia y la eficacia pasaban a ser los criterios axiológicos dominantes. Lugar importante ocupaba también cierta noción vaga del *kairós*, esto es, de la oportunidad que aprovechar. Fascismo y bolchevismo esperaban con ansiedad un momento en que las condiciones fueran más o menos idóneas para dar el salto a la acción premeditada. En ambos casos, la proclamación de la República, primero, y la revolución de Octubre de 1934, después, supusieron en cierto sentido la llamada a filas. Así lo reconocía en 1933 Ramiro Ledesma Ramos desde el lado fascista. En «Nuestra revolución» argumentaba que durante la dictadura primorriverista «no existía firmeza alguna en nada desde donde

⁵⁹⁵ Citado en Gonzalo Santonja (1986:488), donde se estudia la franca afirmación de la violencia ya presente en los primeros falangistas.

poder iniciar con éxito las voces de guerra, ni conocía nadie la existencia concreta de un enemigo cercano a quien batir», pero tras «la victoria premarxista» de la República, se acercó el momento «para injertar de nuevo en el existir de España una meta histórica, totalitaria y unánime» (1933b:78), lo que significaba la conquista del Estado a cualquier precio, por medio de una revolución. El pragmatismo supone que, en último extremo, los objetivos prácticos se colocan por encima (y son prioritarios) de objetivos más “teóricos”, “ideales” o “etéreos”, y de hecho se acaba por poner a los primeros como condiciones para la existencia de los segundos. La presentación de la revista *El Fascio* (1933) termina explicando «El imperativo que más necesita el español: el imperativo de “hacer”: “¡Haz!”»

Los discursos fascista y comunista, lo hemos visto in extenso, coincidían en reprobar el arte moderno como un arte de decadencia (Calinescu 202-204). Para ambos, las vanguardias suponían el canto del cisne del arte propio de la burguesía, que en su agonía exhibía un estética de productos herméticos, complejos, minoritarios, reflexivos y gratuitos, a modo de una reformulación de las consignas de *l'art pour l'art*. Las condenas que iniciara Pléjanov con *El arte y la vida social* (1912) pasaron a formar parte intrínseca del discurso marxista en Europa en los años treinta⁵⁹⁶. Así, se tornaron oficiales en la Rusia estalinista, como quedó reafirmado en los discursos del Congreso de Moscú de 1934, y conformaron la falsilla teórica de muchos de los textos que hemos visto. Sus afirmaciones fundamentales se confunden con el discurso nazi sobre arte degenerado, cuya gran muestra es la exposición con ese nombre inaugurada por el propio Führer en 1937.

Las características enunciadas hasta aquí, junto al hecho de que adquirieran su predominio en los discursos de los treinta, después de una década por decirlo así más dedicada a la teorización, el criticismo y la creación, esto es, a modos alejados de la acción fáctica sobre las condiciones socioeconómicas de las sociedad, es lo que llevó a Hannah Arendt a hablar del paso de un “nihilismo de los intelectuales” —que tenía como

⁵⁹⁶ El ensayo de Pléjanov fue traducido por Cénit en 1929 y parece que se le concedió bastante autoridad en las argumentaciones contra el Arte Nuevo. Cobb (1980:43) dice que era el texto más importante junto a *Literatura y revolución* (1930) de Trotsky. Vid. también Fernández Cifuentes (1982:352-357).

figura paradigmática, entre otros, a Ernst Jünger, y que sería más propio de los 20— al “nihilismo total”, encarnado en el auge del totalitarismo⁵⁹⁷. Bajo estas condiciones, la literatura aparece amenazada en su misma existencia, entre otras razones, como afirmaba George Orwell, por la desaparición del escritor:

From now onwards the all-important fact for the creative artist is going to be that this is not a writer's world. That does not mean that he cannot help to bring the new society into being, but he can take no part in the process *as a writer*. For *as a writer* he is a liberal, and what is happening is the destruction of liberalism. (250)

En este contexto, y ya para terminar, quizá es interesante referirse a un artículo de Francisco Ayala de 1931 donde presenta un mapa de la situación de la nueva literatura en España contrapuesta a la de Alemania: «Berlín-Norte» (1931b). En España la nueva literatura poseía una unidad esencial vinculada a la deshumanización y al purismo, y muy secundariamente se producían junto a ella otros dos tipos de literatura: la tendencia «feísta, por implicar un sistemático realce de lo feo» y la «literatura social», que Ayala no describe de manera muy entusiasta:

Todo el mundo sabe lo que «literatura social» significa: menosprecio de valores estéticos; subordinación del arte a los valores de orden ético, *humanos*, para cuya realización sirva aquél de vehículo. (117)

Si estas dos tendencias eran en la península muy escasas y de poca significación, decía Ayala, en Alemania constituían desde el fin de la Gran Guerra la dominante. La literatura característica de la posguerra germana se presentaba como la unión de lo que Ayala denomina precisamente «nihilismo artístico» con la «tendencia social», sintetizado así:

El arte y sus problemas —se escucha y se lee allí, como aquí se dice y se escribe— no deben interesar nada, no ser nada (*nihilismo artístico*) mientras haya un solo ser que sufra la injusticia distributiva (*tendencia social*)» (118)

Si, en opinión de Ayala, esta fusión había producido buenos frutos literarios —destacaba *Berlín-Alexanderplatz* de Alfred Döblin—, la doctrina estética que la sustentaba era mala, pues se basaba, como enfatizaba con el uso del sustantivo

⁵⁹⁷ Fistetti (1991) analiza las conexiones entre totalitarismo y nihilismo en las obras de Arendt.

“nihilismo”, en una completa negación del arte en general, especialmente del puro: «sostiene la inanidad de un arte puro, sin preocupación social; lo deleznable de cuanto no sea humano, entiéndase: demasiado humano, infrahumano» (118). Esa negación, concluía Ayala, había supuesto en Alemania la salvación estética ante el clima de desorientación literaria generalizado en Europa, «consecuencia lógica de la crisis espiritual de la postguerra, y que, con menor éxito, han tratado otros países de salvar acogidos a doctrinas estéticas de superior valía intrínseca» (120), aludiendo a Francia y especialmente a España, donde —en una opinión compartida por otros— la situación era inversa a la germana: alta doctrina estética, ausencia de grandes obras.

La coyuntura espiritual que hemos ido viendo podría ser leída como una nueva manifestación de algo que ya detectamos funcionando bajo los motivos nihilistas de la literatura de la década de los veinte: la irracionalidad puesta en práctica como pura voluntad, esto es, nihilismo activo. Pero si la voluntad de los veinte fue sobre todo una voluntad actuando como auto-expresión, como hermetismo orgulloso, como imposición de la individualidad, la voluntad de los treinta tendría su nota distintiva en ser voluntad de combate y voluntad de imposición de la trascendencia. Una cita de Giménez Caballero extraída de su artículo-entrevista «El fascismo y España» alude a esto:

Sólo el fascismo ha intentado señalar primacías nuevamente espirituales. De ahí su éxito, hasta en los mismos antifascistas, como son los nuevos republicanos españoles. El Nacionalismo, la Jerarquía, la Autoridad, etcétera, son valores que la nueva España postula cada vez más ardientemente.

-Entonces, ¿es posible la superación del fascismo?

-Sí, pero no en su dimensión política, sino en otra más honda. Resolviendo el único problema que nadie ha vuelto a tocar desde siglos en la vida del hombre: el problema de lo Trascendente. La salvación individual. [...]

-¿Y qué es lo Trascendente?

-Antes se llamaba con una sola palabra: *Dios*. Ahora no sé cómo denominarlo. Si lo supiera, habría salvado de nuevo al mundo. [...]

-¿Y qué se necesita para esa nueva santidad de España?

-Lo que entonces. Voluntad. Fusión de la voluntad individual en la voluntad total de lo Trascendente. No se necesitan fascios, ni planes quinquenales, ni progreso maquinístico; nada más que el motor indiviso de la voluntad.

Los militares fascistas no sólo querían ganar. Querían destruir al vencido, para que la muerte fuera la verdadera vencedora. Vencedora sobre los hombres y sobre la cultura. Otro texto estremecedor de Giménez Caballero nos lo recuerda:

La faena sustancial todos sabemos que no es la de la Cultura —mito horrendo que quiere forzada y subrepticamente sustituir en nuestros pueblos dogmáticos, mesianistas y antitrabajadores, al viejo mito de nuestro *Dios*, de nuestro Dios popular de las conquistas y de las quijotadas nacionales. Horrendo mito *humanitarista* y *vitalista* ése de la Cultura que quiere aplastar a nuestro credo tradicional y eterno de que vivir es sobre todo morir, vivir es salvarse en la muerte, vivir no es leer sobre la vida, sino saber sobre la muerte. Que esa fue nuestra única alegría en la historia, cuando tuvimos historia, la alegría de saber que moríamos por algo y para algo. (1932b:10)

Coda final: el estallido de la guerra civil

Desde el particular punto de vista de nuestra investigación, la guerra civil que tuvo lugar en España entre 1936 y 1939 supuso la consumación definitiva del nihilismo activo como voluntad.

El hecho de que se produjera un alzamiento no debe hacernos perder de vista, sin embargo, que la guerra fue consecuencia de un enorme cúmulo de circunstancias y que el ambiente de tensión y enfrentamiento máximos, «una aire denso, una atmósfera poblada de raras luces, un algo terrible y a la par grandioso» (Zambrano 1940:37) que dominaba en España especialmente a partir de los acontecimientos de 1934, y que tanto los extremistas políticos avivaron y hostigaron, puede ser tildado de “pre-bélico”, algo a lo que los escritores no pudieron, en modo alguno, sustraerse. Así nos lo muestran dos ejemplos. El primero es anterior al estallido del conflicto, de principios de enero del 36, y pertenece a una carta de Miguel de Unamuno:

¡Y basta! Buen año y en él fe, aguante y brío para soportar la batalla de guerra civil que se avecina. Y el triste espectáculo de la progresiva —no sé si progresista— estupidez de la civilidad (?) española. ¡Dios nos coja dormidos! Y sin soñar.⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ Carta a Guillermo de Torre del 7 de enero de 1936, reproducida por éste en su *La difícil universalidad española* (253-255).

El segundo ejemplo, escrito ya retrospectivamente, pertenece a José Moreno Villa, y en él vuelve a aparecer, como figura cuasi-profética, el rector de la Universidad de Salamanca:

Esta hora se venía preparando. Todos teníamos la sensación de que no era una hora como las demás del reloj, sino la de acabar de una vez. Ya nos habíamos acostumbrado al estado de guerra, a ver las calles con soldados esparcidos portando sus carabinas. Pero el trajín de carros de asalto, con sus flamantes guardias, las insistentes huelgas (tengo entendido que 3.000 en un año, siendo ministro Largo Caballero) el estado caótico de Andalucía, lo de Asturias, con su bárbara represión, el cardenal Segura con su bárbara ceguera, Gil Robles y Lerroux con sus tortuosos sistemas, «El Debate» echando leña, Unamuno avisando que se cernía la lucha civil, Calvo Sotelo retando imprudentemente en las Cortes, todo acusaba la tensión agresiva, pero de una agresividad mortal. (1944:207)

Cuando estalló la Guerra, el mundo asistió a lo que muchos interpretaron como el primer capítulo de la segunda guerra mundial⁵⁹⁹, y primera confrontación entre posiciones extremas. Dos textos lo atestiguan. El primero es de José María de Areilza:

Se decide en esta guerra la contienda entre dos conceptos sociales, entre dos sistemas de Estado que han de prevalecer en Europa y en el mundo en las futuras décadas. Son los primeros combates de una nueva edad que nace, sin que nosotros, actores de la tragedia, tengamos aún cabal idea de su fisonomía histórica, de su perfil definitivo. (1937:347)

El segundo, de *Nueva Cultura*:

El resultado de nuestra guerra no puede ser mirado con indiferencia por nadie, dada la forzosa repercusión que en el porvenir político y social más inmediato del mundo civilizado ha de tener, inexorablemente, por el carácter de universalidad de los valores culturales que en la misma se ventilan. [...] Una vez más, en la historia, se están decidiendo en nuestro suelo los futuros destinos de la cultura universal. («Editorial» 1937)

El arte en general y la literatura en particular, como no podía ser de otra manera, quedó modificada por la guerra. Ésta, como triste culminación de la escalada de violencia a todos los niveles, significó, en cierto sentido, la constatación definitiva de la

⁵⁹⁹ Nos lo confirman, por ejemplo, unas palabras de Francisco Ayala escritas en 1943: «Ha querido el destino, en efecto, que la parte europea del mundo hispano haya abierto con la guerra de España, la fase militar de la crisis. Hoy suele reconocerse general, aunque no oficialmente, que la guerra en curso [II Guerra Mundial] tuvo comienzo sobre suelo hispano.» (1943:95)

inviabilidad de los distintos proyectos de asimilación estética jovial y a la vez activa del nihilismo, y así en cierto modo, la muerte de un toda una manera de entender la literatura y la praxis literaria, característica de los años de entreguerras, que no pudo asentarse ante las exigencias de lo real. Frente a la multiplicidad y la riqueza de perspectivas de los años 1918-1936, la literatura de los tres años siguientes, desde cierto punto de vista, pertenecería, quiéralo o no, a un único subgénero: la literatura de guerra, cuyo contexto vital de aparición fue explicitado por Lluís Montanyà pocos meses después del alzamiento en un texto donde, con tristeza, se reconocía que bajo las bombas, la literatura en cierto sentido había perdido completamente su objeto y, como un alma en pena, vagaba perdida:

En moments de profundes convulsions com el que està travessant el nostre poble, la vida esdevé precària. Ningú no pot vanar-se de conservar-la, de mantenir intangible la seva fragilitat. El temps i les distàncies es troben falsejats; el domini de la força, la mesura de l'ambició, els objectes de la nostra sorpresa, canvien cada dia. Tot vacil·la i es commou. La permanència esdevé una sort, fins que arribi el moment en el qual la vellesa sigui un fenomen. Ningú no pot esquivar allò que s'enderroca, que trontolla, que naufraga, que explota i s'esfondra. Els destins individuals són llançats a l'espai com projectils, en perill constant de destrucció, a l'atzar dels cops i les topades. Els homes cavalquen damunt de trajectòries el punt de caiguda de les quals ignoren. Arribem a l'època de la física pura. Un corrent incontrolat fa saltar els ploms i calcinar-se les carns. Els homes —infants alliberats de vigilància— han trocat els commutadors del món. I les gegantines forces tel·lúriques s'han posat en moviment. (1936:96)

Este último asunto da lugar a meramente insinuar una última vuelta de tuerca al problema de la relación entre nihilismo y literatura, que aquí no puede ya seguirse: la existencia del nihilismo, incluso en su consumación extrema, en tanto que fenómeno *metafísico*, no supone la desaparición de la literatura, casi al contrario, la sitúa en primera fila de las actividades espirituales. Pero cuando el nihilismo se consuma histórica y materialmente, en un conflicto armado, la misma condición de posibilidad de la literatura es puesta en entredicho. Contra lo que Heidegger pudiera pensar, la consumación material del nihilismo amenaza la existencia de la literatura de un modo infinitamente superior a su consumación metafísica.

4. BENJAMÍN JARNÉS: EL NUEVO ARTE Y EL HOMBRE

La investigación se centra ahora en un caso individual: el del escritor Benjamín Jarnés, cuya posición singular y particular lúcidamente señalaba ya en 1932 Fedor Walderlin desde las páginas de la revista alemana *Die Literatur*:

Jarnés está entre el individualismo y el colectivismo, entre el espresionismo y una nueva tendencia todavía sin nombre. Sería muy útil estudiar a fondo su manera de entender el arte, porque suministraría una importante contribución a la historia de las intuiciones estéticas de los últimos diez años.⁶⁰⁰

Jarnés está considerado «el primer narrador de la generación del 27» (Conte 1997:8)⁶⁰¹ y uno de los principales representantes del Arte Nuevo. Sus escritos aportan una de las más lúcidas y sostenidas teorizaciones de aquellos años sobre la actividad literaria en general, la literatura dentro de su presente histórico, y la significación específica de la nueva literatura. Esta última fue objeto de una morosa y en cierta medida distanciada reflexión que permitió un juicio de conjunto. Además, la mirada de Jarnés no se ciñó a la literatura, sino que, a partir de cierto momento, empezó a mostrar una creciente preocupación por el destino de la cultura tanto en el contexto europeo como en el específicamente español. Ambas reflexiones se complementan y se funden.

Esta preocupación por la coyuntura histórica, como ya sabemos, es común a otros muchos escritores de la época. Quizá sea el nombre de Ortega y Gasset el que nos viene primero a la cabeza; él es casi por antonomasia el *meditador del presente* en la Europa de posguerra. Pero he preferido la perspectiva de Jarnés porque está hecha “desde dentro” de la vanguardia, a la que Ortega se acercó fundamentalmente como fenómeno sintomático de la modernidad.

Ceñidos entonces al campo de los literatos, personajes como José Díaz Fernández, José Bergamín o Ernesto Giménez Caballero (por citar sólo tres ejemplos) serían perfectos candidatos al título de “artistas-ensayistas” (por así decirlo) preocupados por el significado de la confluencia de vanguardismo y el destino histórico colectivo. ¿Qué

⁶⁰⁰ Citado en la sección sin firma «Revista de Revistas», *Luz*, 9 de enero de 1932. La importancia de Jarnés como testimonio de una época ha sido enfatizada por Emilia de Zuleta (1977:268).

⁶⁰¹ Esta opinión, como ha recordado Juan José Lanz (2000:134-135), ya estaba asentada en los años de entreguerras.

distinguiría a Jarnés de éstos? Quizá su independencia, lo que Mainer llamó «ser insobornablemente fiel a su propia identidad» (1989b:119). Su voluntad irreductible de reflexionar desde la propia individualidad, sin adherirse a ninguna corriente ideológica o ismo. Para Jarnés, la independencia suponía una condición necesaria para la reflexión (y para la creación). Individualismo, por tanto, como postura social e intelectual:

A todo trance, sobreponerse a eso tan dudoso que suelen llamar *vida social*, y construirse lo que, en efecto, debe llamarse *vida individual*. Salir de cuanto se crea una *posición social* determinada, para crearse —y en ella afirmarse— una *posición individual*. (1935a:123)

Contra esto podría argumentarse que Jarnés puede enmarcarse de forma casi natural en la órbita de Ortega. Y, ciertamente, el filósofo madrileño dejó huella indeleble en el aragonés, y no pocas opiniones jarnesianas pueden ser filiadas en textos orteguianos. Pero creo que se ha exagerado esta influencia orteguiana y no se han tenido suficientemente en cuenta otras posibles fuentes que, unidas a una agudizada autoconciencia (por lo que refiere a sus orígenes sociales, su situación dentro de la vanguardia hispánica, sus límites y sus posibilidades como escritor) dotan a su reflexión de personalidad propia.

Existen dos razones más que justifican la inclusión de un capítulo dedicado a Jarnés en este trabajo. La primera es desentrañar el significado de una frase algo enigmática de la conclusión de Martínez Latre a su *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*:

Los escritores que lo conocieron hacen de él una semblanza de su carácter en la que destacan su fina sensibilidad, su mesura, su amor por las cosas sencillas, su humor apacible, así como cierto residuo romántico *transformado en nihilismo literario*. (245, mis cursivas)

Para alcanzar la segunda razón daremos un pequeño rodeo.

Precisiones previas

Dejando aparte la incomprensión y persecución a la que Jarnés fue sometido durante prácticamente todo el franquismo, y que, al igual que en el caso de otros prosistas, tanto daño ha hecho a su posición en la historia literaria⁶⁰², algunos enfoques en la crítica posterior que han buscado delinear sintéticamente el marco ideológico de Jarnés contienen, a mi entender, ciertas imprecisiones que impiden alcanzar este objetivo en toda su justeza⁶⁰³. Veamos tres, de menor a mayor grado de importancia.

La primera consiste en atender casi exclusivamente a una parte de su producción, principalmente a las obras de ficción, y dejar fuera los textos más teóricos o de temática no estrictamente literaria. Ello conduce a una imagen sesgada del escritor, donde a veces se insertan tópicos entre los que destacan la inclusión de Jarnés en algún tipo de categorización en ismos o movimientos. Así ocurre que John Crispin diga en su libro *Las generaciones de 1925* que «la novela de Benjamín Jarnés, *Locura y muerte de Nadie* (1929), representa el paso del autor al Nuevo Romanticismo, presente en subsecuentes obras» (2002:132) o que Miguel Ángel García, en un libro publicado un año antes, hable en un momento determinado de «un puro como Jarnés» (120), reeditando una acusación a la que el propio autor ya había respondido en 1930: «yo, que desde hace tanto tiempo sueño con escribir mi libro *Elogio de la impureza*, fui declarado “puro” por todos los “impuros” y por muchos de los “puros”. ¡Pintoresco destino!» (1988a:13)

La segunda imprecisión, más sutil, consiste en equiparar a ciertos personajes de las novelas jarnesianas con el propio Jarnés. El escritor defendía una ética vital que *sólo parcialmente* coincidía con la de los protagonistas de sus novelas, principalmente ese personaje masculino llamado Julio Aznar —o Adolfo o Arturo, dependiendo del caso—,

⁶⁰² Tanto Rafael Conte (1997) como Ródenas de Moya (1999) utilizan en su denuncia de este hecho la imagen de Jarnés batallando desde la tumba contra el olvido, transfigurado en muerte definitiva. Conte habla de un cadáver vivo que «se resiste denodadamente a ser sepultado de una vez» (8) y Ródenas, más pesimista, de una «muerte perpetua» que se repite a cada intento de recuperación del autor. Esperemos que, con el paso de los años y el avance en los estudios sobre Jarnés, se modifique esa metáfora funeraria.

⁶⁰³ Estas imprecisiones serían complementarias y secundarias respecto a los importantes malentendidos, prejuicios e interpretaciones desenfocadas (acusaciones de “deshumanización”, de superficialidad o de formalismo huero) que la producción de Jarnés sufrió durante muchos años y que, por fortuna, prácticamente han desaparecido gracias a la labor de varias generaciones de estudiosos. Un ejemplo de superación de lecturas del pasado nos lo ofrece Eugenio G. de Nora en sus textos «Unidad y evolución en la obra de Benjamín Jarnés» (1989) y «Jarnés, hoy» (1991).

en el que ciertamente podemos ver en numerosas ocasiones un trasunto del autor. Por eso, una interpretación como la pionera de J. S. Bernstein en su monografía sobre Jarnés me parece inexacta en algún momento. Así, al explicar los principales rasgos de *El profesor inútil*, Bernstein comenta que el personaje del profesor es fundamentalmente un espectador, alguien totalmente pasivo que no busca aventuras nuevas, sino que espera que éstas ocurran. Y seguidamente afirma: «Likewise, Jarnés wrote that in order to reach immortality it was necessary not to interfere with events» (64). Además de que la afirmación que se pone en boca de Jarnés parece sacada de contexto, lo que ahora nos interesa destacar es que Bernstein iguala a la creatura con el creador. Por eso, no tiene inconveniente en citar una frase del personaje como apoyo para su afirmación general sobre el autor.⁶⁰⁴

La tercera imprecisión también se produce por equiparación, en este caso de la postura que Jarnés incorporaba como persona, con la postura que defendía en sus escritos. A veces, Jarnés sostenía afirmaciones que él mismo no ponía en práctica o argumentaba sobre posiciones que personalmente no sabía o no quería mantener. En definitiva y dicho de manera muy lacónica, su vida no era —ni buscaba ser— *prueba* de sus escritos (ni viceversa). ¿Cómo es posible entonces que Luis de Llera en su libro *Ortega y la Edad de Plata* defienda la existencia de un «estoicismo cristiano de Jarnés» que estaría, junto con la filosofía de Ortega, en la base de «la descripción de las cualidades que según Jarnés conlleva el arte nuevo» (153)? ¿o que pueda decir que la valoración negativa que Jarnés hizo de la vanguardia en ciertos momentos tenía su base en «el sentido religioso de la existencia»? ¿o que, finalmente, afirme que la acusación de Jarnés de falta de continuidad del arte vanguardista provenía de que «la negatividad natural para un creyente es la falta de continuidad, el límite de la propia ilusión, el miedo a señor [sic] que se pueda morir» (153-154)?

Lo dicho hasta aquí únicamente pretende apuntar por vía negativa a la necesidad de reconstituir «otros» Jarnés complementarios al más conocido que ayuden a forjar una

⁶⁰⁴ Puede verse otro ejemplo a propósito de la interpretación de Bernstein de *Lo rojo y lo azul*, donde directamente se asume que Julio, el joven protagonista, está «expressing Jarnés' position» (91). A la vista de las últimas páginas de la novela y de la conversación de Julio con el teniente, ¿no parece más adecuado decir que Julio expresa ciertas opiniones que en todo caso Jarnés ya ha superado en el momento de escribir la novela?

imagen del escritor lo más completa posible. Para ello, nada mejor que seguir el consejo de Pedro Salinas, y mover la figura de Jarnés «como se cambia de lugar delicadamente una estatua para que la alumbren otras luces, se la examine con otros visos, se le descubran en el bulto esencial, matices, detalles que antes no se apreciaban»⁶⁰⁵. Si en los últimos años se ha atendido a facetas ensombrecidas, como la del Jarnés “metaliterario”⁶⁰⁶, o la del Jarnés biógrafo⁶⁰⁷, aquí se intentará abordar, dentro del contexto de la investigación, la que en un texto reciente Domingo Ródenas de Moya señalaba con carácter de urgencia como una de las prioritarias: «leer a Jarnés como exponente claro de las dualidades y contradicciones que brotaron en el filo del tiempo de la modernidad» (1999:23)⁶⁰⁸. Así interpretado, Benjamín Jarnés ilumina de manera ejemplar lo enunciado en los capítulos anteriores de la investigación (ésta es la segunda razón a la que antes se aludió).

Como afirman Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2003a: XXI), este Jarnés está presente, más que en sus ficciones, en sus textos de corte ensayístico y en los de crítica literaria⁶⁰⁹, entre los que se incluyen escritos tan importantes y tan arrinconados por la crítica como *Fauna contemporánea* (1933), el «Discurso a un combatiente» (1937), o la gran cantidad de artículos publicados en los principales periódicos nacionales, muchos

⁶⁰⁵ Palabras que Salinas, sin firmar, puso como resumen de la tarea llevada a cabo por Jarnés en su *Castelar, hombre del Sinaí*, en *Índice Literario*, IV, 1 (enero 1935): 6.

⁶⁰⁶ En relación a este enfoque véanse los trabajos de V. Fuentes (1989), centrado en la relación entre biografía y metaficción, el artículo muy introductorio de Amancio Sabugo (1993), el libro de Domingo Ródenas *Los espejos del novelista* (1998), que explora la relación entre metaficción, modernism y arte nuevo e incluye amplios análisis de *Paula y Paulita* y *Teoría del zumbel*, Sosa Antonietti (1999) sobre la intertextualidad y Fernández Utrera (2001) sobre el género, estos dos últimos trabajos dedicados exclusivamente a *Locura y muerte de Nadie*.

⁶⁰⁷ A este respecto, vid. de Zuleta (1977:76-113), Pérez Firmat (1986), Elvira Luengo (artículo centrado en la figura de Bécquer y a leer cuidadosamente por sus numerosos errores), Armango Pego (1999) y sobre todo el libro de J. Serrano Asenjo *Vidas oblicuas*, monográficamente dedicado a la biografía y que incluye un capítulo dedicado a nuestro autor (2002:179-207). Asenjo ha vuelto recientemente sobre el tema en su artículo «Las otras vidas de Benjamín Jarnés» (2003).

⁶⁰⁸ Algo que ya Emilia de Zuleta reclamaba en las primeras páginas de su libro de 1977: «reivindicar a Jarnés, que no fue un esteta, de espaldas a su tiempo y al futuro, entregado al puro ejercicio formal, sino un escritor que vivió intensamente la inquietud de aquel momento y un hombre que padeció en carne propia sus trágicas evoluciones.» (12). Este trabajo es deudor de una larga lista de estudios dedicados a Jarnés, pero especialmente de aquellos donde prima este enfoque sobre los análisis más particulares. Sus autores aparecen profusamente aludidos en las notas.

⁶⁰⁹ Sobre la labor crítica de Jarnés, vid. Emilia de Zuleta (1966) y la «Introducción» de Domingo Ródenas a su edición de la *Obra Crítica* (pp. 9-53). Un reciente artículo de Jordi Gracia (2003) presenta una valoración general de la prosa de ideas jarnesiana.

nunca recogidos en volumen. Y también muchas de las decenas de páginas inéditas que Jarnés dejó en sus cuadernos de trabajo y que ahora pueden leerse parcialmente en los *Cuadernos Jarnesianos*⁶¹⁰ y en el *Epistolario a Benjamín Jarnés*⁶¹¹. De ahí la preponderancia de alusiones a estos textos sobre las ficciones en lo que sigue.

Este capítulo se divide en cinco apartados. En el primero se describe a grandes trazos la trayectoria intelectual de Jarnés haciendo hincapié en cómo fue fraguándose su personalidad⁶¹² y en «esa evolución que, sin traicionar sus presupuestos estéticos, se dirige hacia una preocupación marcadamente ética» (Pego 2001:10). Se presta particular atención a los momentos en que el autor desarrolla su autopercepción y su autodefinición⁶¹³. En el segundo apartado se intentan dibujar los trazos cardinales que conforman las constantes ideológicas del escritor y sus posibles fuentes. En el tercero se atiende al diagnóstico que Jarnés lleva a cabo de la situación de la civilización europea en general y española en particular. En cuarto lugar, el análisis se concentra en el caso específico de los literatura y en los juicios de Jarnés a propósito del Arte Nuevo. Finalmente, en quinto lugar, se intenta sintetizar la propuesta del autor para un nuevo humanismo y la red de valores que presenta.⁶¹⁴

⁶¹⁰ Certeros comentarios a propósito de el alcance, la calidad y disposición de estos 12 cuadernos pueden leerse en Jordi Gracia (1990).

⁶¹¹ En la «Introducción» de Ródenas y Gracia al *Epistolario* (2003) y en el primer capítulo de Fuentes 1989b (15-21) pueden verse dos lecturas del valor y la significación de los cuadernos íntimos.

⁶¹² Trabajos modernos dedicados a presentar una imagen general del escritor al hilo de su biografía son, aparte de los primeros capítulos de los libros de Berstein, Martínez Latre y Zuleta, los artículos de Rafael Conte (1997), Juan José Lanz y Francisco M. Soguero —ambos de 1999— y Domingo Ródenas (2002). Sobre la persona, sólo dos referencias ineludibles de algunos que lo conocieron: el delicioso texto que Ricardo Gullón le dedicó en las *Jornadas Jarnesianas* («Persona y personaje en Benjamín Jarnés», 1989) y los vívidos *Recuerdos y olvidos* de Francisco Ayala (vid. esp. págs. 94-101).

⁶¹³ La biografía exterior de Jarnés aparece narrada, por ejemplo, por Rafael Conte en su «Introducción» a la edición de *Viviana y Merlín* (pp. 27-38) o por Domingo Ródenas en la suya a *El profesor inútil* (pp. 13-21). Esta primera parte de nuestro estudio perseguirá sobre todo apuntar algunos hitos fundamentales en la curva vital del autor que ayuden a comprender la gestación y mutación de sus opiniones a lo largo del periodo de entreguerras.

⁶¹⁴ A partir del tercer apartado esta dispositio guarda cierto paralelismo con las tres «miradas» de Emilia de Zuleta en (1989:184): Jarnés como humanista liberal, como crítico del Arte Nuevo y como creador de valores.

1.EVOLUCIÓN VITAL

Prehistoria

La trayectoria de Jarnés se inicia con una primera etapa que dura más a menos hasta el año 1925, y que está considerada, desde que Díez Canedo (1926) la llamó así, la «prehistoria» de Jarnés. Son los años de aprendizaje y de múltiples lecturas de literatura grecoromana y cristiana que dotarán a Jarnés de una sólida base clásica. Además son los años duros de pobreza y desprecio familiar⁶¹⁵ en que Jarnés, pasando sucesivamente por el seminario, el ejército y la universidad alcanza su vocación de escritor y el temple y disciplina necesarios para dedicarse a la literatura, su «gran secreto» (1988a:10) desde niño. Sus primeras tentativas discurrieron en forma de artículos para diarios regionales como *El Pirineo Aragonés* (1917-1918) *La Crónica de Aragón* (1917-1920), *La Unión Popular* (de Larache, 1919) o el *Diario Marroquí* (1922-1925) y en forma de poemas y «glosas místicas» para revistas católicas como *El Pilar* (1917-1924) y *Rosas y Espinas* (1920-21). En todas esas colaboraciones sobresale la destreza del autor para la evocación lírica (con cierta deriva a la cursilería tardomodernista) y para el retrato, sobre todo el femenino⁶¹⁶. Jarnés pulía su estilo mientras, como tantos otros jóvenes en el paso de la segunda a la tercera década del siglo, buscaba marcar distancias con un modernismo epigonal como el representado por un Villaespesa: «Pero no siempre la belleza de esas flores y de esas piedrezuelas [de los místicos jardines de la Belleza cristiana] pudo

⁶¹⁵ Decía Jarnés en su autobiografía: «La verdad es que los hombres —comenzando por mi padre— bien poco se preocupaban de mí. Probablemente yo era un objeto cualquiera que consume, un estorbo económico. De ello me di enseguida cuenta (desde luego no consumía mucha cantidad de ternura: nadie me la concedía; especialmente dentro de casa, apenas quedaban existencias de cariño. Porque la pobreza acaba muy pronto con ellas)» (1988a: 22).

⁶¹⁶ Particularmente interesantes son las series incluidas en la primera de las revistas citadas y aparecidas en 1920 bajo el subtítulo de «Rosas del jardín eterno» y «Rosaleda mística», así como los artículos para *Rosas y Espinas*. Allí se incluyen breves retratos de casi cuarenta santas que dan fe de la querencia de Jarnés por moldear lingüísticamente la figura femenina y que en algunos casos adelantan desarrollos posteriores. Como muestra, vid. el incipit del retrato de «Beata Magdalena Sofía Barat» (1920a), auténtica prefiguración de la anécdota motriz de *El profesor inútil*: «La infantil alumna solicita ingenuamente un consejo... ¿De quién? De un poeta. En eso reveló su deliciosa ingenuidad. ¡Como si él pudiese darle otra cosa que ritmos y colores y cadencias y perfumes de rosas...!». Jarnés, constante reciclador de sus propios escritos, llegó incluso a utilizar algunos de estos textos «prehistóricos» en sus obras posteriores. Por ejemplo, el retrato de Ruth, publicado como «tapiz bíblico» en *Rosas y espinas* (1920b) quedará, con modificaciones, incorporado, más de quince años después, a la segunda edición en volumen de *Viviana y Merlín* (150-152).

felizmente acoplarse a la de ordinario deleznable y artificiosa trama de la lírica modernista» (1918b)⁶¹⁷. De toda esta etapa dirá Jarnés unos años más tarde, dirigiéndose a López Prudencio:

He escrito mucho en revistas católicas, por complacer a mi pobre hermano sacerdote Mosén Pedro —de quien escribí un libro, que he de rehacer— ya fallecido (1926). Estaba siempre enfermo y nunca quise contribuir a aumentar su pesadumbre. Después de su muerte, me creo ya libre —y eso que cuento entre mis hermanos un misionero y una monja— para escribir según mi leal saber y entender» (Pérez Marqués 784).

El ascendente del hermano era tan fuerte como para que la primera obra publicada por Jarnés fuera, como él mismo comenta, su biografía: *Mosén Pedro* (1924).

Poco después de instalarse en Madrid con su esposa Gregoria, Jarnés entró en contacto con el ambiente literario madrileño y comenzó a publicar en revistas vinculadas al Arte Nuevo: «vi con sorpresa que mis impuros borradores también podían alojarse en aquellas inmaculadas revistas» (1988a:13). Sobresalen sus colaboraciones en la coruñesa *Alfar*, donde ya desde el primer artículo, sintomáticamente repleto de retórica religiosa, se apresta a marcar distancias ideológicas con sus anteriores publicaciones, alineándose con «el antipapa de Oriente», su amigo Rafael Barradas, cuya «mano episcopal se alzaba para maldecir en el nombre del Arte Nuevo a tanto petrificado y empedernido ortodoxo...» (1923). El asentamiento de Jarnés en Madrid, refrendado por la publicación de algunos artículos en periódicos como el *Heraldo de Madrid* (1924) o el *Heraldo de Vallecas* (1925), alcanzó un nuevo estadio con la fundación bajo su impulso de un par de revistas de Arte Nuevo: *Cascabeles* (con una única salida en 1923) y, junto a sus ya amigos Guillermo de Torre, Valentín Andrés Álvarez y César A. Comet, *Plural*, en cuyo número inicial, de enero de 1925, asomaría por primera vez un fragmento de *El profesor inútil*, que, al parecer por mediación de Fernando Vela, captó la atención del máximo aglutinador de minorías espirituales, José Ortega y Gasset.

⁶¹⁷ Esta opinión negativa de Jarnés a propósito del modernismo será una constante en toda su carrera. Es una opinión bifronte. En lo estrictamente literario, Jarnés le achaca al modernismo falta de sinceridad y dedicación exclusiva a una escritura artificiosa, de filigrana, en la que el contenido naufraga en la excesiva musicalidad. En una mirada de conjunto, Jarnés reprocha al modernismo el proponer una visión cansada y decadente de la vida. Así afirma que su poesía «fue inventada por gentes fatigadas, que no tuvieron un nuevo concepto de la vida, sino un aburrido conocimiento de los viejos conceptos del vivir y del pensar.» (1929d).

Los años 1925-1929

La segunda mitad de la década representa la época de consolidación pública dentro del campo literario en su doble vertiente de creador y crítico. Desde que se incorporara como redactor de la *Revista de Occidente*, Jarnés comenzó a asimilar y comentar toda la literatura foránea y nacional que llegaba a sus manos, a la vez que producía fragmentos que luego formarían sus libros. Gómez de la Serna, Miró, Espina, Díaz Fernandez, Obregón, Deltheil, Soupault, Cassou, Giraudoux, Proust, Valéry, Joyce, Huxley, Micheaux... En 1926 publicó bajo el rótulo «Nova Novorum» su primera novela, *El profesor inútil*, título que lo consagró como prosista del nuevo arte y clarín de esa deseada época constructiva postultraísta:

El libro de Jarnés es ante todo un libro nuevo, el libro más nuevo que de una manera lograda podía producirse; el libro tenía que venir con la fatalidad dichosa con que de premisas bien sentadas —dados los filósofos y los poetas— aparece la conclusión: los narradores y novelistas. (Gasset Neyra)

En poco tiempo, su reconocido prestigio —ese que le permitía ya en 1927 “prescribir” al Arte Nuevo en su pequeño volumen de crítica *Ejercicios*— condujo a que en 1927 Giménez Caballero lo fichara, junto a otros escritores nuevos como Guillermo de Torre, Antonio Marichalar, Juan Chabás o Cesar M. Arconada, para el «comité redactor» de *La Gaceta Literaria*. Su segunda novela, *El convidado de papel* (1928), le consolidó, en palabras de Fernando de los Ríos escritas tras su lectura, como «uno de los hombres que van a enriquecer la estética española» (1929), mientras sus publicaciones se multiplicaban en las plataformas vanguardistas de España e Hispanoamérica: *El Estudiante*, *Litoral*, *Mediodía*, *Verso y Prosa*, *Meseta*, *Mundo Ibérico*, *Papel de Aleluyas*, *Ulises*, *Sagitario*, *Bolívar*, *Caras y Caretas*...

Jarnés iba madurando como crítico y ponía el reloj de su pensamiento en hora con las circunstancias. El contacto con el círculo de Ortega, la amistad con los jóvenes y sus lecturas le permitían juzgar con conocimiento de causa los nuevos rumbos literarios. Como veremos con detalle en el cuarto apartado, Jarnés fue momento a momento señalando en distintas publicaciones la evolución global del Arte Nuevo, punteando sus valores más significativos y sobre todo proponiendo caminos por donde avanzar, a

sabiendas de que «nadie tiene hoy la potestad de bendecir y maldecir» (1929I:255)⁶¹⁸. En *Ejercicios* Jarnés defiende principios básicos de la nueva estética como la fractura con el pasado (1927a:65), el rechazo de la grandilocuencia y el sentimentalismo, la declaración de intranscendencia según la cual al arte «le era indiferente infiltrarse en la política, en las normas del buen vivir» (72), la autonomía de la obra de arte⁶¹⁹ y la estilización (que no purismo): «Bueno es llamar a las cosas por sus nombres, pero es mejor hallar para las cosas nombres bellos» (70). Su máxima aspiración crítica de esos años —que ya nunca desaparecerá— parece consistir en dirigirse a los más jóvenes, cuyo gusto por la proclama resonante y la algarabía provocadora les impide crear productos sólidos, y alentarles a que adopten el «traje de diario» (75) del escritor, disciplinado y trabajador⁶²⁰. Sólo así se forjaba el verdadero creador y se superaba una etapa de «zozobra subsiguiente a toda revisión de valores» (1926b:71). Las dudas sobre consecuciones y consecuencias del Arte Nuevo llevan a Jarnés a plantearse su significado unitario, poniéndolo en relación con su momento histórico —la postguerra— y con la historia misma de las artes: «una época de arte que no lograra inventar modas nuevas, sería algo menos que una época de tránsito en la historia de la cultura: sería una época de retroceso, una época nula.» (1931b:127). Pese a la voluntad de contextualizar el Arte Nuevo, y así de tener en cuenta el avance general de los tiempos, en los artículos de esos años no hay rastro de lo que podríamos llamar *preocupación* socio-política (lo cual no significa necesariamente que no existiera). Asistimos a una inmersión en un ambiente artístico minoritario y selecto donde se debaten casi exclusivamente problemas estéticos y donde se estila la figura del creador que rechaza ocuparse de problemas ajenos a su arte. Fue también por esas fechas cuando Jarnés formuló algunos principios claves en su estética que no sufrirían una merma significativa con el paso del tiempo: la idea de que un artista se definía ante todo por sus obras (y viceversa), que todo arte nacía no tanto de una época, como de una «sensibilidad» individual (1940a:381) y que la materia del arte sólo podía

⁶¹⁸ Ya Guillermo de Torre, en un temprano ensayo dedicado a Jarnés, destacaba su «preocupación por los problemas del nuevo arte novelístico.» (1927b:268)

⁶¹⁹ «Creo en la excelsa realidad que Don Quijote afirma ante las atropelladas realidades de carneros y molinos.» (1927a:88).

⁶²⁰ «Brasa, brasa lenta del esfuerzo cotidiano; fuego escondido de disciplina, para que el arte madure y la prosa se dore como un fruto en la rama ofrecida al sol.» (1927a:61).

ser lo concreto (1935c:319). Así sintetizaba Darío Pérez en 1930, aportando algún dato muy revelador, el profundo cambio de Jarnés desde sus años de seminario:

Logró pasear su retina por todos los paisajes e impregnarla de la coloración de todos los panoramas, operándose la evolución de su espíritu desde la escolástica y el dogmatismo (del que se emancipó porque dice que penetrando en él vio que “dentro del dogma no había nada” y olvidó a Balmes) hasta poner en el ápice de su pensamiento la humanización del Arte: el arte como vertebración de la vida. (272)

La importancia del año 1929

1929 resultaría un año crucial para Jarnés. No sólo porque publicó dos de sus novelas más arriesgadas, *Paula y Paulita* y *Locura y muerte de Nadie*, la primera versión de *Viviana y Merlín* y la biografía *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, sino porque, en una frase, en esa fecha pasó de ser exclusivamente literato a ser además un intelectual (o en el vocabulario de Jarnés, un «árbitro» o «noble mediador», 1935c:100), tanto por lo que respecta a la consideración que tenía de sí mismo como la que tenían los demás; se produce así la incorporación madura de «un tema que deviene central en su obra, la preocupación de España y el perfeccionamiento del individuo» (Fuentes 1968:13).

Esta ampliación del horizonte vital podría estar vinculada a varios fenómenos esenciales que estrechan la urdimbre biográfica con la del ambiente intelectual. Uno de ellos sería el reconocimiento público como abanderado de la nueva literatura a través del banquete de homenaje que el 26 de octubre se le brindó en Madrid convocado por Azorín, Ramón, Fernando Vela, José Lorenzo, Corpus Barga, Antonio Espina y Giménez Caballero, quien en la lectura de cuartilla donde se anunciaba el banquete, le colgaba a Jarnés la toga de «joven jerarca», que llevaba implícita la responsabilidad de guiar a los jóvenes escritores. A mediados de marzo Jarnés se hacía cargo, con Enrique Díez-Canedo, de la sección de “libros españoles” del suplemento literario del periódico bonaerense *La Nación*, desde donde, quincenalmente, debía enjuiciar lo más granado de

la producción peninsular⁶²¹. La importancia de este año queda corroborada por el hecho de que Darío Pérez le dedicó a Jarnés, en tanto que «elemento representativo de la nueva literatura» (269) un capítulo-entrevista en su libro *Figuras de España*, donde se incluían retratos de las más importantes personalidades del momento, aunque, como diría modestamente Jarnés al reseñar el libro, «quizá algunas, como la del autor de estas líneas, haya sido prematuramente tenida en cuenta» (1930m).

A estos sucesos personales y en gran medida circunscritos al ámbito literario debe sumársele la trascendencia histórica de 1929. La dictadura de Primo de Rivera se encontraba de lleno en un proceso de decadencia, y muchas eran las veces que clamaban contra ella, y una de las más férreas, que “volvía” con ansias de realización después de un paréntesis, era la de José Ortega y Gasset.⁶²²

Entre otras muchas lecturas, la de *La rebelión de las masas* fue seguramente uno de los factores de la sensibilización de Jarnés hacia los asuntos sociales que lo conducirían a plantearse el propio papel. En su reseña para *La Nación* no duda en afirmar la mezcla de clarividencia y profunda desazón que produce el libro:

La rebelión de las masas será leído por todo europeo que sienta profundamente el latir de nuestro tiempo. En el libro se funden la hondura de pensamiento y la espléndida madurez de una prosa, carne viva que el espíritu del autor hace estremecer en cada trance con angustiosas palpitaciones. (1930q)

El punto de partida parecía, en su abstracción, claro: por un lado, los artistas, cultos, en libertad, dedicados a su arte intrascendente; por otro, la ascendencia imparable de «la masa» ignorante que, entre otras cosas, ponía en peligro la existencia de un espacio donde el artista pudiera dedicarse a su trabajo. Y en medio, ineludible, la necesidad de formación de una minoría intelectual de estirpe burguesa que aportara una interpretación fría y coherente de lo que sucedía en la realidad y de lo deseable, para, en un segundo

⁶²¹ Así resumía el propio periódico la razón del “fichaje” del escritor aragonés: «Militante activo de la vida literaria española, familiar de sus núcleos más representativos, Benjamín Jarnés hállase, pues, situado en el mejor observatorio para actuar de vigía, brindándonos periódicamente en sus “Cartas de Madrid” una perspectiva ágil y animada de aquel ambiente intelectual.» (*La Nación*, 17 de marzo de 1929). Emilia de Zuleta ha estudiado las colaboraciones en «Jarnés desde la Argentina» (1989a:153-169).

⁶²² Julián Marías (1983:217ss) ha narrado muy bien cómo después de un tiempo de concentración en temas filosóficos y tras su regreso de las conferencias en Argentina, Ortega acometió intelectual y políticamente la conquista del destino de la circunstancia europea y española.

momento, dirigir a los distintos actores sociales hacia ese fin. Jarnés, que se sabía miembro del grupo selecto de artistas, pero que no estaba dispuesto a tomar sobre sí el peso específicamente *político* de la misión de la minoría “directora” (como veremos, por su rechazo a la política fáctica), acogió sin embargo con excitación su inclusión en ella: «Desde 1929, ¡qué oscilaciones, qué intensidades y depresiones! Parecía que hasta entonces no había comenzado yo a vivir. Sentí el envaramiento del que penetra en un ámbito social nuevo...» (2003:271). Todo esto significaba *ampliar* el radio de acción de sus escritos, apartarse de la reclusión en una escritura minoritaria y hermética, para superar el marco estrictamente literario y alcanzar a la opinión pública, a una masa social con profundos problemas de convivencia y de sociabilidad. Ésa podría ser una de las razones que decidieron a Jarnés a ampliar los temas de su escritura con colaboraciones periodísticas en los principales diarios nacionales: *El Sol*, *La Voz*, *Luz*, *Crisol*, *La Vanguardia*, *El Norte de Castilla*, *El Mercantil Valenciano* o *La Voz de Aragón*. Los primeros artículos de opinión en *La Voz* aparecieron en julio de 1929, con una particular mezcla de contemplación, abstracción, candidez y cierto deje irónico.

El reconocimiento por parte de Jarnés de la nueva situación conllevó, naturalmente, cambios en su pensamiento, claramente perceptibles dentro y fuera del campo de la estética precisamente a partir de ese año 1929. Por esas fechas se produjo la formulación del integralismo jarnesiano, esto es, la voluntad de reconocer al hombre en la totalidad de sus medios de expresión vital. Proyecto que sólo adquiere toda su dimensión unido a la recuperación de la realidad del mundo perceptible como origen de toda experiencia estética: «el arte verdadero parte del mundo sensible para elaborar sus estructuras ideales. Se sale del recinto de la propia intimidad para recoger de cada “cosa” su porción inédita de belleza» (1929j). Estos dos principios estético-vitales, unidos a ese impulso a no acomodarse en una manera de hacer y pensar, esto es, a la insistencia en la virtudes hermanas de la “audacia”⁶²³, la verdadera “inquietud”⁶²⁴ y la

⁶²³ Sobre ella se habla en textos como «En torno a Arconada» (1927b) o en «El libro de hoy» (1928b): «¿Son los audaces, son los inquietos la sal de la tierra? No sé. Por lo menos, son la pólvora. Los audaces son los que zarandean de vez en cuando el mundo para que luego, ya más saneado, ya más habitable, lo posean los mansos».

“transformación”⁶²⁵, frente «esa clase de despotismo que fragua el tiempo, la tradición, la inercia mental» (1931c:37), propiciaron también un cambio de rumbo de la teoría novelística, explicitada por ejemplo en la afirmación: «la anécdota, tan eliminada en los libros de estos tiempos, debe recuperar sus dominios» (1930m). Manuel Andújar describe en estos términos la transformación de la estética jarnesiana: «empezaba a desligarse de sus “yoísmos”, directos y reflejos, para decantarse más a una aquilatada conciencia civil, a sustentarse en noción de fundamental dignidad, aplicado a la modelación narrativa de sus prójimos y semejantes.» (79).

La importancia que el propio Jarnés atribuyó a 1929 queda patente en «Sobre un año menos», artículo incluido en *Cartas al Ebro* donde hacía balance de ese año. Comenzaba afirmando que, por lo que refería a España y en el ámbito espiritual, «ha sido el más fecundo entre los años que van de siglo» (1940a:393). La razón era principalmente un notable incremento de la cantidad, calidad y variedad de libros publicados y vendidos que situaban al año como culminación de un arduo proceso de transformación intelectual. Pues no sólo las artes habían sufrido una renovación en sus fundamentos, sino que además —éste es el aspecto que interesaba a Jarnés— se había generado una situación de esperanza en lo relativo a la posición y valoración social del «hombre de letras». Éste podía ya, con prudencia, aspirar «a constituir plenamente ese poder social a que tiene derecho», es decir, a incidir en un espectro social mucho más amplio que antaño: pues tanto las clases humildes como las superiores «hoy buscan el libro». Esa dignificación del arte de escribir había sido llevada a cabo, sostenía Jarnés, por «un buen contingente de jóvenes escritores» (394). Para ello había sido necesario «volver la espalda al pasado» y concentrarse en el presente con alegría y serenidad. Pero la tarea no estaba ni mucho menos terminada; era necesario continuar y reafirmar el proceso de renovación para modificar modos obsoletos de pensar y actuar del pueblo. De ahí que Jarnés reclamara «fe» y «optimismo» en la joven generación, tanto en los que producían como en los que

⁶²⁴ A propósito de ella, vid. por ejemplo esta línea de «Biografía cinematográfica» (1929e): «un poeta actual se mide —y se conoce— por su intensidad de inquietud, por su capacidad de incorporar, de arrastrarlo todo en su propio torbellino.»

⁶²⁵ «El verdadero espíritu no piensa en almacenar, sino en transformar. En ir y venir, como la abeja.» (1935a:130)

leían. A los primeros correspondía no cejar en su proyecto constructivo. A los segundos, afinar su «tolerancia y comprensión» en las nuevas realizaciones. Sólo así se afianzaría el proceso renovador y se activarían en España el «haz de energías poderosas que en gran parte permanecen inéditas» (395).

La década de los treinta

A partir de este *annus mirabilis* de 1929, se abriría en la producción jarnesiana una nueva etapa que se extiende hasta la guerra civil, teñida por una silenciosa pero feroz lucha interior entre un creciente pesimismo a propósito de los parámetros de la vida moderna y la confianza optimista en la República y en el poder del arte. Lo escrito deja entrever una percepción a menudo melancólica y algo distanciada de la realidad literaria y socio-política, lo que acabó calando en la producción novelesca⁶²⁶. Así, después de una metanovela de tintes metafísicos (*Teoría del Zumbel*, 1930) Jarnés comenzó de alguna manera a sentirse un náufrago solitario en el mar literario, alguien en cierto modo apartado del rumbo general. La literatura se teñía de forma imparable de política, e iba perdiendo su rumbo de corte formal e imaginativo. Los escritores abogaban de forma insistente por la necesidad primero de definirse y luego de comprometerse⁶²⁷. Se proclamaba un nuevo romanticismo, se atacaba el experimentalismo vanguardista, se demonizaba la «deshumanización» y el Arte Nuevo se fragmentaba en partidos, capillas y grupos. En medio de todo ello, Jarnés empezó a sentirse paulatinamente más solo en su defensa de la exclusiva misión espiritual de la tarea del escritor. Así, la angustia y

⁶²⁶ Berstein hablaba de «Jarnés' declining inventiveness in the 1930's» (104), al observar una falta de originalidad vinculada a una caída en la intensidad de la visión, así como a esa percepción de soledad a la que ahora me referiré.

⁶²⁷ En 1933 Jarnés ironizará sobre esa pretensión, atendiendo a que reclamaba una definición meramente verbal, y no por obras o acciones: «Durante unos meses, circuló por tertulias y periódicos una pretensión ridícula: la de que todos se definiesen. —¡Hay que definirse! —se oía por todas partes. Y creían, porque se creen las cosas más absurdas, que los jóvenes podían “definirse” mediante una definición. Mediante una mera confesión verbal. Ridícula fe, como otras muchas. Había que definirse por medio de un rótulo pegado a la espalda. Era para morirse de risa». (1933II)

soledad que se expresa ficcionalmente en *Escenas junto la muerte* (1931) va ganando terreno en sus reflexiones, lo que explicaría que su literatura de esos años contenga, bajo la pátina de humorismo de su estilo preciosista, pavorosas reflexiones de corte existencial. Con creciente fuerza le obsesiona la posibilidad de la pérdida de la propia individualidad bajo el manto de lo colectivo:

En toda Europa [...] los escritores débiles, mediocres, impersonales, son arrastrados por la corriente: al perder su libertad de pensamiento, a veces con fines económicos inconfesables, se borran para la historia del espíritu, se anulan. (1933u)

Un dato significativo es que sus principales novelas a partir de *Paula y Paulita* contienen el acontecimiento de una muerte más o menos violenta o en extrañas circunstancias, y así, de personajes que se plantean la huida de un mundo insoportable (Mister Brook, Juan Sánchez o el opositor número 7) o que directamente son arrancados de éste (el Braulio de *Lo rojo y lo azul*).

La escritura de Jarnés de los años treinta persigue salvaguardar un pequeño espacio para el artista que quiere continuar siéndolo, sin adjetivos; el literato que, atento al acontecer del mundo, trabaja no obstante en la trastienda de su intimidad para ofrecer al mundo sus productos. En definitiva, el escritor que busca preservar, por encima de todo, su independencia y su voluntad de, lo primero, hacer literatura:

Ser hoy rebelde es todo lo contrario que ayer. La rebeldía ha cambiado de signo, y ya va consistiendo en encerrarse en una celda y allí reírse del hombre conservador que aún cree en las vanas metáforas de la antorcha y de la piqueta. (1933u)

¿Cómo no interpretar desde aquí la narración de la vida del ermitaño *San Alejo*?⁶²⁸ Lo que José-Carlos Mainer ha llamado la «ética de la literatura» (1989:111) de Jarnés, y Francis Lough su «ethical aesthetics» (1998b:469), encapsulada en esta historia del santo que se salva reescribiendo su único momento de placer, se ilumina a la luz de la situación de Jarnés en aquellos años difíciles: reclamando, como el santo, un pequeño hueco en medio del ámbito familiar del sistema literario, donde, sin molestar ni ser

⁶²⁸ El único trabajo monográfico dedicado a esta obra es el muy documentado de H. Th. Oostendorp (1972), pero Mainer le dedicó las páginas finales de 1989b. Breve pero muy interesante es la nota que sobre ella firmó un jovencísimo Ricardo Gullón desde las páginas de *Noreste* (1934b).

molestado, poder continuar con sus narraciones de eróticos placeres y vidas en plenitud, modos de reelaborar el material de su vida (y no meramente los datos de su biografía) y así expresarse. Esta escritura salva de la desesperación a que conduciría la obsesión por la crisis de los tiempos y permite la distancia suficiente para precisamente no renunciar al dato histórico. Para el autor, el verdadero escritor (y el verdadero hombre) asumen su propia circunstancia porque sólo en ella cobran sentido sus actos y pensamientos, orientados a modificar esta misma circunstancia. Jarnés se debatía así de manera insoluble entre la necesidad de encontrar un espacio propio, rechazando el tumulto político, y el imperativo a no renunciar al presente; basta contraponer al texto antes citado sobre la celda este otro: «hace falta llegar a una ardiente profesión de amor a nuestro tiempo, sea este como fuere, desdichado o feliz, estéril o fecundo. Lo demás se reduciría a un arte de nostalgias en definitiva perjudiciales, como todo lo extemporáneo» (1932v). Bajo este enfoque se comprenden mejor textos como el preámbulo de *Fauna Contemporánea* o los pasajes más autobiográficos (de repliegue sobre las propias vivencias pasadas) de *Libro de Esther*, puros alegatos a favor del escritor que, “sencillamente”, se dedica a escribir.

En el mes de septiembre de 1930, Jarnés retoma la escritura de cuadernos personales, práctica que no abandonaría hasta que, ya en el exilio mexicano, sus fuerzas comenzaran a flaquear fatalmente. En esos centenares de cuartillas se agolpan citas de sus lecturas, anotaciones personales, proyectos de nuevas novelas, borradores de escritos futuros, aforismos y pensamientos. Por el cariz de muchas de las notas se concluye que el material se concebía para uso privado. Su lectura nos aporta indicaciones para entender la postura de Jarnés a partir de ese momento, pues aparecen muchas ideas sobre sí mismo, su lugar como escritor y su posición dentro del sistema literario español, al que dedica comentarios mucho más agrios que los que solían aparecer en sus benevolentes críticas publicadas. A ello se suman grises meditaciones sobre las dificultades y errores del tiempo presente. Así, en una nota escrita en 1941 —año en que copia el cuaderno de 1930-31— proporciona una de las claves para entender el tono meditabundo y pesimista

de muchas de sus opiniones de aquellos años: «Es el castigo del centinela: ver demasiado».⁶²⁹

Como ya hemos visto, la política española de esos años, después de una esperanzadora proclamación de la República —que Jarnés saludó fervorosamente—, fue asentándose en el radicalismo y el ataque continuo entre bandos que cada vez más parecían contemplar como única alternativa final la violencia. Igual suerte corría el espíritu en una Europa colmada de dictadores. En esos años, Jarnés embutía sus colaboraciones periodísticas con insistentes argumentaciones en favor de la tolerancia, el diálogo y el respeto a las formas de convivencia y en contra del partidismo y el uso de la fuerza, y dejaba parcialmente de lado la ficción novelesca —después de una obra donde la excitación ideológica del presente es harto patente, *Lo rojo y lo azul* (1932)— para dedicarse prioritariamente otros géneros. Así, la escritura biográfica, con la que Jarnés no sólo pretendía contribuir a un género en boga⁶³⁰, sino aportar ejemplos —que no modelos— de humanidad, es decir, individuos excepcionales con personalidad propia que sobresalieron en medio de un ambiente tumultuoso⁶³¹. Destaca también el ensayo o la crítica⁶³², ya sea bajo formas genéricamente más usuales —caso de *Fauna contemporánea* (1933) o *Feria del Libro* (1935)— o a través de obras híbridas de evocación, ficcionalidad, autobiografía y diálogo —*Libro de Esther* (1935), *Eufrosina o la Gracia*— (1938)⁶³³. En esos años y en su cruzada particular contra el enfrentamiento y la extralimitación, la tarea de Jarnés como intelectual *público* tomó cauces hasta entonces inéditos como fueron las lecturas radiadas o las conferencias.

⁶²⁹ Cuaderno íntimo núm 1, *Textos y márgenes*, septiembre 1930-agosto 1931, pág. 126. parcialmente reproducido como 1988g.

⁶³⁰ Jarnés habla sobre el nuevo estilo de biografía y las razones de su auge en «Nueva quimera del oro» (1929c), en «Vidas oblicuas» (1929l) y en la «Nota preliminar» a *Sor Patrocinio*.

⁶³¹ Él mismo lo explica en su «Autocrítica» a *Zumalacárregui*: «En mi Zumalacárregui quise, ante todo, exaltar al hombre. Puede decirse que el famoso general carlista fue sólo un pretexto, común ejemplo de esta afirmación: El valor de humanidad es el más alto, quizás el único respetable en la tierra. Lo demás, aun las “representaciones” de más ilustre rango, no son nada frente al valor esencial humano» (1931l).

⁶³² Géneros, a decir de Jarnés, escasos de realizaciones en España: «No abundan en España los libros de ensayo, ni siquiera los de discreta acotación, que pudiéramos llamar “literatura marginal” [...] Por eso, la crítica literaria —y en general, la artística— suele ser tan parca; casi pudiéramos afirmar que no existe» (1931h).

⁶³³ Para nuestros propósitos no interesa ahora entrar en la discusión a propósito de la existencia del famoso «genero intermedio» en la producción jarnesiana y los problemas que plantea. Armando Pego (2000) y David Conte (2003) han tratado monográficamente el tema.

El estallido de la guerra desbarató todas las ilusiones y esperanzas de Jarnés, confirmándole su pesimismo, su desencanto y muchas de sus opiniones. Del aturdimiento inicial pasó a la indefensión y la incomprensión⁶³⁴, acabando en la sumisión a un destino que hacía desplomarse no sólo una vida individual dedicada íntegramente a la defensa del espíritu, sino también un clima intelectual construido por los mejores espíritus de tres generaciones: «El “noventa y ocho” puede considerarse como año inicial de una renovación de España. Otro “noventa y ocho” —es difícil señalar fechas exactas— marcará su decadencia y tránsito» (1937b). Jarnés se alineó desde el primer momento con la República y recuperó su puesto de militar, destinado con tareas administrativas a la retaguardia en Quintanar de la Orden. Allí pronunciaría su importante conferencia «Discurso a un combatiente» (1937), testimonio de adhesión a los ideales de tolerancia y convivencia que siempre había defendido. Posteriormente, huyendo de la destrucción, fue primero a Valencia, y luego a Barcelona. Allí se encontraría entre otros con Francisco Ayala, quien muchos años después evocaría el estado de ánimo del escritor en esos duros momentos:

A Jarnés lo traía abatido el sentirse víctima de unas circunstancias en las que emocionalmente no participaba, o participaba en mínima medida; de unos hechos históricos que se le antojaban absurdos, y en cuyo disparate veía quizá más lo ridículo que lo patético, pero de cuyas consecuencias no podía escapar en manera alguna. (1981:13)

Jarnés pasó a Francia, aportó sus impresiones sobre la guerra al *Courrier du Centre* y pronunció una conferencia en Limoges sobre «Los intérpretes de España». Su estancia en el campo de concentración de esa ciudad supone el momento en que sus fuerzas tanto anímicas como espirituales estuvieron a punto de abandonarlo, y constituiría en la biografía jarnesiana la experiencia límite del nihilismo: «El hombre vive aquí sin

⁶³⁴ Cf. los patéticos textos del cuaderno íntimo núm. 13 (abril 1936-11 febrero 1937), esp. a partir de la página 18, momento del cuaderno donde Jarnés narra el estallido de la guerra: «No lo quería creer, pero allí estaba la guerra: una guerra civil. No cabía ninguna duda. Faltaba conocer su volumen, su duración... No, no podía creer en semejante conflicto. Sabía que se estaba fraguando —en toda Europa— en las mentes; que venía anudándose por chispazos, pero de eso a estallar tan pronto... ¿Cómo una rebelión puede organizarse tan bien, sin que se tomen contra ella, más a tiempo medidas excepcionales? No comprendo nada de esto. Será que no entiendo nada de política de acción. Y, ahora, toda política europea es acción. Acción y cobardía.» (2003: 279)

apoyo alguno, en pleno desequilibrio, sin ninguna fe» (1988c:59)⁶³⁵. Finalmente, derrumbado, Jarnés, junto a otros muchos republicanos, partió hacia el exilio a bordo del *Sinaia*.

Jarnés decidió guardar público silencio sobre su postura ante las causas el conflicto, con lo que se abrió un vacío de colaboraciones en publicaciones españolas que ya no se cerraría nunca. Gracias a sus cuadernos íntimos puede ser parcialmente reconstruida su experiencia vital de aquellos duros momentos. Así, el cuaderno número 22, *Epitimeo*, datado del 21 de abril de 1939 (París) al 4 de agosto del mismo año (México) describe el abandono de Europa, su viaje a bordo del *Sinaia* y la llegada al nuevo continente. En la publicación del buque, Jarnés insertó un único y conmovedor artículo, «Contra la nostalgia» (1939), que constituye una de las mejores pruebas del esencial vitalismo jarnesiano. Frente a «la más honda tragedia de la historia española», señalaba que no es lícito anclarse en la tristeza y la nostalgia, sino representar con gallardía, grandeza, ilusión, arrojo y altura de espíritu a España. Para ello es obligado echar por la borda recuerdos y penurias, y afianzar las ganancias «en experiencia, en madurez, en hombría. En grandeza de alma» (2).

El exilio de Jarnés en México abre un nuevo capítulo en su trayectoria intelectual que no aporta novedades remarcables a los propósitos de este trabajo⁶³⁶. Son años duros en los que Jarnés «ya no era el gran escritor que había sido» (Mainer 2000: 80), y envejece rápidamente ocupado en la enseñanza y en múltiples proyectos editoriales, la mayoría patentemente alimenticios. Su producción puede dividirse en tres partes: por un lado las ficciones *La novia del viento* (1940), *Venus Dinámica* (1942) y *Constelación de Friné* (1943) —esta última firmada por su heterónimo Julio Aznar—, constituidas en lo fundamental a partir de digresiones y ampliaciones de material de preguerra (y en el caso de *Constelación* a partir de un texto de autor francés). Por otro, las biografías, entre las que destaca *Stefan Zweig, cumbre apagada* (1942) por significar, en cierta medida, un

⁶³⁵ Vid. sobre estos meses 1988c (*Paseos por Francia*), esp. 53-60.

⁶³⁶ Sobre los años del exilio de Jarnés, véanse los retazos biográficos de Manuel Andújar (1989) y los artículos de Domínguez Lasierra (1999) y Juan José Lanz (2000). Este último investigador se muestra especialmente preocupado por «abrir un camino para el estudio de la obra jarnesiana en el exilio» y en esta contribución, tras una primera parte más general, pasa luego a centrarse en la primera obra de Jarnés en México: *La novia del viento*. Una panorámica general de la ficción jarnesiana en el exilio en de Zuleta (1977: 234-244).

ajuste de cuentas con el propio tiempo, así como, en palabras de Domingo Ródenas, «[la] falsilla para el más completo examen de su propia conciencia de escritor.» (2001:37). Y finalmente, las colaboraciones en diarios como *Hoy*, *Mañana* y *El Nacional*, en las que, justo es decirlo, Jarnés aprovecha mucho de lo ya escrito en España. Asimismo, sus libros de crítica literaria *Cartas al Ebro* (1940) y *Ariel disperso* (1946) recopilan artículos de los años 1925-1935.

Gravemente enfermo, convertido en sombra de sí mismo, Jarnés volvería del brazo de su mujer Gregoria a Madrid en 1948 para morir al año siguiente.⁶³⁷

Autopercepción de Jarnés

Jarnés reclama para todo verdadero artista «*continuidad* de pensamiento, sobre todo de pensamiento *ético*» (2003:244)⁶³⁸. El suyo es idealista e individualista, como corresponde, en palabras de Jarnés, al talante de «el indiferente apasionado»⁶³⁹. Con cierto deje irónico, y muchas veces disfrazado de ingenua, pese a situarse en una posición de «testigo», en realidad no rechaza ni el elogio ni el juicio negativo. Evita toda ampulosidad y aspaviento, y repele todo enfrentamiento, casi siempre risueño pero con caídas en la pesadumbre. Su mirada comprensiva y a la vez minoritaria, cultivada, trufada de referencias literarias, se detiene muchas veces en lo cotidiano, o en el detalle en el que no se acostumbra a reparar, para construir un discurso general (de ahí, entre otras razones, la tendencia a la digresión ensayística⁶⁴⁰). Otras veces, por el contrario (en sus novelas, pero también en algunos de sus artículos), Jarnés ficcionaliza, convierte en

⁶³⁷ Datos sobre el regreso de Jarnés a España se encuentran por ejemplo en un artículo de Juan Antonio Cabezas (1949) y sobre todo en el emotivo relato de Ricardo Gullón (1989:105-106). De entre las necrológicas merecen destacarse la de Ildefonso-Manuel Gil y las dos que aparecieron en la revista *Ínsula* a cargo del mismo Gullón y de Ventura Doreste.

⁶³⁸ Cuaderno íntimo núm. 1 (1930-31), p. 125. Un retrato parecido en Zuleta (1977:18) que describe el “talante particular” de Jarnés.

⁶³⁹ Título de un posible libro de Jarnés donde proyectaba explicitar y razonar su propia postura frente a los acontecimientos que le había tocado vivir. Vid. (1988j:147-150).

⁶⁴⁰ En 1967, Pedro Montón hablaba de Jarnés como «el autor más representativo de la novela-ensayo española». Y Roberta Johnson (1997) ha utilizado a propósito de Jarnés, R. Chacel y P. Salinas la etiqueta de «novela filosófica vanguardista».

personajes una actitud, una perspectiva, y la pone en acción, enfrentándola con otras para así mejor mostrar las relaciones entre distintas visiones. Finalmente, en otras ocasiones, sobre todo en los últimos años, Jarnés utiliza de manera predominante el intercambio de opiniones casi siempre entre dos hablantes, diálogo sosegado en el que los interlocutores —a diferencia del modo socrático— conversan en igualdad de condiciones, ambos enseñando y aprendiendo del otro, y ninguno venciendo. Ése es el modo predominante en *Tántalo* (1935) y absoluto en *Eufrosina o la gracia* (1938) y *Stefan Zweig, cumbre apagada* (1942).

En un artículo de 1928, Jarnés divide la creación de una obra espiritual en tres etapas progresivas, que se equiparan con la infancia, la juventud y la madurez, resumidas brevemente así: «Se comienza jugando. Se continúa soñando. Se termina pensando» (1928a). Esta gradación tríadica creativa podría ponerse en relación con la tesitura vital de Jarnés en (y frente a) los años de entreguerras, tal y como se refleja en su obra, y que a grandes rasgos comenzó con la ilusión, esperanza y vacilación iniciales de los años posteriores a la Gran Guerra, pasó por el momento de máxima excitación con la advenimiento de la República, para desembocar en el creciente pesimismo⁶⁴¹ de los años anteriores a la Guerra Civil. No en vano afirmaba Jarnés en 1935:

Como se ve, todos los fenómenos, y aun algunos más, que responden a la formación de un ambiente enrarecido, como el que se respiraba en la Europa de 1914, se hallan fielmente reproducidos, y acaso agravados, en la de veinte años después. (1935e)

Jarnés plasmó la percepción que tenía de sí mismo y de su papel en la cultura española en un texto de esos años enrarecidos. Usualmente se recurre a «Años de aprendizaje y alegría», el apunte autobiográfico que acompañaba la primera versión de *Viviana y Merlín* en la editorial Ulises (y que ahora constituye, junto a otro breve fragmento autobiográfico, el primer Cuaderno Jarnesiano)⁶⁴². Pese a la inegable importancia de este texto, quizá «Zaqueo», el preámbulo a *Fauna Contemporánea*, sea

⁶⁴¹ Como luego veremos, Jarnés censuró duramente el dejarse llevar por el pesimismo y el catastrofismo, pues opinaba que era una postura cómoda, que claudicaba ante los problemas, cuando no, lo que era peor, nacía del resentimiento. Jarnés admitía una sola única clase de pesimismo, y que denominó “noble”: el de aquel «que ha gozado de una inmersión en magníficas profundidades y, al salir, sufre enormes decepciones ante la vida trivial, etc». (1988h:31)

⁶⁴² Rafael Conte también lo incluye en su edición de la novela para Cátedra.

más revelador de las aspiraciones, inquietudes y limitaciones del escritor. «Años de aprendizaje y alegría» permanece en muchos aspectos pegado a la biografía y fue escrito en un tiempo de relativa calma social. Por el contrario, «Zaqueo» es un texto de combate, de afirmación de la propia postura ante los integrantes de la propia generación —no olvidemos que, en una postdata, Jarnés justifica la publicación de *Fauna* por las peticiones que le han hecho sus amigos— y en medio de unos tiempos enconados en los que la conflictiva realidad social y su continua reinterpretación desde posturas ideológicas heterogéneas reclaman una clara definición de intenciones.⁶⁴³

«Zaqueo» se abre con una cita de Renan alabando a aquellos que, sin estar obligados a ello, se ocupan de los problemas de su época. El pensador francés y Friedrich Nietzsche constituyen los puntales en que se apoya el texto. Del primero se recoge sobre todo la idea de que los tiempos de mayor convulsión sociopolítica son, pese a que pueda parecer lo contrario, los más fértiles para el cultivo de las artes. Del segundo se toma el análisis de la política como una actividad egoísta, vinculada al incremento del propio poder (en cualquiera de sus realizaciones materiales) mediante la fuerza. Jarnés a menudo remite al filósofo alemán cuando, en distintas ocasiones, se ve obligado a explicitar su postura, siempre desdeñosa, ante la política.⁶⁴⁴

Reconocimiento de la inestabilidad del presente, rechazo de la política, ausencia de obligación de estar atento a lo que ocurre en la sociedad. Poderosas razones para encerrarse en la celda de la pura creación literaria. Y pese a todo, Jarnés se involucra en el presente y reclama un espacio propio desde el que poder opinar. Para ello se iguala con Zaqueo, el personaje bíblico (del que narra la historia); ambos representan aquel que intencionadamente se aparta de la muchedumbre para, desde la distancia, poder ver mejor la verdad. La cercanía, dice Jarnés, esconde a menudo la búsqueda de un beneficio propio. En el extremo opuesto, lo único que obtiene el observador es «su derecho a

⁶⁴³ La primera versión de «Zaqueo» fue publicada con el mismo título en *La Vanguardia* el 30 de junio de 1932.

⁶⁴⁴ En el «Discurso a los holgazanes» (1935), Jarnés señalaría que esta postura era, hasta hace poco, connatural con el ser español: «España está perdiendo una de sus preciosas características: su olímpico desdén hacia la vida política» (279).

volver, como un pájaro, a su rama o a su nube» (11). Y eso es lo que exige. Pese a ello, constata el autor, la postura de Zaqueo es atacada.

Es en este punto que comprendemos que el preámbulo tiene mucho de reactivo, esto es, que constituiría una respuesta a una serie de ataques seguramente de aquellos intelectuales y escritores que más abiertamente se habían pasado a la política, abandonando la creación artística. Ellos eran los que habían provocado «esta pausa lamentable en la producción literaria española» (13), junto a los que, politizados o no, argumentaban que la zozobra de los tiempos presentes impedía la práctica espiritual. Contra ellos, Jarnés utiliza al Renan de las *Reflexions sur l'état des esprits*, que defendía exactamente lo contrario («El estado habitual de Atenas era el terror»). Y los desenmascara como aquellos que abandonan la tarea de «continuar la historia espiritual de España» (16).

Y es que la política y el arte, argumenta Jarnés, son *incompatibles*, porque cada uno persigue un tipo de poder (el material y el espiritual, respectivamente), y así un fin distinto (el provecho propio o la comprensión de la realidad) por lo que utiliza medios opuestos (la fuerza y el diálogo). Cualquier intento de fundir política y arte acaba así fracasando, pues el pensamiento pierde su libertad para convertirse en ideología que busca hacerse respetar con la fuerza bruta.⁶⁴⁵

Pero si las actividades de la política y de la estética se oponen, ¿cómo puede el artista colaborar a un mejoramiento de la realidad? ¿cómo puede el escritor *incidir* en el mundo? Primeramente, el artista proporciona una interpretación distanciada, de amplias miras, que abarque la mayor cantidad posible de fenómenos. Esa interpretación se reconoce no imparcial en la medida que proviene de la propia individualidad. Al verbalizar su interpretación, el artista descubre la degradación del lenguaje que pretendía utilizar, provocada por años de usos falsarios, impunes y contradictorios de las palabras que, como “orden” o “libertad”, expresan los ideales, afanes y esperanzas de los hombres. Ese léxico desgastado es el que todos —políticos, ciudadanos y escritores políticos—

⁶⁴⁵ Berstein (112) ya había aludido a esta idea y al hecho de que, naturalmente por la experiencia de la guerra, aún se hizo más fuerte en el Jarnés del exilio.

usan, cada uno en beneficio propio. Con ello inducen al confusionismo y al enfrentamiento. Es ahí donde el deber del escritor-Zaqueo aparece de forma clara:

Debemos diariamente meditar un minuto ante la cueva en que se pudren esas dinastías de palabras, y salir al campo raso a crear, si es posible, ese pájaro milagroso de la palabra que nos traiga en el buche una idea también sencilla, pero acomodada a los afanes de hoy. (21-22)

El escritor tiene que devolver al lenguaje, expurgándole usos desviados, interesados y rancios, su capacidad para nombrar la realidad, esa realidad actual y en continuo movimiento que reclama ser interpretada a todas horas. Y a la vez, debe desenmascarar los usos interesados tan en boga, desmontar las retóricas huera de aquellos, entre los que se cuentan las facciones de escritores políticos a lo ancho de todo el espectro ideológico, que con discursos incendiarios y soflamas conjuran el fantasma de la confrontación social.

La última parte de «Zaqueo» está dedicada a repetir la necesidad de la existencia de hombres que actúen desde la distancia. Vuelve así Jarnés a defenderse ante las acusaciones de estar “fuera” de la realidad, contestando que la realidad ya es un constructo interpretativo del que cada individuo se dota, y que la tarea del intelectual tipo Zaqueo es velar por que esa construcción sea integradora, exacta, sólida, y que subvierta el lenguaje —no sólo el discurso político— para recuperar los dominios de la vida, incluidos aquellos espacios que el escritor político niega u oculta. Concluye así Jarnés, volviendo al encaje social de su propio quehacer de artista y observador independiente y reclamando más figuras como la suya:

Es imprescindible a la sociedad este tipo de hombres a un tiempo en la calle y fuera de ella, mitad niños encarados en los árboles, mitad hombres con las raíces bien prendidas en la tierra. [...] Hoy la vida social exige que salga a la pista, que no deje la realidad en manos de quienes nunca aprenderán a conocerla, aunque sepan muy bien manipularla. (27-28)

2. CLAVES INTELECTUALES

En este segundo apartado se continúa el análisis de lo que Jarnés gustaba denominar el «programa vital» (1935b:32). Para ello, se partirá de la conformación de la propia personalidad del autor a través de sus influencias, buscando perfilar algo así como un “modelo” del intelectual y del escritor. Jarnés defendió siempre los beneficios de una sana influencia y creía que una personalidad sólo podía formarse plenamente si se dejaba impresionar por las manos maestras de otros artesanos. Así lo afirma en un texto donde parece notarse, entre líneas, la respuesta ante acusaciones de plegamiento excesivo a los dictados orteguianos:

En España se podrían citar curiosos ejemplos de influyentes e influídos. Y de influídos que conservan su originalidad; porque precisamente sólo los que gozan de una auténtica personalidad pueden dejarse influir: personalidad es un espíritu poroso en medio de los hombres y las cosas, una mente cuyo duro perfil no pueden destruir estos hombres y estas cosas. Son los otros, los que no se dejan influir, los impersonales —y de esto pudiera dar José Ortega y Gasset muy sabrosas lecciones—. Son los otros, espíritus murados, frentes de cemento que se yerguen con petulancia ante los hombres y las cosas; los que sólo pueden reflejar, de tan pulida como tienen toda la superficie de su espíritu, donde jamás asomó la arruga de una inquietud. (1929m:259)⁶⁴⁶

Se busca, antes de abordar el tema de la crisis, delinear un poco más algunas de las constantes que caracterizan el talante del Jarnés, como podrían ser el antipoliticismo, la tendencia al ensayismo, la obligación de asumir el propio momento histórico o la que Jarnés consideró, casi desde la niñez, su tarea primordial: la intensificación de la vida por medio del arte.

⁶⁴⁶ Jarnés volvería sobre el tema en 1935: «es ya vieja en mí la idea de que es preciso imitar cuantas excelentes influencias nos salgan al paso» (1935a: 62-63), y señalaría a André Gide y Goethe como ilustres precedentes en el elogio de la influencia.

Vitalismo

La problemática última que alienta la producción jarnesiana es, en la línea de preocupación por lo humano, proporcionar una respuesta al interrogante que supone la vida⁶⁴⁷. Este vitalismo⁶⁴⁸ entiende la vida como lo más valioso que uno construye con su propio existir, a cada momento: «Es la misma vida: la primera y máxima preocupación. (Luego viene el amor, después el saber... Vivir, amar, saber. Lo demás, ¿qué puede importar frente a esto?)» (2003:281). En referencia a los autores con inclinaciones parecidas, Jarnés prefiere hablar, sin nombres propios, del grupo de «los grandes voluptuosos», constituido por aquellos «que afirman y afirmarán siempre que la vida — esta pobre vida nuestra, tan calumniada— vale la pena de vivirse» (1935a: 140). Esta mención nos lleva a dos autores de primer orden en el ideario jarnesiano: José Ortega y Gasset, «el primer educador de España» (1931s) y Friedrich Nietzsche, a quien la mismísima Viviana considera «mi mejor amigo» (1936a:278) y Jarnés denomina en 1928 «el más alto poeta iniciador» del «arte actual» (1928a)⁶⁴⁹. Ya Ortega, como han mostrado diversos autores⁶⁵⁰, acusaba una huella muy fuerte del filósofo alemán, y con él dialogan Heidegger, Husserl, Bergson, Scheler, Cassirer, Spengler y un largo etcétera, a muchos de los cuales puso en circulación en nuestro país. Todas esas emanaciones ideológicas nutrieron a Jarnés.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Como ya señalara José Carlos Mainer en su «Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés» (1989), donde apunta que «*vida* es otro término trascendental en la onomástica jarnesiana» (1989b:110).

⁶⁴⁸ Emilia de Zuleta empieza su estudio de Jarnés con el vitalismo orteguiano (1977: 15-16 y 22-25) y Martínez Latre (1979:246-247) usa esa denominación a propósito del espíritu que alienta en la entera producción jarnesiana, y como el rasgo más sobresaliente de su crítica.

⁶⁴⁹ Significativamente, los nombres de estos dos filósofos son los que Jarnés lanza en un importante artículo de 1936 dedicado a definir al verdadero escritor, aquel que escribe “por necesidad” y no “por deporte” o “por interés”: «Hay escritores belicosos que prefieren “vivir en peligro” y poner en peligro a cuantos los leen. Nietzsche, por ejemplo. Y José Ortega y Gasset. Estos son los autores. No se contentan con lo que hay; pretenden aumentarlo» (1936c). He tratado la relación entre Jarnés y Nietzsche en un reciente artículo (2003).

⁶⁵⁰ Vid. por ejemplo Gonzalo Sobejano (1967), Antonio Sacca (1984), Howard Giskin (1985-86), Raymond Carr (1989) o Mariano González (1996).

⁶⁵¹ Jarnés leyó profusamente filosofía, psicología y sociología de los siglos XIX y XX, cosa que quizá no ha sido suficientemente señalada. Una pura comprobación documental muestra el amplio espacio que ocupan autores como Fichte, Kierkegaard, Emerson, Renan, Nietzsche, Scheler, Spengler, Simmel, Spranger, Adler, Jung, Freud, o Rusell. Precisamente, Jarnés comenzaba su texto «Libros españoles» (1933) señalando como un hecho de enorme relevancia la incorporación de todos estos autores, señeras de las corrientes contemporáneas de pensamiento y ciencia, y que «representan en la época actual una nueva

Si hago hincapié en ciertos nombres de individuos, es porque, en opinión del propio Jarnés, son sobre todo ellos, y no los acontecimientos o las colectividades, los auténticos forjadores de la historia: «la Historia sólo puede ser hecha por grandes espíritus, de un hombre o de una multitud representada por un hombre» (1933a: 73-74).

Tras hacer una primera exploración por las lecturas de Jarnés se detecta en el pensamiento vitalista, y particularmente en Nietzsche y Ortega, algunas de sus fuentes principales. A ellos remiten muchas de las reflexiones medulares de nuestro autor, y ambos representan ejemplos egregios del escritor que combina perfectamente la clarividencia y profundidad de ideas y la belleza de expresión. Ambas cosas deben ir unidas para conseguir el efecto de seducción necesario para que una obra literaria tenga influencia.⁶⁵²

Y es que, por una parte, el puro pensamiento es abstracto, hirsuto, difícil y poco atrayente. Pero por otra parte, la forma vacía, el puro juego verbal no modifica las creencias y opiniones del lector. El buen libro une contenido y forma en síntesis definitiva, embriaga con su estilo a la par que comunica al lector pensamientos que inciden en su forma de entender la realidad. Jarnés sintetizó estas ideas cuando en su segundo volumen de crítica, *Rúbricas*, y en un apunte a propósito de *El arte al cubo* de Fernando Vela, señaló la enseñanza fundamental de Ortega a los nuevos autores:

Literatura es tanto como vacío, si no es una bella caravana de ideas vivas. Y nada es el escritor si no acierta a ir reanimando cada una de las figuras del desfile. Esta es la constante y magnífica lección del gran encantador de espíritus e ideas José Ortega y Gasset. (1931b:122-123)

Jarnés hizo un buen uso de esa lección y asumió como tarea propia producir una literatura “de ideas” —y no de puro juego formal—, mostrando que no era incompatible con la finura estilística y, sobre todo, con la *alegría*. Si la literatura (y los que la escribían) perseguía influir a los hombres debía ante todo atraerlos. Objetivo nada fácil:

interpretación del hombre y del mundo» (50), al mundo editorial español, a través sobre todo de las colecciones impulsadas por Ortega y Gasset.

⁶⁵² A partir de sus escritos sobre el personaje de Viviana, Jarnés preferirá hablar de «encantar» antes que «seducir», por contener esta última palabra cierto matiz de acción “interesada”. Así en (1948:50): «la gracia legítima no seduce, no se propone seducir. No se propone nada. No podría convertirse en cebo; Encantar; eso es todo. Transportar, subir de tono al contemplador.»

«Para que una verdad llegue a “todo el mundo” ¿qué cantidad de ingenio y de plasticidad es preciso derrochar?» (1988g:15). Por eso comentó elogiosamente Jarnés a propósito de la producción orteguiana: «Lectores de todos los campos se sienten atraídos o repelidos por cada página del maestro. No dejó a nadie indiferente» (1931b:133).

La influencia de Ortega sobre el escritor aragonés ha sido señalada en varias ocasiones⁶⁵³ aunque, quizá, cargando mucho las tintas sobre la impronta de *La deshumanización del arte*, cuando Jarnés tuvo perfectamente claro desde el primer momento que esa obra describía un ambiente y en ningún caso buscaba dictar caminos nuevos a la literatura española. Así dice de ella: «tomada siempre como *receta* cuando no se trataba sino de un diagnóstico» (1935c: 329). Además, no se han marcado lo suficiente los distintos componentes ideológicos de esta influencia, sino que más bien se ha dado por supuesto que Jarnés quedó cautivado con el pensamiento del filósofo y lo asumió acríticamente⁶⁵⁴. Para ello siempre se utiliza el famoso párrafo de «Años de aprendizaje y alegría» donde Jarnés proclama su fe inquebrantable a las ideas de Ortega, olvidando además de que existen otros muchos textos donde explícitamente Jarnés discute las opiniones de Ortega, que este texto aparece en un momento en que —como he señalado antes—, las coordenadas mentales jarnesianas estaban sufriendo fuertes modificaciones (lo que no quiere decir que Jarnés, a partir de cierto momento, se separase de la órbita orteguiana). A ello se añadiría la explícita voluntad jarnesiana de pensar a partir de la propia intimidad y desde presupuestos fundamentalmente artísticos antes que filosóficos.⁶⁵⁵

⁶⁵³ Véanse por ejemplo las opiniones de J. Berstein (36-56), Luis de Llera (145-155), y Emilia de Zuleta (1974:329 y 1977:23-25).

⁶⁵⁴ Ya Domingo Ródenas reclamó que se revisara el verdadero grado de influencia de Ortega sobre nuestro autor, «que se aparta más a menudo de lo que suele creerse de la pauta marcada por el maestro.» (2001: 36n)

⁶⁵⁵ La importancia de la intimidad y su interrelación con la interrogación por «acuciantes problemas del ser y de la cultura» ha sido analizada en Víctor Fuentes (1967).

Posición del escritor

Jarnés se nos aparece incorporado a una minoría intelectual a la que siente con una alta misión histórica: luchar con las armas del espíritu por la salvaguarda del valor hombre frente a los poderes económico-tecnológico, político, militar, popular y eclesiástico. Todos ellos aparecen retratados en distintos escritos. Así, en el artículo «Escuela de sobriedad» se arremete contra la visión monetaria del mundo, que ha lanzada a los hombres a una conquista imparable del lujo forjando «la aparición del gran monstruo financiero, con todas sus poco humanas consecuencias» (1932i). *Fauna contemporánea* se ensaña con los políticos, pintados como aquellos que buscan exclusivamente saciar su propio egoísmo y su propia ambición de poder. Tal y como vemos en *Lo rojo y lo azul*, los militares, cuando no son engranajes de una vetusta jerarquía, se mueven principalmente por el odio y el rencor. El pueblo, con su conducta tradicional y bastante opaca a toda transformación espiritual, le confirma a Jarnés «nuestra ya antigua opinión: el pueblo no comprende la realidad, la verdadera realidad artística. Se atiene a acreditados tópicos»⁶⁵⁶. Finalmente, los curas y monjes de *El convidado de papel* que no caen en uno u otro error incurren en uno peor: el de negar al hombre el valor de su vida, a favor de otra trascendente e incognoscible. “Vida” y “hombre” son para Jarnés los valores superiores e inseparables. El segundo sólo tiene razón de ser en función del primero, esa «red invisible» de energías que concentradas en un cuerpo humano hacen posible «el relámpago más vivaz, más arriesgado, del espíritu» (1948:148).

El valor “hombre” se presenta como criterio, o en palabras de Jarnés, «es el hombre la medida de toda valoración» (1948:85). No obstante, nos es desconocido. Antes, los filósofos y artistas creían haber descubierto sus principales características. Pero en los años de postguerra ya se sabe que no es así, que ni siquiera se ha conseguido extraer de ese conocimiento una moral válida, pues vicio y virtud, hipocresía y sinceridad resultan categorías falsas y simplificadoras. El hombre es «una complejidad inabarcable» (1929m) sólo es abordable tangencialmente, conociendo poco a poco pequeños prismas

⁶⁵⁶ «Técnica y expresión» (1932u). Vid. también (1935b:150): «el pueblo es siempre un niño y juega con los conceptos que le dan, siempre que brille la cáscara».

de la figura completa. Lo duro de la tarea no exime de su cumplimiento. La ciencia, la filosofía y también el arte tienen esta doble obligación: conocer al hombre y, frente a cualquiera de sus enemigos, defenderlo. Lo primero, opina Jarnés, sólo podrá realizarse partiendo de la propia individualidad. Lo segundo es la labor última misma del arte de escribir (de Zuleta 1977:28).

Por lo que llevamos viendo, Jarnés se adhiere a una postura en boga entre los intelectuales de los veinte despreciativa de la política que no problematiza a fondo las relaciones entre creación artística y poder político. Este segundo, en descrédito, es visto siempre como “lo otro” frente a la cultura. Pero a la vez, las descripciones de los participantes en esta última reflejan una visión elitista, esto es, que piensa la cultura casi exclusivamente en términos de aquellos que tienen el poder de producirla. Cuando Jarnés habla de crisis de fundamentos, lo que tiene en mente más allá del trabajo individual y solitario es una nueva aristocracia espiritual de artistas y pensadores que debía superar los caducos valores decimonónicos. Si en los primeros años del siglo Europa todavía se había dedicado a mantener vivos artificialmente sus costumbres y modos de proceder —y por eso, opinaba Jarnés, se podía decir que «el siglo XIX no termina hasta la gran guerra» (1940a:371)—, la tercera década del siglo exhibía coordenadas desconocidas; y reclamaba ser asumida en su indefinición, pensada y expresada; no se permitían escapismos. El acontecimiento de la I Guerra Mundial suponía un punto de no retorno.

El ingente trabajo generacional de forjar la imagen contemporánea del mundo incluía la detección y denuncia de los errores, mixtificaciones y excesos anteriormente cometidos; a ello, en el terreno estético, se habían dedicado los movimientos vanguardistas más irreverentes y violentos, como el futurismo y el dadaísmo. Y luego, la tarea era crear nuevas formas de vida y nuevos modos de expresión. Taxativo ante los debates entre destrucción y construcción, Jarnés creía que sólo si se producía este segundo momento la empresa entera adquiriría sentido. La tarea estaba vinculada a la producción intelectual de una minoría. Pero a la vez, cada uno de sus integrantes asumía el trabajo desde su propia individualidad. Jarnés lo hace como escritor y como novelista; eso le hace distinguirse de la posición del filósofo, o del científico, pues la generación de un nuevo sentido vital para el hombre está en su caso estrechamente vinculada a la producción artística:

Si es preciso llegar a una perfecta armonización de la obra con un pensamiento eje, claro es que tras ella queremos vislumbrar una concepción bien definida del mundo y de la vida, exigir que haya nacido por cierta necesidad espiritual transformadora sentida acaso por un hombre; pero siempre ordenada por un artista...» (1931d)

Como sabemos, en el caso hispánico, a la tarea de construcción de valores se unía otra no menos difícil: conducir al país a su convergencia con el espíritu europeo en todos los ámbitos donde eso fuera posible, pero sobre todo en el terreno prioritario de la cultura. Ésta quedaba necesariamente liberada de la sumisión a la política y a la religión, y constituía la esencia de una nación:

España ha de pedir su *mayoría de edad*, ha de recobrar la soberanía más difícil de sostener gallardamente: *la soberanía humana*. Una tal soberanía, que no quiere apoyarse en lo ultraterreno hipotético, ni en lo humano primitivo —la fuerza—, es lo más difícil de sostener. (1933a:82)

Ortega, a la cabeza de la minoría intelectual, aparecía como máximo impulsor de este proceso de modernización y capitán que reclutaba a los jóvenes más preparados para hacer posible el cambio. Por eso desde *Ejercicios* (1927), Jarnés mostró su admiración por Ortega llamándolo «maestro», y, como haría otras veces, acusó a los jóvenes de no leerlo detenidamente (89). De él destacaba su fusión de las cualidades del filósofo con el artista, lo que le permitía reconocer en ambas actividades espirituales su potencial cognoscitivo y, en último término, la necesidad de su alianza para construir «un estilo de vida, y un estilo de arte» nuevos, acordes con los tiempos, dado que los que se tenían habían quedado anacrónicos (90).

Este estilo de vida nuevo y estos nuevos valores se constituían en íntima interrelación con el tiempo en el que aparecían. Modernización tecnológica, velocidad, deporte, intranscendencia, libertad... Todos estos rasgos del tiempo nuevo poseían doble filo. Era preciso *delimitar* muy bien su alcance, su exacto sentido, pues de lo contrario podían ser exagerados y utilizados como justificación casi para cualquier cosa. Un ejemplo particularmente importante lo representaba la idea tan propugnada de libertad, que, a decir de Jarnés, podía ser entendida como quietismo (elegir no actuar) o, de manera opuesta, como absoluta inexistencia de deberes y responsabilidades (lo que en 1935b: 30 denomina “libertad-anarquía”) cuando, decía nuestro autor, debía ser asumida

ante todo como impulso a «colaborar con el progreso» con inteligencia y civismo⁶⁵⁷. Si, a decir de Jarnés, en la irresponsabilidad podía caer mucha juventud maleducada, en el quietismo contemplativo habían incurrido los intelectuales españoles de fin de siglo. Frente a ellos se alzaba, nuevamente, Ortega como primer motor del impulso constructivo de la literatura española después del letargo del 98. Por eso, en los tres pequeños epígrafes dedicados en *Rúbricas* a comentar la aparición de la edición completa de *El Espectador*, Jarnés valora su vitalidad, su gracia, en definitiva, su voluntad de construir, de avanzar, su signo positivo a la hora de encarar la tarea. Y, en acuerdo con la postura orteguiana, defiende la necesidad de tomar distancias respecto a la tradición⁶⁵⁸, desembarazarse de lo que en ella era carga pesada para así dar a luz frutos renovados. Esta defensa de la innovación y el riesgo representaba una nueva marca de los espíritus mejores: «Es la aventura —en el arte y en la vida— patrimonio del primer linaje de espíritus: un arriesgado empeño arguye la más pura aristocracia.» (1931b:136)

Límites

Antes se habló de “delimitar”. Los vocablos que tienen que ver con ese campo semántico aparecen repetidamente en los escritos de Jarnés: “límite”, “confín”, “margen”, “línea”, “frontera”, “profanación”. La idea del *límite* es muy importante, y a veces se equipara con la de vida: «Tiene cada ser sus propios confines, su horizonte propio. Ni éste ni aquellos son elásticos. Al estirarlos se rompen. Vivir es moverse, evolucionar ágilmente dentro de unos límites» (1940a:386). El límite significa la marca necesaria de las posibilidades y de las aspiraciones de cada cosa y cada individuo en sí mismo: quien no se pone límites acaba perdiéndose, pues nunca alcanza aquello que se había puesto

⁶⁵⁷ El cololario de raíces hegelianas de esta afirmación era: «sólo podrá verdaderamente llamarse hombre libre el hombre capaz de encadenarse a todo —como el ilusionista de la feria— para mejor, y auténticamente, desembarazarse de todo. En política, en arte, en filosofía» (1930e).

⁶⁵⁸ «Para comenzar como para adelantar ágilmente, conviene —en la vida y en el arte— desembarazarse a tiempo de la carga de los siglos», se dice en otro lugar de *Rúbricas* (136). Vid. también la apelación en *Castelar* (158) a la “divina ciencia de olvidar” (es decir, de dejar atrás el pasado que no nos es útil para la vida presente) exigida por Nietzsche en su segunda consideración intempestiva.

como objetivo ni obtiene la sensación de superación. Por ello aconseja Jarnés: «No tener más ideales que los que puedan llevarse a cabo. Aprender bien *la teoría de los límites personales*, germen de toda vida intensa»⁶⁵⁹. Esta limitación consciente no significa inhibición, muy al contrario; Jarnés defendió siempre como valores positivos el riesgo y la valentía, y reclamó que el arte adoptara la máxima de Nietzsche: “Vive en peligro” (1932t). El límite sirve como prevención contra el idealismo exacerbado que, de tanto abarcar termina fracasando; una llamada a la sobriedad y serenidad de pensamiento, y a la vez, al trabajo disciplinado. Del mismo modo, también se opone al escepticismo, postura cómoda de «nomadismo ideológico» (1934q:125) que, buscando eludir el riesgo, termina en la indefinición. Jarnés reclama que enseñe sus credenciales artísticas, y que reconozca sus límites. por ejemplo, a sus coetaneos les aconseja que soseguen su ambición por *solucionar* problemas metafísicos y se dediquen exclusivamente a *plantearlos* (1933n: 350), cosa que no habían hecho los novelistas de la centuria pasada.

Y es que, en general, los hombres del siglo XIX habían pecado de ilimitación; los impulsos apelaban al infinito, las teorías se anunciaban definitivas, todo gesto era excesivo y toda palabra grandilocuente. Lo que en pleno siglo XX ya no era aceptable. El hombre nuevo para Jarnés se demora en su *intimidación*, «el don más alto concedido al hombre» (1940a:376), para así conocer los propios límites, mientras el contacto con la realidad le va descubriendo sus limitaciones y curtiéndolo. Ambos momentos son absolutamente necesarios: «Obstinados buzos de sí mismos, pero además vivaces y generosos centinelas del mundo entero» (1935c:329). La autognosis revela a este hombre lo contradictorio y torpe de sus impulsos y quizá le desvele su apasionamiento (sin el cual no hay creación), mientras la experiencia le descubre la ingenuidad que se esconde tras la búsqueda de objetividad, la crudeza del exterior y a la vez su inagotable tesoro de nuevas experiencias. En el hombre se produce una continua transformación del material interno en externo y viceversa, en «una máquina de devolver en deleite personal el combustible de ideas comunes que hurte de aquí y allá» (1940a: 377). En un gesto sintomático de

⁶⁵⁹ «Colofón» al Cuaderno íntimo II, agosto 1931-mayo 1932 (2003:246) . Jarnés era consciente de la fuerza que la noción de límite tenía en sus pensamientos, y en algún momento llegó a dudar de su eficacia: «¡Horrible cosa: conocer los propios límites! ¿Por qué tengo tan insensata fe en la eficacia de los límites?» (Cuaderno íntimo V, julio-agosto 1932, 3-5, 2003:248).

algunas de las fluctuaciones que avivaban su ideario, Jarnés, mientras hablaba del necesario distanciamiento del creador y su férrea disciplina, iba a definirse en la década de los treinta como cercano al romanticismo, pero entendiendo que «no es una escuela, es un estado» (1935a:100). El romántico consciente de sus límites actúa con prudencia, adopta una posición sosegada, sin brusquedades, y se abre infatigablemente al espacio de la «sensibilidad vibrante» (*ídem* 101), esto es, de la experiencia, de lo otro y para los otros: «concentrarse quiere decir acumular energías para luego arrastrar consigo a los espíritus yertos, para sacudir a los adormilados» (1948:45). Frente a esta figura, el mediocre es precisamente el que permanece opaco al asombro y a las cosas, el «que tiene cerrado el mundo alrededor o tiene sus ojos miopes» (1933a: 220).

Los límites los tutela la razón, que no permite excesos. Esta razón no es la razón lógico-matemática, dominadora de los destinos de Europa durante tres siglos, si no que es la «razón vital», aquella razón en íntimo contacto con la vida —la propia y la ajena—, puesta a su servicio. La razón que conduce a cada uno en su vivir y no cesa *hasta concederle a toda vida un sentido*. Esta concesión primigenia no implica, no obstante, una equiparación de las distintas vidas. Por eso, en varios lugares, Jarnés se ensaña con la noción de igualdad⁶⁶⁰; por sus mismos impulsos, sus formas de actuar o sus modos de enfrentarse a lo interno y a lo externo, los hombres no son iguales. Así lo reconocerá un aturcido Julio Aznar cuando empiece a reflexionar sobre las arengas de don Braulio en *Lo rojo y lo azul*: «La vida está forjada siempre sobre alguna o muchas desigualdades. Todos somos desiguales aun ante las mismas fuerzas inconscientes... ¿Por qué hablará don Braulio de igualdad entre los hombres si no la establecen ni los mismos principios naturales?» (1932a:77). Las diferencias constituyen una escala jerárquica no escrita en la que se contraponen el espíritu mediocre al superior. ¿Cuál es en este sentido la marca del espíritu mediocre? Precisamente creer ciegamente en el igualitarismo, en el que se encierra, dogmático. Pues «no rectifica, no busca piedras de toque, se atrinchera, permanece a la defensiva» (55).

⁶⁶⁰ Vid. por ejemplo esta frase de *Fauna contemporánea*: «Puede servirnos de ejemplo la palabra igualdad. ¿En nombre de qué palabra se desniveló más a los hombres?» (1933a: 236)

Origen y ambición del integralismo

Ya antes se hizo referencia a la intimidad, como espacio primordial de donde brota la actividad del sujeto⁶⁶¹. Esta intimidad, bajo la tutela de la razón, se reconoce imbricada en la vida, y así a la vez limitada y abierta a todo estímulo exterior. Pero además, bajo la propuesta que Jarnés denominó “integralismo”, esta intimidad acepta como propias todas las manifestaciones que nacen del sujeto y las utiliza, junto al material externo, para formarse y nutrirse, y así expresarse en el mundo, descubriendo sus múltiples parcelas. La integridad supone la manifestación equilibrada de todas las múltiples potencialidades humanas a través de la alianza de las distintas facultades, así como de planos de interpretación de la realidad. A la búsqueda de plenitud armoniosa se unen la razón, la imaginación y el puro instinto, o lo que es lo mismo, los enfoques de la vigilia, el ensueño y la inconsciencia. Cada facultad tiene sus razones, ninguna puede ser despreciada, y cada una contribuye al conocimiento completo de lo real. La razón dibuja los límites y armoniza la integración de planos cognoscitivos.

Con el nombre de “integralismo”, esta teoría jarnesiana aparece definida en la nota preliminar a *Teoría del Zumbel*, pero su primera formulación narrativa puede encontrarse en *Viviana y Merlín*. En un artículo de 1932 Jarnés remonta sus orígenes a Calderón y Goethe, la enmarca en su defensa general del humanismo y afirma que, bajo otros nombres, comienza a extenderse entre la intelectualidad europea:

Doctrina que hoy se refresca en todos los idiomas —véase Lawrence, Crémieux, Catalina Mansfield; véase mi prólogo a *Teoría del Zumbel*—; doctrina que intenta recuperar íntegramente al hombre, al pequeño mundo donde se refleja maravillosamente el grande. (1932d)

El objetivo de la propuesta, a la vez estética y ética, era múltiple y remitía a variados fenómenos, todos ellos legibles en términos de un error de parcialidad. Así, Jarnés buscaba marcar distancias con el freudianismo, y por tanto con el surrealismo literario, en lo que tenía de desprecio de los contenidos racionales. De igual modo, Jarnés se separaba del intelectualismo purista, que ahogaba toda manifestación irracional, y del

⁶⁶¹ Víctor Fuentes, en un acercamiento al tema, afirmaba de Jarnés que «toda su creación fluye del hontanar de su intimidad [...] hace de la degustación voluptuosa de la propia intimidad el tema vital de su obra» (1967:33)

romanticismo idealizante o sentimentaloides. Y frente a ellos presentaba su propia manera de construir obras de arte, bajo el principio de la armonía, y al mismo tiempo una consigna vital para la búsqueda de la plenitud humana: no despreciar nada de lo humano, sino integrarlo. Los planos estético y ético se entrelazaban forjando el ideal del artista en su obra y en su vida, a la búsqueda del valor superior que condensaría esta plenitud conseguida: *la gracia*.

Bajo la consigna vital de este integralismo y siguiendo la tendencia fundamental del pensamiento filosófico más actual, que «tiende a suprimir todo dualismo entre espíritu y materia, nocivo a la total perfección del hombre» (1934d), Jarnés clamó por el reconocimiento del cuerpo, y así de *la sensibilidad*, durante tantos siglos vilipendiados⁶⁶². La sensibilidad representa la fusión armoniosa e indiscernible de la inteligencia con la sensualidad. Y se establece como modo primordial de conocimiento, pues es la puerta a la realidad y la prueba de la existencia: «Culto a los sentidos, con todos sus riesgos y virtudes. [...]Prohibida la entrada a todo lo que no llegue por los caminos de la tierra» (1940a:383). A la vez, la sensibilidad es también el vehículo del goce y del dolor, por tanto epicentro de las emociones.

La sensibilidad existe siempre encarnada. El cuerpo, «tan buen conductor» (1926a:150) constituye su modo fundamental de expresión vital, reconocidos su esencial verdad y poder: «Somos dueños de nuestros sentidos, pero también somos sus víctimas. Cuando queremos alzar nuestras sensaciones al séptimo cielo, pronto nos damos cuenta de que, como Clavileño, no nos hemos movido de la tierra» (1988a1:50). Por el cuerpo se hacen realidad las sensaciones, y gracias a él es posible el contacto superior con el otro: el contacto erótico —que no el mero goce sexual—, prueba de la existencia de la emoción superior, el amor. A éste último le dedica Jarnés, entre otras muchas páginas, su conferencia «El amor en la novela» (1934), texto donde es notable la huella de Max Scheler. Allí se define al amor, recogiendo palabras del admirado Stendhal, como un «milagro de la civilización» (261); se lo tacha de impuro —una virtud— y se dice de él

⁶⁶² Jarnés relataba brevemente esta historia de persecución del cuerpo al principio de su artículo «Sobre la expresión» (1934d). Y en las pp. 268-269 de su conferencia «El amor en la novela» (1934b) realizaba una contundente defensa de los sentidos. Sobre la sensibilidad y su relación con la sensualidad, vid. O'Neill 1970.

que «no tiene razones, atropella todo cálculo, brinca sobre toda escala de valores». Disfrutarlo, y luego referirlo —narrarlo supone volverlo a vivir, recrearlo a voluntad— constituye «lo más delicioso de la vida humana» (265). Por eso los poetas pueden acreditarse, entre todos los hombres, como los máximos creadores y paladines del amor; y por eso aparece en toda buena novela. El amor, en definitiva, supone para Jarnés la forma superior de conocimiento del prójimo, que supera el goce del puro instinto para establecer un dulce diálogo con el otro. Por eso actúa de antídoto contra el odio, como veremos tipificado por Jarnés como una de las principales lacras de la sociedad española de los años treinta.

El espectro de modos de realización emocional al que según Jarnés accede el hombre con el cultivo moroso de su sensibilidad no se acaba con el amor, sino que es amplísimo. Entre los principales, además del amor, pueden citarse: la generosidad, la tolerancia, la voluptuosidad, el diálogo y la creación artística. Todos, como puede observarse, poseen parecida tonalidad: se basan en el goce de la propia personalidad que se contempla y reconoce en la tesitura de su apertura a lo otro, al que se busca conceder un valor en sí, sin reificarlo, frente al sujeto. Así no extraña que todas estas emociones sean a su vez modos *espirituales* en los que el hombre se realiza, es decir, en los que se constituye realmente como hombre. Véamoslo muy brevemente.

De la generosidad se habla por ejemplo en *Lo rojo y lo azul*, por boca del teniente que visita a Julio en la última escena. Allí se contraponen este sentimiento nuevamente al odio: «Aplaudamos la roja rebeldía mientras se aplique a destrozarnos cuanto nos encadena. Pero el odio es la profunda negrura, es la más despreciable mazmorra, es la absoluta negación del color, de toda vida. [...] Debemos escudarnos en nuestra generosidad como en una religión, ¡como la única religión fecunda!» (1932a:166). Para Jarnés, como ha señalado Francis Lough (1998a) en su análisis de *Su línea de fuego*, la generosidad va siempre vinculada a la tolerancia, pues ambas representan modos de reconocimiento del prójimo en el que el sujeto desaloja parte de su excedente de plenitud vital poniéndolo a disposición del otro. Por eso Jarnés define la tolerancia de forma sintética así: «cada individuo está obligado a ceder parte de su libertad para asegurar el resto. Esta cesión es

la tolerancia» (1931g)⁶⁶³. A la voluptuosidad le dedicó Jarnés un capítulo de *Libro de Esther* (pp. 135-140) y toda una conferencia, «La decadencia de la voluptuosidad» (1988i), donde la confrontaba con el defecto contemporáneo de la velocidad. Allí se la define como «complacencia en los goces del conocimiento sensitivo» (43) basada en la repetición, en el volver a vivir las cosas, en recrearlas e inventarlas de nuevo. La voluptuosidad se entiende como germen de la creación artística —que siempre supone recreación— y a la vez, «una forma de vivir intensamente» (36). Sobre el diálogo sólo hay que recordar la importancia que éste tiene en las novelas de Jarnés y cómo varios de sus últimos libros están de hecho contruidos casi exclusivamente a partir de él: *Eufrosina o la Gracia* (1938) y *Stefan Zweig, cumbre apagada* (1942). *Fauna contemporánea* presenta la vida espiritual como «una larga cadena de preguntas» (233). Por “diálogo” Jarnés no entiende meramente la conversación entre personas, si no que supone el modo primordial de contacto con el mundo:

Si alguna vez parece que hablan los objetos, es que —todo el mundo conoce este fenómeno— los objetos, murallas de nuestro ser, devuelven al aire la doble voz. Todas las cosas hablan —cuando llegan a hablar— con el lenguaje del hombre que vino acariciándolas. (1935a: «preámbulo»)

Para Jarnés diálogo y monólogo no son incompatibles sino complementarios, pues como se dijo anteriormente el choque con la realidad se une con el conocimiento solitario y moroso de uno mismo⁶⁶⁴. Finalmente, a propósito del valor de la creación artística para Jarnés remito a la última parte de este trabajo.

⁶⁶³ Vid. También el artículo «Tolerancia y generosidad» (1931o).

⁶⁶⁴ Sobre el dialogismo en Jarnés, vid. Pego (2000: 422-425).

3. DIAGNÓSTICO DE UNA CRISIS DEL ESPÍRITU

En opinión de Jarnés, el verdadero artista no podía darle la espalda al tiempo que le había tocado vivir, sino que debía zambullirse dentro de él, conocerlo con la mayor amplitud posible y posteriormente proporcionar una expresión filtrada a través de su propia personalidad. Todo esto no supone necesariamente un proceso consciente. Ciertos artistas no persiguen explícitamente reflejar la época en que viven (ni su intimidad), pero siempre lo acaban haciendo. En sus gestos, en sus rechazos, con su vocabulario, sus filias o su estilo. Eso significa que, convenientemente interpretado, el artista encerrado en su torre de marfil representa claro síntoma del tiempo en el que aparece y dice de él tanto como el artista que se abre al mundo y lo comenta en sus ficciones, artículos periodísticos y apariciones públicas. Jarnés pertenecía, ya lo hemos visto, a un tipo híbrido entre estos dos extremos. Defendía la autonomía referencial y evaluativa de su producto creativo pero a la vez tenía perfecta consciencia de su necesario engarce con la realidad del entorno. Ese engarce sería a partir de 1929 cada vez más defendido y exigido a unos artistas —los del Arte Nuevo— que, a decir de Jarnés, tendían en exceso a desgajarse de la realidad. El texto más conocido este respecto es el prólogo a *Paula y Paulita*.

De manera coherente con esa llamada a recuperar lo real, a la que se une la conciencia de una posición influyente en el sistema literario, Jarnés desplegó su mirada al mundo. Además de ser contemplador de sí mismo (como el protagonista de *El profesor inútil*, 1926a:148), pasó a ser “cronista” de lo que acontecía a los hombres en el mundo. Años después explicaría y justificaría así esta ampliación de perspectivas:

Pero, en fin de cuentas, cualquier buen libro, ¿puede ser otra cosa que “histórico”? [...] Los mismos poetas deben ser fieles a las preocupaciones de su tiempo, un poco sus cronistas “de altura”; es decir, de las más altas preocupaciones, capaces de modificar la sensibilidad de una época. Están obligados a contribuir a la verdadera historia legítima del ‘espíritu de su época’. (2003:310)

Jarnés justificaría esta proliferación temática y de registros —novelas, artículos, crónicas y ensayos— defendiendo su complementariedad, ya que se podía «conocer nuestra época de dos modos: el plástico y el filosófico. El primero nada es sin el segundo; el segundo muy poco sin el primero» (1935g). A describir, clarificar e interpretar ese complejo, convulso y fascinante mundo de entreguerras, «esta postrera etapa de una

civilización hoy en crisis» (1935g), es a lo que el propio Jarnés llamó en algún momento «incorporación discreta de nuestra voz al orfeón social» (1930f).

Descubrimiento del “gran pulpo”

La contemplación del mundo en derredor no significaría para Jarnés una experiencia especialmente agradable, pues le condujo a un descubrimiento que marcaría su producción posterior. Ese descubrimiento podría enunciarse, siguiendo los parámetros de esta investigación, como el de la esencia aniquiladora del nihilismo: desfundamentación de cualquier norma de conducta que conduce al planteamiento final del sinsentido de la propia existencia. Éste podría considerarse el núcleo temático de *Locura y muerte de Nadie*⁶⁶⁵. Precisamente, la descripción de este develamiento y del impacto que produjo en Jarnés se encuentra en el importante prólogo a la primera edición (1929) de esta novela.⁶⁶⁶

Jarnés comienza aludiendo al hecho de que su novela no tenga apenas acción y se centre en el problema del surgimiento mismo del protagonista, Juan Sánchez. Justifica esa decisión argumentando que todos los viejos problemas «de vicios y virtudes» han dejado en cierta manera de serlo al borrarse los límites, esto es, la distinción misma entre el bien y el mal (esto es patente en la novela, por ejemplo, al ver la naturalidad con la que los personajes se comportan respecto al adulterio)⁶⁶⁷. La laxitud de valores trasluce el «problema gigante» que los barre a todos, el de la muerte del individuo. Ésta se plantea en un contexto marcado por el auge de las masas, cuyo comportamiento supura automatismo, instinto y hostilidad.

⁶⁶⁵ Esta novela es junto a *El profesor* la que más atención ha recibido por parte de la crítica, como confirman los acercamientos de J. Entrambasaguas (1965), G. Pérez Firmat (1981), M. Lucrecia Calderón (1985), M.B. Sosa Antonietti (1999), M^a Soledad Fernández Utrera (2001) y Juan José Lanz (2003).

⁶⁶⁶ Prólogo ampliado en 1937 al dejar Jarnés lista para la imprenta la segunda edición de la novela, que no vería la luz hasta 1965 cuando Joaquín de Entrambasaguas la incluyó en su colección de «las mejores novelas contemporáneas». Lo ha analizado Lanz (2003:18-19).

⁶⁶⁷ Ya en *Rúbricas*, Jarnés se había identificado, junto a sus contemporáneos, como «unos hombres olvidados del infierno» (112).

Jarnés, en la novela, explora la posibilidad de la disolución del individuo, a partir de la historia llevada al límite de la muerte “fáctica” de un hombre que busca y no encuentra ningún tipo de justificación de su propia vida si no es “reconocido” por los demás o no sobresale —es decir, si no adquiere una “personalidad”. Jarnés afirma en el prólogo que él mismo ha sentido el miedo de Juan Sánchez, pero ha preferido guardárselo, «no asustar a los demás». De ahí su decisión piadosa de transfigurar artísticamente esa terrible verdad haciendo que «el gran pulpo desaparezca entre las ágiles escalas, entre los vivaces tornasoles» de su estilo. Pues su contemplación clara generaría demasiada alarma y pánico.

Las declaraciones de Jarnés en el prólogo parecen dar a entender tres cosas: primero, que en momentos anteriores de su vida ya había sentido el miedo a esa aniquilación de su personalidad a través de la inmersión en lo colectivo. Alude quizá en sus experiencias en el seminario y el ejército, algunas ya ficcionalizadas en sus novelas y narraciones llegado el año 1929. Segundo, que su escritura persigue conscientemente transfigurar las experiencias o vivencias propias. Con ello sigue el principio de disociación que en su opinión subyace a toda creación literaria:

Un poeta, épico o lírico, por el hecho de serlo, es un transformador. Y un disociador. A falta de otros mitos, de sí mismo crea un mito. Se desdobla. Dentro de él se abre la eterna zanja entre objeto y sujeto. Y acaricia a su personaje voluptuosamente, aun sabiendo que se acaricia a sí mismo. (1936j)

Y tercero, que la experiencia vital fundamental en los años de la primera postguerra era la de la «muerte del individuo». Ahí radicaría el germen de la crisis contemporánea.

El prólogo no termina de explicar cómo la experiencia de la propia anulación puede alcanzar tanta preponderancia en el pensamiento del sujeto. En la adición de 1937, Jarnés esquematiza el argumento y nos da la explicación al relacionar el final de Juan Sánchez con un excesivo ahondamiento en el propio conocimiento, que le lleva a despreciarse. Sánchez sobrepasa los límites de la intimidad (autognosis y reconocimiento), halla así el vacío que lo constituye —como a todo hombre— y al intentar obsesivamente llenarlo se introduce en una espiral imparable de autodestrucción:

Mi tragedia es abrumadora, tiene muy profunda la raíz. Vea usted que no se trata de fortuna o desdicha, de obrar bien o mal, de producir o evitar algo nefasto. Se

trata de algo anterior a mi voluntad, anterior al Destino. Se trata de «ser». Fíjese bien: ¡ni siquiera de existir! ¡De ser! Porque *a fuerza de pensar mucho en mí mismo*, he deducido que, aún suponiendo que exista, «no soy». (1929b: 46, mis cursivas)

En conclusión: Jarnés afirma que un vacío ha venido a instalarse en el interior del hombre moderno. Éste sospecha que su existencia no está justificada, que no hay razón para que él exista. Pero si urge hasta el fondo en sus confines buscando esa razón se conduce hacia la aniquilación. Pero, por otra parte, obviar la existencia del vacío, no indagar en la propia individualidad y así ceñirse al proceder “general” conduce al aislamiento y a la disolución de la personalidad que convierte al sujeto en “masa”. Queda como alternativa, quizá, el inestable balanceo de aquel que, ante todo, cuida los límites. Que cultiva la intimidad y a la vez el apego a la realidad, que habla consigo mismo y con los demás. Que conoce su cuerpo, sus pensamientos y sus emociones, y busca equilibrio. En definitiva, aquél que de algún modo busca fundir los poderes de sus distintas facultades, y que reconoce y reventa y fabula, y sigue viviendo su historia personal. Ejemplos posibles de esta conducta serían el Julio de *Paula y Paulita*, o en un plano mitológico, Viviana.

Con el trasfondo de este diagnóstico del mal radical de postguerra, en *Escenas junto a la muerte* (1931) Jarnés describiría minuciosamente todas las implicaciones del hallazgo del vacío. El protagonista, el «opositor número 7», se hace consciente, al compás de sus escauceos amorosos, del conjunto de irresolubles contradicciones entre las reclamaciones del cuerpo y del espíritu, del propio yo y del prójimo, del tiempo y de lo eterno que constituyen la existencia misma. Y no parece encontrar modo de solucionarlas, esto es, de recomponer algún tipo de equilibrio vital. *Escenas* podría ser leído, en este sentido, como un libro epistemológico y, a la vez, un *Bildungsroman*.

Los enfoques esbozados a propósito de estas dos novelas permiten situar a Benjamín Jarnés como ejemplo del escritor europeo de postguerra que no sólo vivió, sino también narró, la incertidumbre vital de aquellos que buscaban referentes en un espacio dominado por el nihilismo existencial y axiológico. Encontramos que el nihilismo contiene las dobles caras a las que hemos aludido en el primer capítulo de este trabajo: se constituye a la vez como vacío y proliferación —vacío de un sentido estable, dominante u objetivo, multiplicación de voces, interpretaciones, posibilidades—; es a la vez una

vivencia (individual) y un suceso colectivo; es a la vez un asunto personal —vital— y un problema filosófico o espiritual (de carestía de referentes y valores). Y es, naturalmente, asunto tanto de las obras de ficción como de los ensayos y reflexiones.

Analizando la obra de Jarnés, pueden encontrarse ejemplificaciones de por lo menos cuatro posiciones frente a esta situación carencial de nihilismo. Dos posiciones serían “negativas” y dos “positivas”. Respecto a las primeras, tendríamos, por una parte, un nihilismo pasivo, según el cual la vida, una vez reconocida como algo sin sentido, pasa a ser principalmente “objeto” de contemplación para un espectador neutral y a menudo «dilettante». Su mejor encarnación, es, naturalmente, el protagonista de *El profesor inútil* o, en menor medida, el de *Lo rojo y lo azul*⁶⁶⁸. Por otra parte, tendríamos un nihilismo reactivo o clásico, que termina despreciando la vida (por no poder soportarla o no poder encontrarle un sentido) y que casi siempre culmina en el suicidio o la violencia. Es el caso de Juan Sánchez en *Locura y muerte de Nadie*, del protagonista de *Teoría del Zumbel*⁶⁶⁹ o del agónico opositor número siete en *Escenas junto a la muerte*⁶⁷⁰. Ambos nihilismos “negativos”—que no dejan de ser el mismo desde distintas perspectivas⁶⁷¹— están vinculados, con mayor o menor intensidad dependiendo de la obra, al típico héroe masculino jarnesiano, ese profesor inútil, tímido, vacilante y contemplativo en el que Emilia de Zuleta ve una profunda «inseguridad» (1977:129) y Oostendoorp «la desintegración del hombre moderno» (1973:215). Además, como

⁶⁶⁸ Berstein definía al primero como «a spectator who seldom acts, whose shyness is almost paralyzing» (60). En su reseña de *Lo rojo y lo azul* para *Luz* (7 de junio de 1932), José Díaz Fernández apuntaba cómo a pesar del evidente cambio de perspectiva de Jarnés entre su primera novela y ésta, el personaje de Julio mantenía, en esencia, sus cualidades, que Díaz Fernández asociaba a una postura estética del propio Jarnés: «El protagonista de Jarnés es un joven perdido e indeciso en medio de la vida brutal del cuartel; su rebeldía hubiera resultado más dramática habiéndole quitado la sordina burguesa, arriesgándole con empeño en emociones más francas y atrevidas. Es posible que el novelista, por propia decisión, haya querido pintar un carácter vacilante y tímido que no siente en su espíritu la combustión de los grandes ideales» (1932f).

⁶⁶⁹ Así lo ha argumentado Epicteto Díaz: «la búsqueda del protagonista es la de un sentido existencial que no encontrará (no existe solución al absurdo)» (98)

⁶⁷⁰ Martínez Latre (1979:236) habla de «ánimo nihilista y desesperado» a propósito de este héroe jarnesiano.

⁶⁷¹ Así lo ha señalado también Martínez Latre: «todos ellos revelan en sus actuaciones una angustia existencial al comprobar el desmoronamiento del hombre, pues su sensibilidad les impide adaptarse a la vorágine de los tiempos modernos» (1989:145).

veremos, estos dos nihilismos constituyen el meollo de la crítica de Jarnés a gran parte de las obras del Arte Nuevo.

Pasemos ahora al lado positivo. Tenemos, por una parte, un nihilismo activo que partiendo del reconocimiento de la situación, busca diagnosticar la enfermedad y plantear a partir de ella una superación vinculada a la actividad artística (en palabras de Víctor Fuentes, «salvarse inventando y narrando» (1967:36). Está por ejemplo en San Alejo (Mainer 1989b), en el personaje del novelista en *Teoría del Zumbel*, y quizá en la figura misma del Jarnés escritor. Finalmente, encontraríamos un nihilismo completo que responde a su origen impulsando —reivindicando, proponiendo— una nueva tabla de valores, sin las pretensiones de eternidad, universalidad y estabilidad hasta entonces reclamadas. Esta tabla estaría basada en la integración de las distintas facultades con el objetivo último de dar libre expresión al regocijo por una existencia vivida en plenitud, y como ya señalara Bernstein (100), M^a Pilar Martínez Latre (1989:141) y más recientemente David Conte (2003:15) tendría su máxima encarnación en el personaje de Viviana. Ambos nihilismos positivos se unificarían en la noción de «la gracia», en la medida que, como veremos, gracia artística y gracia vital son coincidentes.

Los cuatro nihilismos que hemos mencionado conformarían distintos prismas desde los que, como ya hiciera notar Oostendorp (*apud* Villanueva 1983:215), Jarnés presentó *el fenotipo del hombre moderno* inmerso en la más seria crisis de la civilización occidental.

El siglo XX en Europa y España

En un artículo de 1933, Jarnés daba por resabida la siguiente afirmación: «El siglo XX está ya muchos siglos apartado del XIX» (1933l). La hipérbole buscaba enfatizar la distancia entre dos épocas sin comparación posible y separadas por la catástrofe de la Gran Guerra, punto y aparte en el avance general de la civilización: «Porque tan brutal fue el suceso, que arrastró, borró, todos los heroísmos personales y apenas quedó en pie el heroísmo, el instinto de defensa de la especie. Ningún nombre. El hombre» (1930c).

En los primeros tiempos de la postguerra, parecía necesario ante todo asumir la novedad de la situación. Se planteaba la ingente tarea de dotarse de una nueva forma de vida, en todos los ámbitos: la economía, la sociedad, la religión, el arte o la política... En numerosos círculos culturales se entendía que esta nueva forma de vida sólo podía ser diseñada por una élite intelectual, única facción plenamente consciente de lo inédito de la situación, a diferencia del resto de ciudadanos, que o bien repetían antiguos procederes, o vagaban perdidos, sin rumbo, o sencillamente permanecían (en su ingenuidad) ajeno al cambio. A la actividad de los primeros se contraponía la pasividad de los últimos, y de ese modo se delimitaban, una vez más, las esferas opuestas de la minoría y la masa, more orteguiano:

En cada zona humana —jerarquizadas según la tradición— hay hombres de masa y hombres excepcionales. En la misma familia llamada intelectual hay masa, como puede haberla en una cuenca minera. En la ciudad como en el villorrio. (1930p)

A los ojos de los intelectuales, como vimos, el cambio se extendía rápidamente. Los avances tecnológicos se acumulaban. Las ciudades crecían, las normas sociales se modificaban. El mundo se aceleraba. Los años 1918 y 1928/9 se vivían como una fase de gran avance. A él iba íntimamente unido en un momento el optimismo, la fe en cómo la humanidad portaba su propia evolución hacia una supuesta madurez, y que se plasmaba así en uno de los primeros textos críticos de Jarnés en *Revista de Occidente*:

Por Sherwood Anderson conoceremos bien nuevos tipos de humanidad. Walt Whitman los presintió desde su vaga lírica auroral. Ahora comienzan a llegar a nosotros, mostrándonos sus músculos potentes, su tosco y enérgico espíritu, ejemplares de una raza original, transmutados ya y enriquecidos por el arte. (1928f: 355)⁶⁷²

Las palabras de Jarnés se suman a los discursos afirmadores y confiados que a lo largo y ancho del continente circulaban en los 20, en amical convivencia con la catarata de discursos de pesadumbre y decadencia a que nos hemos referido en un capítulo anterior. En un segundo momento, un conjunto de fenómenos a finales de la década

⁶⁷² Este texto es de junio de 1928. A finales de ese mismo año, Ernesto Giménez Caballero, en una generalización ya inexacta, podía afirmar: «inútil buscar en Jarnés la amargura, el sarcasmo, la mirada trágica, las grandes interrogaciones románticas, los problemas crudos e insolubles del mundo.» (1928f)

ensombreció el panorama, y dejó oír las quejas por una civilización elogiada sólo unos años antes: «Todo es tan simétrico en la ciudad de las máquinas, que no queda en ella lugar para la armonía» (1928e). En el caso español, como vimos, los diagnósticos y denuncias del cariz que la civilización estaba tomando se entremezclaban con las acusaciones a una monarquía que simbolizaba para muchos el más pesado fardo que aún acarreaba el país y que le impedía elevarse al nivel del resto de naciones europeas, y ambas lamentaciones convergían con el momento en que los esfuerzos de la élite intelectual, una vez se entendía alcanzada la mayoría de edad cultural, se concentraba, abandonando sus recelos por la política, en hacer que España asumiera la así llamada “mayoría de edad” en la arena social. Sobre ella giraban los anhelos de Jarnés a principios de 1931, cuando afirma que «acaso no conocimos aún la verdadera política, ya que ésta supone estados de intensa cultura —se habla aquí de los grandes núcleos ciudadanos, no de esas minorías que nunca nos faltaron y quizá no menos refinadas que en el resto de Europa—». (1931f)

En Jarnés, como en otros intelectuales liberales, pueden observarse a partir de finales de los veinte, entrecruzadas, estas distintas líneas de reflexión y actuación: por un lado, en progresión ascendente hasta el estallido de la guerra, la crítica al avance general de la humanidad y a sus excesivamente cacareados “logros”. Por otro, y entre los años 1929 y 1931, la campaña antimonárquica y de apoyo a la República, el alborozo por su proclamación y, a partir de ahí, su cada vez mayor desilusión. Analizaré primero este segundo aspecto por estar mucho más acotado temporalmente y porque permite comprender mejor el impacto que desde 1931 iba a causar en Jarnés la desintegración de un amplio consenso social a cuya formación espiritual había dedicado muchos esfuerzos.

Hacia la República

Como es sabido, Ortega había fundado en 1914, la Liga de Educación Política; y entre 1928 y 1929 había diagnosticado como mal de Occidente “la rebelión de las masas”. Jarnés da el hecho como evidente en todos los ámbitos:

Ya es sabido que vivimos en tiempos donde impera la masa; es decir, en tiempos no de felodías y fermatas de *as* —mucho menos de lentas menopeas—, sino de enormes orquestaciones, de apretadas sinfonías. En la novela, en la Banca, en el arroyo. (1929h)

Esas masas incultas eran las que, con su voto y su fuerza, tenían en su mano decidir qué forma de gobierno preferían. Por ello, la tarea más urgente para los intelectuales, a decir de Jarnés, consistía en primero, «conocer el hombre» y «vivir entre los hombres» (1930f), esto es, hacerse cargo de la realidad social española. Y segundo, educar a esos hombres, crear «un semillero político donde el fervor nunca se tome a chacota y la inteligencia no se cale jamás sus gajas pedantescas», concienciando a la masa —o por lo menos, a su parte más tolerante— de la importancia del «período histórico que le ha cabido en suerte» (1930g) y al mismo tiempo promoviendo en ella el ideal republicano.

A esta ardua misión pedagógica se iba a dedicar Jarnés desde la prensa entre los años 1929 y 1931, un período que él mismo denominó «de transición». La tarea no era fácil, máxime cuando «los dos grandes enemigos de España [son] la holgazanería y la ignorancia» (1935b:121), lo que a las alturas del presente significaba, a decir de Jarnés, que la mayoría de los españoles no conocían la verdadera situación del país, ni vislumbraban algún tipo de alternativa al *status quo*, ni, aun siendo el caso, pondrían a ello manos a la obra:

El pueblo no es consciente de su responsabilidad. No existe una pujante conciencia popular. Apenas asoma un instinto de conservación que de la familia se extiende a la provincia y de la provincia al haz de regiones. (1930n)

No obstante, clamaba a menudo Jarnés, constituía un deber educar al pueblo. Para ello, era condición indispensable que éste adoptara una postura equilibrada, «ni servidumbre ni grandeza», en la que estuviera dispuesto a asumir las enseñanzas de los que sabían más que él (los “maestros”). Este “alumno” no era prioritariamente para Jarnés el “pueblo llano”, en gran medida apegado a sus ancestrales usos y reacio a cambios, sino “el hombre medio”, una figura que en España estaba por crear. La pedagogía jarnesiana perseguía así, también, una cierta consciencia de clase, y de una clase muy concreta, la pequeño-burguesa, que reclamaría su papel de mediadora y su status representativo de la situación social de un país modernizado. Para Jarnés estaba

claro que el hombre medio «marca el nivel de una cultura» (1935a:153). Su constitución como clase predominante significaba por tanto generar «el tipo exigido para nutrir sociedades compactas donde todos tengan ambiciones, pero distintas; en donde los fines se multipliquen y adquieran, al ser realizados, iguales títulos de nobleza» (1935a:157).

La tarea fundamental podría así plantearse como la conversión de una parte de la masa social, susceptible de ser considerada formada por “hombres medios”, en un plantel de semillas de “buen ciudadano”, cuyas principales características deseables, en íntima interacción, serían para Jarnés éstas: en primer lugar, la “audacia mental”, la apertura a nuevos horizontes y nuevos retos: «menos falsa docilidad, menos cauta inhibición —cívica, política— y más pecho descubierto» (1929k); en segundo lugar, el descubrimiento de su individualidad, que lo llevaría a asumir la «indispensable asignatura de la responsabilidad» (ídem) que como ente social tenía junto al conjunto de hombres en la búsqueda del bienestar común. Y, finalmente, la “fe” en «un destino colectivo superior a nosotros» (1930h).

Sabedor de que en España «la multitud vive apartada, cuando no hostil, a la llamada “élite” intelectual» (1988h:39)⁶⁷³, Jarnés buscó perfilar y hacer atractiva la idea de la distinción social entre una minoría y una gran masa que debía ceder a la primera el poder en función de su mejor preparación y más amplia cultura. Esta cesión y la consiguiente puesta en marcha de iniciativas sólo era posible si, pese a la distinción, existía una comunicación, un vínculo entre ambas partes, que la minoría debía cultivar apelando no sólo a programas abstractos, sino también a realidades y a sentimientos y pasiones comunes: «Los pueblos se mantienen retrasados o lánguidos por la incapacidad de sus mejores hombres en hacerse conocer a las masas. Ellos no saben arrancar esas “lágrimas”» (1988h:17)⁶⁷⁴. En íntima unión con esta defensa de la existencia de los

⁶⁷³ En este mismo lugar Jarnés señala a las carencias de «libertad intelectual» y de «instinto de grupo» como los factores decisivos que habrían impedido que existiera en España la distinción entre la élite y la multitud, a las que se unían la acción disuasoria de «los poderes monárquicos y los poderes eclesiásticos».

⁶⁷⁴ Precisamente, la demostración de la utilidad de un liderazgo claro y fuerte a cuyos dictados se plegan los dirigidos, seducidos por una personalidad de arrolladora fuerza a la que se sienten cercanos, es uno de los puntales ideológicos de *Zumalacárregui, el caudillo romántico*, la biografía del legendario capitán carlista que Jarnés publicó en 1931. Vid. un ejemplo: «Un sutil, un mágico extracto de masas, he aquí el genio. [...] Zumalacárregui fue uno de estos superhombres. No disminuido —en el sentido de

egregios, los individuos carismáticos cuya acción gobernadora sobre los hombres era el motor de la historia, así como de su vínculo con la multitud, Jarnés defendía, con su habitual talante ilustrado, la utilidad *social* del pensamiento: la necesidad de cada individuo de alcanzar sus propias verdades, sin meramente adherirse a las opiniones de otro. Sólo ello hacía libre y, por tanto, «capaz de elegir» (1930d). Igualmente, Jarnés defendía la preeminencia y autoridad del pensamiento sobre la acción, pues en el primero se planteaban las condiciones de transformación del mundo, mientras que la segunda meramente las ponía en marcha:

No es precisamente hombre de acción aquel que mueve mucho los brazos y las piernas [...]; en cambio el pensamiento públicamente expresado es ya acción, y acción decisiva, con sus fatales corolarios. (1929ñ)

Bajo estas premisas, Jarnés saludaba la puesta en marcha del pensamiento renovador aplicado a la realidad política, con la mirada dirigida al futuro. Y entonces, inexorablemente, se planteaba la necesidad de un cambio, «una esperanza frente a un nuevo y verdadero orden, frente a eso tan sencillo como difícil: una obediencia otorgada por los mismos obedientes, dictadas según la necesidad de los mismos legisladores» (1931f). Situándose contra el conservadurismo y el hastío, Jarnés reclamaba para el escenario político español un *nuevo estilo*, sobrio, disciplinado y riguroso tanto en los principios como en las actitudes, donde sobre todo se eliminasen dos fenómenos usuales en la escena sociopolítica: el uso de la violencia (eso que Jarnés llama a menudo «el fosco pistolón del extremismo») y la demagogia parlamentaria. Y encontraba una excelente ejemplificación de esta “nueva” política —deudora de los principios clásicos del liberalismo— en el mitin republicano del 18 de enero de 1931 en Segovia, cuyo contenido describe así para los lectores de *La Voz*:

El Estado no tiene por qué ser ni apóstol, ni maestro, ni afinador de sistemas políticos; es administrador, gerente, representante, guardián... Todo, menos rector de ideas, mucho menos, policía de conciencias. La vida pública no es él, sino los ciudadanos, a quienes es preciso dejar libres para que puedan dar vida a las formas que juzguen más proporcionadas al tiempo y ritmo general del mundo... (1931g)

Dostoyevski— porque fuese un hombre de acción. Era algo más que un hombre de acción. Actuó, y pensó como habían de actuar los demás.» (1931c:173)

Una vez descrita la política dominante y la alternativa, Jarnés invitaba a cada ciudadano a tomar partido: «que realicen un acto heroico y notorio de auténtica voluntad, confensando a las gentes su adhesión a una forma concreta, a un claro programa de gobierno» (1930i). Sólo definiéndose en política se mostraba una auténtica voluntad de cambio. La definición, en el caso del propio Jarnés, pasaba por una defensa del ideal liberal-republicano cuyo reverso era el espíritu antimonárquico. Jarnés argumenta en *Castelar* que la monarquía se basa en una «superstición» que ha dominado a los hombres desde el principio de los tiempos, según la cual «los dioses cedían a un hombre, en comisión, sus místicos poderes» (1935b:41). Poco después no duda en hablar de «farsa borbónica» y defender que desde 1832, con la proclamación de la reina Isabel, «se inaugura en España una serie de reinados infantiles. Todo provisional, todo suplencias de extranjeros o de indígenas desaprensivos. Ni los niños aprenderán a ser reyes ni los reyes aprenderán a ser hombres.»(42-43)⁶⁷⁵

La proclamación de la República en abril de 1931 significó en palabras de Jarnés «el gran fenómeno de la transformación política e intelectual de España» (1931w) que lograba dar sentido histórico a los esfuerzos de los intelectuales en los años anteriores. El propio Jarnés fue el encargado de enarbolar la bandera tricolor en el ayuntamiento de Daroca, un acontecimiento que dejó narrado en su artículo «Viaje al corazón de un pueblo» (1931n). En los meses siguientes, Jarnés volvería a hablar de ese 14 de abril en términos elogiosos, valorando sobre todo que el cambio de régimen se hubiera producido sin violencia, de forma apacible: «España dio al mundo un edificante espectáculo: puesta en el trance de cambiar históricamente de postura, encontró el gesto menos gesto, la actitud menos teatral» (1931o). Ello reafirmó su convicción idealizante de que el cambio político había sido en gran medida fruto de la unión de tolerancia y generosidad.

A partir de ese abril del 31, los artículos de Jarnés dedicados al análisis de la política inmediata decrecieron y el conjunto de su producción ensayística

⁶⁷⁵ A propósito de la furibunda actitud antimonárquica de Jarnés y de su apego a la tricolor plasmado en *Castelar*, es interesante señalar que el aragonés incluyó como apéndice al libro una carta de Alejandro Ruiz de Grijalba donde éste le reprochaba «su republicanismo [que] le impida a usted considerar imparcilmente toda la grandeza de los sacrificios que hizo Castelar por España» (228) y le pedía explicaciones por el apartamiento de Ortega de la República poco después de su proclamación, apoyándose en el conocimiento de la amistad que unía a filósofo y escritor.

progresivamente invirtió su signo. De la alegría se pasó a la displicencia, y ésta se entremezclaba con fases de desdén por los asuntos políticos, para desembocar en el tono de denuncia social generalizada que domina en su libro de ensayos más importante de los treinta, *Fauna contemporánea*, confeccionado a partir de artículos publicados en la prensa entre 1930 y 1933. Jarnés moduló sus esperanzas en un verdadero cambio social, y afirmó con insistencia que, pese al salto que la instauración de la República suponía para España, aún quedaba muchísimo trabajo por hacer (uno de sus artículos se titula significativamente «Residuos del hombre arcaico» (1931o). Por ello reclamaba con ahínco un equipo de «pedagogos inteligentes» y sobre todo, frente a las voces de crítica al nuevo régimen, calma. Los cambios eran lentos.⁶⁷⁶

Pero la calma no pudo ser. Pronto surgieron los artículos en que con pesadumbre Jarnés lamentaba cómo el fragor de “lo político” (concepto cada vez más saturado de las ideas de conquista y uso del poder frente a la idea de comunión) invadía todos los terrenos, impregnándolos de enfrentamiento, intereses partidistas y objetivos puramente materiales. Así aparecía amenazada la necesaria autonomía relativa de ámbitos cuya esencia transformadora afecta prioritariamente al espíritu:

Los hombres ya no luchan con demonios interiores o exteriores sino para disputarse un poder que los releve de toda obediencia y de todo pensamiento. El hombre de hoy está más que nunca vuelto de espaldas a sí mismo. Va perdiendo el enlace con todo lo que pudiera compensarle de cualquier fatalidad —de la pobreza, de la fealdad, de la escasez de inteligencia—, con todo lo que, situado en planos más altos —arte, ciencia, religión— pudiera hacerle vivir más intensamente. (1935c:221)

Nuevamente aflora el problema de los *límites*, y la denuncia de aquellos que no los respetan. Signo inequívoco, como veremos con detalle, era el hecho de que los jóvenes «abandonan la literatura por la política» (1931u)⁶⁷⁷. Más grave aún era que el «espíritu de combate» había penetrado incluso en «la misma novela, [que] no suele

⁶⁷⁶ Vid. como ejemplo el artículo «Intelectuales y políticos» (1931z).

⁶⁷⁷ Con esa actitud los jóvenes cometían en opinión de Jarnés un doble error. Por una parte, sustituían la literatura por la política (y así, confundían la tarea de pensamiento del intelectual por la tarea de acción del político). Por otra, se dejaban «llevar por esa fácil corriente —tan fácil como borrosa— de “mesianismo reconstructivo”» que les conducía a «creer que son responsables de la urgente reconstrucción de España», cuando esa era tarea de gente más experimentada a la que había que obedecer. Sobre este tema, vid. el artículo «La triste juventud» (1932e).

escribirse para poner en evidencia un fragmento de vida —éste o aquél— sino para machacar al frente opuesto» (1934c). De la misma manera, y ya en terreno extraliterario, como se denunciaba en el artículo «El frontón» (1933s), los asuntos de Gobierno habían adquirido tal importancia en la vida española que los ciudadanos parecían estar pendientes sólo de ellos. Por eso Jarnés reclama con urgencia «crear nuevos centros vitales de atracción. De atracción de mirones forasteros o indígenas. Que la pelota del Poder vaya y venga aburridamente, sin que la atareada paz de nuestro laboratorio se interrumpa».

La imparable intromisión excesiva de lo político en el ámbito artístico llevó a Jarnés a enunciar en varios artículos de mediados de los treinta, retornando a posiciones anteriores a la República, una fructífera separación entre los intereses políticos y los estéticos. Por ejemplo, en el artículo «El gran tacaño» (1933o), frente a los escritores que reclamaban el mecenazgo del Estado, afirmaba: «al artista es preciso dejarlo vivir libre, retozón, en su propio mundo. Arrancarlo de él para llevarlo, por ejemplo, a una secretaría ministerial es contribuir a su depauperización, quizá a su total aniquilamiento».

Podría pensarse que estas últimas modificaciones ideológicas están causadas por una visión idealizante de la tarea de gobierno unida a una opinión poco elogiosa de la *realpolitik*, ámbito dominado por el egoísmo y el ansia de poder. Pero quizá existen otras razones, más profundas, que remiten a puntales la ética estética.

Jarnés concebía al hombre en términos radicalmente individualistas, tanto en sus ficciones como en sus ensayos. ¿Quién no reconocería en Julio Aznar, Juan Sánchez o el opositor número 7 retratos de lo que Jarnés llamó en 1936 «el mártir de los tiempos futuros: el individuo —víctima, naturalmente, de su fe en la libertad humana— que confiesa ante las gentes su tremendo delito de creerse individuo suelto»? (1936j). Jarnés piensa al hombre en libertad, alejado de conflictos y preocupaciones colectivas, en lo que una vez nombró «el divino ensimismamiento humano» (1935d: 250). Así, sus personajes masculinos contienen, entre lo que Martínez Latre llamó sus «constantes configuradoras», que son en su mayoría solitarios y a menudo herméticos, por lo general «inadaptados» (Ramos 252) que patentizan «su rechazo a los convencionalismos sociales» (Martínez Latre 1979:237) y a la vida burguesa (Fuentes 1969:248); disfrutan (o sufren) relaciones esporádicas, muchas superficiales, la mayoría lastradas por

incomunicación o por pasividad; y ciertamente pocas veces parecen sufrir problemas vinculados a asuntos económicos, laborales o familiares, llamémoslos “sociales” en un sentido vago⁶⁷⁸; sus novelas muchas veces se localizan en lugares cerrados, en cierta medida ajenos a los acontecimientos políticos: el seminario, un balneario, el campo, un museo, etcétera⁶⁷⁹. Además, sus tramas casi nunca —pienso como excepción en *Lo rojo y lo azul*— contienen referencias a hechos históricos o plantean una circunstancia sociopolítica precisa⁶⁸⁰, sino que se sitúan en una vaga intemporalidad, eso sí, moderna y además, como ya indicara J.S. Berstein (64), centrada en el presente⁶⁸¹. Todo ello responde, creemos, al planteamiento personal y teórico jarnesiano que, como ya señalara Eugenio G. de Nora, apuntaba a «un tenso resorte moral escondido bajo la muelle apariencia voluptuosa» (1979:158), es decir, a una postura ética radical (de Zuleta (1977:28) habla de «imperativo ético») que quizá estaría resumida en esta línea de *Libro de Esther*: «Hay que estar solos, pero en medio del mundo» (1935a:29).

Esta segunda frase, concesiva, encierra muchas cosas. La conciencia de que no se puede permanecer al margen, ni negar la propia época. La necesidad de estar informados, de saber qué ocurre y por qué. Y de tener en cuenta a los demás. Y de definirse, pero con conciencia, sin admitir posiciones no elaboradas por uno mismo. Cosa que Jarnés hacía, aun cuando planteara los problemas como asuntos “trascendentales”, en términos de gran abstracción —a la manera en que por ejemplo Juan Sánchez presenta su dilema en *Locura y muerte de nadie*— o vinculados a una teoría de tintes “metafísicos” —así, la «teoría del zumbel» que sustenta la novela del mismo título—. Jarnés se proponía observar a sus criaturas —y así, del mismo modo, los problemas que detectaba en la sociedad— en su “desnudez esencial”, lo que para él significaba más allá de la economía o la política. Consecuentemente, los problemas que detectaba tenían muchas veces un

⁶⁷⁸ A propósito de esto, ya Víctor Fuentes hizo notar que «el protagonista de sus obras aparece siempre desprovisto de ficha histórico-social» (1969:243)

⁶⁷⁹ Sobre este asunto, vid. el capítulo dedicado al «espacio narrativo» en Martínez Latre (1979:165-196), y Ródenas (1998:164), que comenta a propósito de las localizaciones de *Paula* y *Paulita* (balneario y Abadía de los Fresnos) que «más parecen, en principio, cotos espaciales aislados del resto del mundo que lugares abiertos a cualquier contaminación.»

⁶⁸⁰ El propio Jarnés dio sus razones para ello: «El “hecho histórico” sólo me interesa como materia artística, y esto equivale a... no interesarse por el hecho, o a preferir hechos falsos —falseados con arreglo a una concepción ajena a ellos—.» (19311)

⁶⁸¹ Vid. Martínez Latre (1979:145-163) sobre el tiempo en las novelas jarnesianas.

origen tan “metafísico” (general) como la manera de plantearlos⁶⁸². Y eso es lo que ocurría en el caso de la crisis de entreguerras. La “sobrepolitización” de la realidad como proceso ideológico hegemónico en Occidente a partir de 1930, constituía para Jarnés la punta del iceberg de un proceso mucho más amplio, el de la «crisis del espíritu», cuya enunciación simple (pero abstracta) sería: la materia, progresivamente y de forma alarmente, invade el terreno del espíritu y plantea la posibilidad de su completa anulación (su paralelismo en el ámbito literario es descrito por Jarnés mediante la metáfora de que el documento “se come” a la novela). (1934j)⁶⁸³

La crisis del espíritu

Al igual que ocurría al principio del segundo capítulo, hablar de crisis de Occidente conduce casi irremisiblemente a Spengler. Jarnés también escribió sobre el autor alemán, «el gran pesimista contemporáneo» (1934h), casi siempre en términos negativos. Reconocía la vastedad y profundidad de su análisis, pero le achacaba su pesimismo exacerbado y su falso profetismo que escondía en realidad claudicación, hacerse «esclavo de la historia»; pues en vez de preocuparse por el comienzo de una nueva etapa, Spengler se consagraba a la escritura melancólica de la caída de una cultura. Eso le hacía rechazar el futuro por caótico y proponer un estoicismo que esperaba, impasible, la disolución: «continuar en el puesto perdido, ya sin esperanza». Esta postura era inaceptable, pues olvidaba la posibilidad —más hedonista, más optimista— del disfrute de la vida «tomada como un presente inagotable, como un brocal abierto hacia la más rica profundidad» (1932h).

⁶⁸² El hispanista Walter Pabst, amigo de Jarnés, señalaba como uno de los rasgos específicos del aragonés «una nueva metafísica que surge entre risas satíricas e incertidumbre melancólica y que corresponde a su mundo estético.» (cit. en Khan 1932)

⁶⁸³ La correlación en literatura entre espíritu y materia que Jarnés juzgaba correcta aparece en las primeras páginas de *Rúbricas*: «No sólo dibujar, sino también pintar. Y a veces, entre las más delicadas tintas, dejar caer un borrón que añade solidez a los demás colores. Es un puñado de cruda, de compacta realidad, por quien el globo azul irá subiendo con más gallardía. El espíritu necesita su lastre, necesita a veces un cable grosero que le mantenga —cordón umbilical— prendido al vientre de su madre: la materia» (1931b: 99).

Una de las primeras discusiones sobre el tema de la crisis puede encontrarse en el artículo «La segunda barbarie» de marzo de 1932 (1932c). Allí Jarnés hace uso de la filosofía de J. G. Vico⁶⁸⁴, según la cual la historia de la civilización se dividía en tres épocas: la «divina», la «heroica» y la «humana». Tras la última, se producía un retorno a una época de primitivismo y barbarie, aunque en este caso «reflexiva» por no ser natural, sino fruto de una «corrupción moral». Jarnés descubría en varios signos del presente el advenimiento de esa época:

La vida espiritual recoge hoy sus alas, la cultura es —casi en su totalidad— desdeñada, el frenesí pretende gobernar el mundo. Han fracasado los economistas, como antes fracasaron los parlamentarios; asoma el imperio de la acción muda premeditada, individual.

La crisis suponía una mezcla de fracaso político, económico, social, educativo y, también, artístico. Así, en su reseña del libro de Walter Passarge *La filosofía del arte en la actualidad* (1932l), Jarnés concluye que el primer síntoma de la segunda barbarie es «destruir las esencias del arte al convertirlas en propaganda». A la crisis se estaban aplicando en toda Europa tres remedios principales, ya señalados por Vico: «la dictadura, el gobierno extranjero, la extrema opresión». Jarnés los rechaza sin paliativos, pues además de ser «odiosos» no resultan efectivos, y plantea nuevamente la educación del ciudadano como única solución.

A partir del análisis aquí esbozado, las denuncias al cariz materialista que estaba tomando la civilización se multiplican. En un texto de julio de 1934, lo que se anunciaba en 1932 es visto ya como una realidad: «Hemos llegado a los tiempos de la “segunda barbarie”, que hace siglos señaló Juan Bautista Vico» (1934k). Y dos años después, Jarnés parece claudicar:

El volcán está apagado. Vivir sobre un volcán apagado es vivir en plena farsa. La tierra está hendida, agrietada, como dispuesta a derramar su fuego interior, pero sus entrañas están frías. Ninguna llama, ningún poderoso aliento, nada que haga concebir esperanzas en nuevas fecundaciones. (1936e)

⁶⁸⁴ Al que volverá a referirse en el artículo de la nota siguiente y en otros, por ejemplo «Periodismo» (1934p).

Los análisis que en los años treinta Jarnés realizó de la crisis del espíritu se apoyaban en una descripción del hombre moderno sintetizada en el capítulo que cierra *Fauna contemporánea*.⁶⁸⁵ Ahí Jarnés, apoyándose sobre todo en la psicología de Jung, enuncia el nihilismo, aunque sin utilizar la palabra, como la experiencia clave de la modernidad.

El capítulo comienza desvinculando la modernidad de la novedad. El hombre moderno no es aquel que “está a la última” o al día; sino que «se trata de un hombre exterior donde se haya agudizada la conciencia del presente» (1933a:242). Eso lo sitúa en oposición tanto a la masa como al “falso” hombre moderno, que meramente «afecta» la conciencia del presente. A ésta no se llega por el culto a lo nuevo o por estar inmerso en tertulias y eventos sociales, sino a través de la soledad y del ejercicio de la lucidez, y su adquisición conduce al hombre moderno a una situación de «plena angustia» (243), pues reconoce que toda norma pasada ha quedado obsoleta y que debe enfrentarse a un vacío desde el que adquirir un nuevo sentido de la realidad. En ello, el hombre moderno se sitúa a sí mismo «al margen de la historia» (243), lo que no significa que ignore ésta (al contrario, la conoce ampliamente), sino que directamente la rechaza como guía: la historia puede enseñar a mirar en rededor, pero no a actuar hacia delante.⁶⁸⁶

Por esta mezcla de clarividencia y angustia, la modernidad se revela en el texto jarnesiano como un proceso ambiguo e incluso contradictorio, y así resulta ser también el modo de pensar moderno aplicado a la realidad: funciona descubriendo la huellas de la

⁶⁸⁵ Y cuya primera formulación es un artículo del mismo título («El hombre moderno») publicado en *La Vanguardia* el 7 de junio de 1932. (1932II)

⁶⁸⁶ En alejamiento de su admirado Ortega y asimilando en profundidad este rasgo moderno, Jarnés muestra en general poca simpatía por la historia (que, como ya se dijo, desaparece en su presencia explícita casi totalmente de sus ficciones). Considera que en muchos casos es un lastre y cree que casi no aporta conocimientos útiles para la vida. Esto no está en contradicción con cierta apelación a tener sentido histórico. Este último significa relativizar el propio presente para verlo como una etapa más en el discurrir humano, sin pretender encontrar en la historia normas para construir el hoy. Jarnés se alía en este punto con Nietzsche, del que cita un texto de la segunda intempestiva en la «tercera mañana» de *Feria del Libro*: «¿En qué grado necesita la vida de los servicios de la Historia? O también: ¿Cuándo puede comenzar a ser peligroso para la vida el exceso de sentido histórico? Anotemos la respuesta del mismo filósofo: Sólo en la medida en que los hombres sean capaces de asumir el pasado como un alimento substancioso, convirtiéndolo en sangre y haciendo de lo sucedido un proceso histórico, podrán los pueblos, las culturas, vivir en sus recuerdos. Pero más allá de ese límite tienen el deber de olvidar.» (texto no incluido en *Obra crítica* y que cito por la edición original de 1935, p. 78). Vid. también la entrevista con Darío Pérez, quien transcribiendo opiniones de Jarnés afirma: «no cree en la Historia; no cree en los prestigios que la realidad dejó de contrastar.» (280)

catástrofe en el más alto grado de civilización, la fugacidad en aquello que parecía más permanente, y lo inestable «en todo cuanto pudo producir alguna vez seguridad» (245). Todo eso tiene como consecuencia que el carácter central del hombre moderno sea su falta de fe. No cree ni en el pasado, ni en el futuro, ni en los hombres que protagonizaron la historia que se expande entre esos dos polos. Ni cree, ni tiene esperanza.

En estas páginas de *Fauna*, como en otros muchos artículos, afloran, a partir de esa aguda consciencia del presente a la que el propio Jarnés alude, diversas instancias de denuncia general contra el rumbo que la historia estaba tomando. Dos líneas de interpretación en ese sentido son la vinculación de la crisis a una «quiebra del humanismo» y la afirmación de un conflicto entre civilización y cultura.

Quiebra del humanismo

Haciendo buena la idea que en un capítulo anterior se sustentó sobre la deriva antropológica del quehacer vanguardista, quedó dicho que la preocupación última de Jarnés era el hombre mismo. En varios momentos resumió los fenómenos negativos de los años treinta en la frase «El humanismo en quiebra» (1932n), título de un comentario del ensayo «El humanismo como iniciativa» de Ernst Robert Curtius publicado en *Revista de Occidente* (1932)⁶⁸⁷. Alineándose con el autor alemán, Jarnés describe las claves de la crisis como la concatenación del resquebrajamiento de los fundamentos éticos, el olvido de los valores espirituales y el imperio de «una política apoyada en la fuerza bruta, no ya en autoridad moral alguna, en calidad “humana” ninguna». Frente a estos desastres, Curtius reclamaba un humanismo renovado. La defensa del humanismo suponía, renombraba Jarnés, defender el espíritu. La esencia del humanismo la constituía un conjunto de valoraciones, de normas de conducta que precisamente disponían una determinada imagen del hombre como valor superior y regulador, que operaba como

⁶⁸⁷ Curtius explica el nacimiento de su propuesta de nuevo humanismo en (1945:385), vinculándolo a un retorno a la Edad Media que ya ha sido mencionado.

límite y así instauraba «escalas de deberes» (1932r). De ahí que la prioridad fuera proporcionar una definición del hombre lo más integral posible.

La crisis se explicaba como crisis del hombre, en dos amenazadoras alternativas: o bien directamente ocurría que el valor hombre no era tenido en cuenta —así ocurriría en el culto al maquinismo o en el cientificismo desbocado— o su significado quedaba reducido a «el que más exige, y con más violencia» (1932r). Esta interpretación en términos de reducción de valor y de significación permite situar el problema bajo la perspectiva del nihilismo.

El fenómeno del nihilismo aparece descrito con una doble faz humana. Por una parte, como *falta de fe*: en las propias posibilidades vitales, en el valor «hombre»⁶⁸⁸ y, paradójicamente en la existencia de cualquier sentido más allá del propio egoísmo: «creer fuertemente en algo que caiga fuera del perímetro de nuestra piel y de nuestra pobre vida individual: eso es lo que nos falta» (1930h). Por otro lado, como *resentimiento*, otra de las palabras recurrentes de Jarnés en artículos de los treinta y que recoge los frutos del análisis planteado en *El resentimiento en la moral* de Max Scheler (traducido por José Gaos en 1927), autor al que Jarnés leyó profusamente⁶⁸⁹. El vínculo entre resentimiento y nihilismo se lo proporcionaba a Jarnés además Américo Castro, de quien cita estas palabras a propósito de aquellos que, con su apelación a la inquietud desaforada y al enfrentamiento, buscaban desgarrar la estructura social: «En el fondo, se trata de una aspiración nihilista, forma suprema que asume el rencor de los que viven resentidos a causa de su pereza o incapacidad o por cualquier otro desagradable motivo» (1932k).

Jarnés explica la carencia de fe a partir de dos fenómenos: El primero, la caducidad definitiva de todas las interpretaciones hasta entonces existentes: «nunca se encontró el hombre tan desnudo frente a la nada. Sin clavo donde asirse, entre sombras de alas —un tiempo ideas vivas, palomas que traían y llevaban mensajes de la tierra al cielo—, sin fe en nada que no sea la máquina». Esta situación producía la aparición del

⁶⁸⁸ Dice Jarnés: «Y esto es lo que falta: fe en los hombres. No porque falten hombres en quien pueda tenerse fe, sino porque faltan los hombres capaces de creer hasta la disciplina, hasta el sacrificio.» (1936e).

⁶⁸⁹ Sobre la influencia de la noción de resentimiento scheleriana en Jarnés y su aparición en la novela *Lo rojo y lo azul*, vid. de Zuleta (1977:232-234).

sentimiento de la «angustia». El segundo fenómeno, fruto del primero, era la preponderancia de una interpretación materialista de la vida, donde ésta quedaba reducida a un cúmulo de egoísmo, avaricia, afán de acumulación y «la voluntad de conservar y adquirir valores materiales» (1933v), lo que tenía como consecuencia la «infelicidad» esencial en la que vivía el hombre moderno. Aquellos que no tenían fe en la vida se refugiaban en lo más inmediato y a la vez más arraigado —por ser pura animalidad—, el instinto de conservación, lo que les conducía a traducir todo beneficio en términos de una ganancia material, económica, sin plantearse la realización de un proyecto que sería «el mejor modo de justificar nuestra vida». Se trocaba vocación y esfuerzo por aposentamiento y filón productivo. Era, en el fondo, «hacer de la economía, otra fe» (1934e) que ocupaba el lugar dejado por la fe en el sentido del propio vivir. Eso acarreaba un empequeñecimiento de las capacidades y posibilidades del hombre moderno, y así de su disfrute: el individuo se insertaba en el «automatismo», una cadena sin fin dentro de la cual necesitaba continuamente recibir estímulos materiales —únicos que sustentaban su impulso a vivir para «satisfacer caprichos» (1935a:187)—.

En la vorágine de estímulos y afectos a la que abocaba el ritmo del mundo moderno cabían dos posibles finales: o bien se llevaba hasta el final y culminaba en el agotamiento y el desplome (así aparecería ejemplificado en la narración del accidente de Saulo en *Teoría del zumbel*), o bien en cierto momento la cadena se paraba y el individuo se veía obligado a reflexionar, a preguntarse el sentido de todo el entramado, para así chocar con la vacuidad misma de la cadena —que reflejaba la vacuidad de su alma—. Este proceso de detención y angustia es el que viviría el personaje de Mr. Brook al final de *Paula y Paulita*, cuando reflexiona sobre los móviles de sus actos. Las consecuencias, terribles, eran las mismas en cualquiera de los dos casos, y para Jarnés se habían dado en Estados Unidos con el crack del 29: «ya vimos —en Norteamérica— qué puede salir de estas fiebres, de estas falsas “prosperidades”. La historia no perdonó a ningún falso intérprete de la vida» (1934e).

El continuo ir a la zaga de nuevas sensaciones conducía a una insatisfacción generalizada, al depender la felicidad actual de la esperanza en el futuro, en vez de dedicarse al moroso disfrute del presente: «no se conocía el presente, no se sabía conocer el presente. Se apelaba a lo desconocido, al porvenir» (1935a: 138). A esta imposibilidad

de saborear en plenitud la alegría del presente la denominó Jarnés en algún momento, utilizando un concepto de N. Berdiaeff, el «mal del tiempo», señalando con ello cómo gran parte de la complejidad de lo que le ocurría al hombre moderno se jugaba en la relación que éste mantenía con las distintas esferas temporales de pasado, presente y futuro: «la extrema civilización, sus prisas, con sus torbellinos, asesina de la severidad, verdugo del tiempo» (1933a:235).⁶⁹⁰

La excitación continua (con su ineludible reverso, el aburrimiento que nace de su carencia⁶⁹¹) aparece en los textos de Jarnés íntimamente vinculado a dos fenómenos paladinamente modernos, interrelacionados de manera indistinguible, contra los que nuestro autor también alzó la voz y cuya unión fundaba «el sentido turístico de la vida, capaz de acabar con la misma vida» (1935a:140): la velocidad y la novedad. La prisa, contra la que Jarnés arremetía en su fábula «La diligencia» (incluida en *Las siete virtudes*), constituía un «femento antivital», pues negaba el disfrute profundo y sosegado, banalizando las fuentes de enriquecimiento espiritual al hacerlas ser meros objetos «de mal catador», es decir, aquel que «opera por sugerencias» (1933a:234). Se cambiaba así intensidad por extensión, lo que remitía a un principio de *novedad* continua que impedía el verdadero disfrute, el voluptuoso. Éste dependía esencialmente no del choque denonado y superficial con lo nuevo, sino de saborear lo ya conocido, en lo que se profundizaba y sobre lo que se volvía (pues se basaba en la repetición a voluntad, mediante la evocación, de cualquier momento de disfrute): «Este fragmento de mundo nos gustó y volvemos a gustarlo; sentimos en la segunda y tercera y cuarta vez un placer especial, quizá lejano al placer del hallazgo. *Sentimos voluptuosidad*» (1935a:135). A este culto a lo nuevo meramente por el hecho de serlo lo llamó Jarnés «neofilia» (1936i). Su origen se encontraba en una flagrante falta de sentido de la temporalidad, así como un desconocimiento de las posibilidades de reinterpretación de lo ya dado —por ejemplo, en el ámbito estético, la reescritura de la tradición—, y era especialmente endémico entre los jóvenes. Al porfiado perseguidor de novedades se contraponía, en el otro extremo, el

⁶⁹⁰ Vid. sobre este mismo asunto el artículo «Hablar del tiempo» (1936g).

⁶⁹¹ Nos lo confirma este texto de *Eufrosina*: «la época sintió un espantoso aburrimiento y llamó a todas las puertas pidiendo incentivos, estimulantes, espuelas. Y en todas partes llegaron risueños específicos... Pero se trataba de tóxicos, de narcóticos disfrazados, que lentamente fueron amortiguando energías. Parecían vivaces y sólo eran epilécticos.» (1948:28)

«neófago», «el contumaz enemigo de lo nuevo», víctima de la misma falta de perspectiva que le impedía reconocer lo que de valioso surgía en la actualidad.

Cómo estamos viendo, en opinión de Jarnés la vida moderna se regía en gran medida por la satisfacción de necesidades de placer sensorial. Esto en sí no era algo negativo —al contrario, significa la afirmación de la vida sensible y de su esencial valor, pues impulsaba a aprovecharla— pero que comenzaba a torcerse cuando, nuevamente, tal tendencia se extralimitaba y se traspasaba lo que Jarnés llamó en alguna ocasión la «línea espiritual» (1931y). Entonces se producía el imperio del instinto por encima de la razón, y así, se desvanecía toda disciplina y principio de orden.

En esta tiranía de lo irracional puede localizarse el origen del sentimiento principal que en opinión de Jarnés «filtra su ponzoña en todas las zonas del sentir y obrar humanos»: el resentimiento. Jarnés trata de él monográficamente en su artículo «El resentido» (1934n), un nuevo «tipo» que debía unirse a los de *Fauna contemporánea* y que finalmente acabó en las páginas de *Castelar* (1935b:150-152). El resentimiento daba explicación del dominio presente del «dogma de la violencia» que buscaba negar las libertades imponiendo necesidades. Su surgimiento se producía porque en el seno de la sociedad contemporánea coexistían la igualdad en derechos políticos, públicamente reconocida, «con diferencias muy notables en el poder efectivo, en la riqueza efectiva y en la educación efectiva» (151). En vez de dedicarse a reducir estas desigualdades, los individuos se empeñaban en compararse, y en esas comparaciones refulgían, con violencia, las desigualdades que los emponzoñaban. Crecía así el odio y el ansia de venganza. Y de ahí la violencia, y la más dura, sin finalidad positiva, con el único objetivo de producir daño y dolor, casi siempre colectivo, indiscriminado. «El resentido juega siempre con negaciones. No conoce la alegría de afirmar. Ni otra alegría plena.» (152).

Conflicto entre civilización y cultura

En el artículo de 1936 «Servidumbre sin grandeza» (1936f), un Jarnés pesimista y pesaroso hace suyas las tesis a propósito de la crisis de la cultura defendidas por Johan Huizinga en su libro *Entre las sombras del mañana*⁶⁹². El historiador holandés definía la tesitura del presente en los conocidos términos de crisis «de la razón», y argumentaba que la época no cumplía las tres condiciones básicas para el establecimiento firme de una cultura: la existencia de un equilibrio entre la materia y el espíritu; una tendencia o aspiración unificadora, que proporcionara un fin a alcanzar; y finalmente, el dominio de la naturaleza, lo que Jarnés interpretaba ante todo como dominio de la naturaleza humana (pues la actual civilización ya mostraba el dominio de la naturaleza material), esto es, su «cultivo» (origen etimológico de cultura). El dominio de la naturaleza suponía fundamentalmente la exigencia de un equilibrio en el uso de las distintas facultades y el «reconocimiento de deberes», único camino para la libertad y la grandeza humana. Y esto tanto individual como colectivamente.

Que la crisis significaba una merma significativa del impulso ilustrado que colocaba a la razón como guía de la humanidad sustituido por un irracionalismo descontrolado era algo que Jarnés ya llevaba denunciando desde principios de los treinta. Así, en un artículo de 1930 afirma:

El hombre del siglo XIX [...] le quedaba el reconocimiento de una grandeza: al menos, reconocía como diosa a la Razón. El hombre del siglo XX parece querer abolir esta última servidumbre, destruida su última grandeza... Pero sin ellas la vida es un fluir vegetal, es un mero proceso instintivo. (1930o)

Durante la década Jarnés iba a descubrir que no podía hablarse meramente de crisis de la razón cuando su principal consecuencia, la civilización, había alcanzado un grado de sofisticación inédito en la historia. Aparece entonces la noción de «hipercivilización» (1934f), es decir, de un avance excesivo del progreso y la razón calculadora con la que se había inaugurado la modernidad. La hipercivilización tenía

⁶⁹² Jarnés ya había comentado de manera elogiosa en 1930 (cf. 1930q) la traducción de un libro anterior del autor, *El otoño de la Edad Media*, enmarcándolo en el debate a propósito de la posible reedición de una nueva Edad Media, de la que tanto Huizinga como él desconfiaban (vid. más abajo la postura de Jarnés al hablar de Berdiaeff). Sobre Huizinga, vid. el retrato que proporciona Peter Burke (1986).

graves manifestaciones, así el surgimiento de las masas, el materialismo, el cientificismo, el especialismo, el maquinismo y, también, el fomento de un tipo específico de cultura.

A la cultura producida por la hipercivilización la llama Jarnés alguna vez «impertinente» (1933a:185), por estar regida según los principios antes aludidos de superficialidad, velocidad y novedad. Esta cultura actúa «por contagio» (188), cuando la verdadera cultura es la que se produce «por influencia»: no persigue la satisfacción o el aturdimiento, esto es, el cumplimiento de una sensación puntual y pasajera, ni tampoco proporciona vana sabiduría celestial (abstracta, hiperracional) sin aplicación a la vida — así Merlín⁶⁹³—. La verdadera cultura aspira a moldear la figura del hombre, conformándolo, dotándolo de unos valores, despertándole el afán vital, el ansia de realización individual y colectiva. Pero esto, constataba Jarnés, no era, ni remotamente, lo que se encontraba al mirar la realidad. ¿Existiría algún tipo de incompatibilidad entre una noción recta de cultura y el avance actual de la civilización? Jarnés contesta afirmativamente:

Está a la baja la cultura y en alza la civilización. El mundo quiere vivir mejor, aquí en la tierra, y la cultura tiende a hacerlo vivir mejor, pero en el aire, en los planos superiores donde florece el símbolo, el concepto, la encantadora abstracción, novia inasible, capaz de hacer feliz a muy pocos. (1936k)

La civilización extrema, lo hemos visto, conduce a una situación donde el único objetivo es “práctico”: conseguir los máximos placeres materiales. Pero eso significa olvidarse en proporción directa del espíritu, al que se le cortan las amarras con el mundo de la vida y se le proporciona seco alimento. El progreso exacerbado genera un abismo entre el saber y el vivir, esto es, entre cultura y civilización, al negar la posibilidad de su saludable cohabitación. (A reducir ese abismo hasta su extinción se dedica, de una u otra manera, toda la obra jarnesiana).

El avance imparable de la civilización no tutelada por la cultura —esto es, por un principio de razón vital suficiente— desembocaba en los fenómenos característicos de los años treinta bajo la égida del irracionalismo, y que la convertían, decía Jarnés, en «la

⁶⁹³ «Merlín, el solitario, enfrascado en la lectura de Plotino, del fosco Plotino, que jamás pensó en conocer el baño y ciertas famosas razones del corazón. Merlín se está dejando envenenar por ese campeón de alturas metafísicas. Está aprendiendo a no vivir» (1936a:111).

época de las dictaduras» (1934k). Así, se lamentaba Jarnés, se asistía al imparable ascenso del fascismo, que traía consigo la militarización de la vida pública (con sus consignas de estandarización, rigidez y disciplina marcial) y al auge de los dictadores, figurones de aureola mesiánica que concentraban las ilusiones instintivas (y el miedo al fracaso y al caos) de buena parte de la población, cuando en realidad buscaban el propio beneficio, la satisfacción de la personal “voluntad de poderío”. Estos dictadores proporcionaban una dogmática de formulación sencilla, fácilmente asimilable —y que así rápidamente tapaba el vacío dejado por la falta de una norma universal⁶⁹⁴— que también poseía su religión: «el culto a la raza» (1934ll). Una dogmática que bajo la promesa de toda suerte de felicidad bajo su yugo, impulsaba a una confrontación armada:

¿Qué locura marcial le ha entrado al mundo? Acaba de rechazar unos dogmas y ya pide otros, a toda prisa. Ha olvidado unos mitos, y se traga, como un bienaventurado, el primer refrito mítico que le sirven. Aún vivos los despojos de una guerra espantosa, prepara ya sus juventudes para la gloriosa hazaña de destrozarse unas a otras. (1934ll)

El cesarismo suponía el reverso del ascenso de la masa, pues en opinión de Jarnés ambos se constituían a partir de un principio común de dominación totalitaria (por eso puede afirmar que «el absolutismo vuelve, disfrazado de colectivismo»⁶⁹⁵). Pues si el cesarismo comporta la anulación violenta de libertades y diferencias, el imperio de la masa impulsa lo mismo. De ahí que Jarnés proporcione esta polémica descripción: «Masa es cualquier rebaño que de pronto deja de balar y comienza a afilar las uñas. [...] Su aglutinante es el sentido de caza, de la caza del hombre “egregio”, naturalmente, puesto que se ha escapado del rebaño, de la grey» (1934f). Jarnés, defensor a ultranza de la individualidad, denuncia como una enorme tragedia el alza indiscriminada de los valores colectivos que en su opinión perseguía anegar los valores individuales. Para él era posible una coexistencia pacífica de ambos grupos de valores en lo que llamó alguna vez

⁶⁹⁴ Cf. estas palabras de «El gran desfile» (1933t): «La zozobra general, la falta de fe en sí mismo y en los otros, produce estos cambios de fetiche. No creemos ya en los hombres, pero creemos en un desfile de camisas. Perdimos la fe en las ideas, y ahora la ponemos en un poco de retórica de cuartel.»

⁶⁹⁵ *Feria del Libro*, ed. original de 1935, página 91. Cito por la edición original de 1935 al no estar este texto incluido en la *Obra crítica*.

«humanismo popular» (1933a:150)⁶⁹⁶, una propuesta que veía sabiamente defendida por alguien como Jules Romains. La referencia no era vana: para Jarnés la prueba de la colectividad recala siempre en el individuo de la que se compone o que la representa (un literato, por ejemplo). Pero era precisamente esa conciencia individual, triunfante desde el inicio de la Modernidad, la que estaba en decadencia⁶⁹⁷. Bajo el imperio de la masa, el individuo quedaba alienado al delegar su deber de pensar y actuar en una colectividad carente de identidad definida, mera «muchedumbre» que exigía mejoras y reclamaba derechos olvidándose de sus deberes.

Derechos y deberes profundamente vinculados a un compromiso cívico se convierten para el Jarnés de los treinta en conceptos centrales. Incluso llega a decir que su correcta administración y acatamiento produciría «un sentido de honda religiosidad que podría resolver cuanto parece insoluble» (1932r). Respecto a los derechos, en ningún caso Jarnés ponía en tela de juicio la necesidad de su igualdad para todos los ciudadanos (aunque sí, como hemos visto, discute la noción misma de “igualdad”), sino el hecho de que bajo la égida de lo colectivo fueran exigidos en su inmediata resolución sin que se asumiera como contrapartida el estricto cumplimiento previo de los deberes. La incorporación de éstos sólo parecía posible —como tantas otras cosas en Jarnés— a través de la introspección, donde se producía el reconocimiento de los límites personales y el descubrimiento del propio camino individual, que debían conjugarse armónicamente con las trayectorias del resto de individuos. A esa práctica de gnosis individual era obligatorio unir el cumplimiento de los propios deberes. Por eso, en otro momento, haciendo suyos los análisis de Gregorio Marañón en *Raíz y decoro de España*⁶⁹⁸, Jarnés detecta en el olvido del deber «el germen de la angustia actual del mundo» (114).

El espectáculo de una colectividad que despreciaba violentamente la voz del individuo y buscaba o bien anularla o someterla al yugo de vagos principios colectivos; que no reconocía sus obligaciones, sino sólo sus exigencias, y que además pretendía

⁶⁹⁶ Víctor Fuentes habla de «una vida social personal y comunitaria» (1967:38).

⁶⁹⁷ Por eso, como veremos, aparecían voces anunciando una nueva Edad Media. Pues en ella era «sacrificado el individuo y escamoteada la personalidad» (*Feria del Libro*, ed. 1935, p. 84).

⁶⁹⁸ Calificado por Jarnés en *Feria del libro*, ed. 1935, como «el mejor manual de ciudadanía que puede aconsejarse a cuantos prefieran un punto de vista apolítico para enjuiciar el estado actual de España» (112).

alcanzar de forma inmediata y casi a cualquier precio el poder, consagraba para Jarnés una crisis, ya profetizada por Ortega en 1917, en el seno mismo de «el sentido de la democracia» (1933r), y la victoria inapelable del «dogmatismo», cuyo origen quedaba situado en un «odio a la independencia y la libertad» y cuyo móvil principal ya ha sido aludido: promover el resentimiento entre los hombres para en último extremo hacer explotar un conflicto civil.

Pese a lo gris del panorama, Jarnés no aceptaba caer en el fatalismo y planteaba un programa estético-intelectual bajo, entre otros, estos tres supuestos: 1) la posibilidad de un «nuevo humanismo»; 2) la «fe» en la continuación de la historia del espíritu debido a 3) la existencia de una visión del acontecer histórico en la que el espíritu no avanzaba progresivamente con los hechos, sino que, en algo parecido a un eterno retorno, «nace, crece, brilla, se atenúa, se oscurece, se esconde y vuelve luego a surgir con nuevas adquisiciones».⁶⁹⁹

La alternativa: el «nuevo humanismo»

El conocimiento de las causas de la crisis suponía sólo un primer paso para atajarla; era necesario proponer una alternativa. En varios lugares, como hemos podido observar, Jarnés discutió y comentó diagnósticos y propuestas de los más agudos intelectuales europeos, como por ejemplo Spengler, Berdiaeff (con los que simpatiza menos), Jaspers o Huizinga. En Spengler y Huizinga ya me he detenido más arriba. Con Jaspers, Jarnés compartía sobre todo la idea —ya discutida— de que la crisis contemporánea tenía su epicentro en la relación dialéctica entre el individuo y la

⁶⁹⁹ En *Libro de Esther* puede verse un ejemplo. Jarnés interpreta la historia del arte como una sucesión de periodos de racionalismo y romanticismo: «el arte de todos los tiempos sufre estas alternativas. Después de David surge Delacroix. La razón, abandonada a sí misma, pade implacablemente, desnuda con frialdad. De pronto, el arte queda aterido en medio del desierto, buscando un poco de lumbre, a la sombra de algún árbol esquemático» (1935a:102). Víctor Fuentes (1969:249) ya había aludido a la presencia en Jarnés de esta visión cíclica de la vida del espíritu.

colectividad, lo que Jaspers denominaba respectivamente el “uno mismo” y el “todos nosotros”⁷⁰⁰. Berdiaeff, por su parte, proclamaba en libros como *La nueva Edad Media* (1932), *El cristianismo y el problema del comunismo* (1935) o *El cristianismo y la lucha de clases* (1936) el surgimiento de una nueva Edad Media, marcada por el retorno a la religión cristiana, tanto como creencia sustentadora de la fe como moldeadora de un *modus vivendi* ascético. Pero a Jarnés esta solución no le satisfacía. En primer lugar le parecía demasiado sencilla; además, era fácticamente imposible por estar planteada como la reproducción en el futuro de patrones de un pasado obsoleto; y finalmente, significaba una traición a la propia época, cuya coyuntura reclama la instauración de «el nuevo tipo histórico» (1930q). Jarnés rechaza explícitamente la religión —aunque no, como veremos, un cierto sentimiento «de religación»— como remedio para una modernidad enferma: «Queda la religión... Pero la religión ¡qué lejana parece de estos cuadros de vieja vida moderna, aunque alguna vez se utilice en sentido político, o en sentido medicinal, de medicina de urgencia!» (1935g). Y en un de 1936 saca a la luz la «afirmación absoluta» bajo el discurso de Berdiaeff: la existencia de una contradicción no ya entre civilización y cultura, sino entre vida y cultura, a la que por supuesto Jarnés se opone frontalmente, apelando al hecho de que «en épocas de refinada cultura, los más cultos supieron ser, además, excelentes “vividores”» (1936k).

Es precisamente la integración unificadora de vida y cultura la inspiración de fondo de la alternativa que Jarnés presenta en toda su obra y explícitamente en varios de sus escritos de los treinta bajo el marbete de un «nuevo humanismo» (1932n), llamado así porque ante todo propone la necesidad de construir un «nuevo concepto de hombre» (1932r). Jarnés no ignoraba que éste es un afán compartido por otros intelectuales, pero creía que muchas veces se caía o bien en la discusión de un tema de moda, o en el confusionismo, o en el excesivo conceptismo de los que sólo se escapaba enfocando el problema en su realidad esencial:

Deseos vagos, vagamente expresados, de llegar a “una consciencia nueva” a un tipo de “hombre nuevo” no nos faltan. Las exigencias de la época, los imperativos modernos, las visiones nuevas, etcétera, todo muy nuevito, muy

⁷⁰⁰ Vid. «Del hombre a la máquina» (1933q), donde Jarnés comenta el libro de Jaspers *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*.

engoladito, muy manoseadito en artículos, discusiones, conferencias... ¿Por qué no hablar con un poco más de claridad? Se está dividiendo a los hombres en grupos arbitrarios, se establecen categorías, rótulos, casilleros completamente inútiles, que ni siquiera rozan la médula individual humana, lo más real y verdadero: ¿Por qué no examinar y juzgar a los hombres, atendiéndonos a fórmulas más sencillas? (1934e)

La alternativa humanista de Jarnés no aparece nunca formulada en un texto unitario, sino que debe reconstruirse a partir de distintos textos. En sus rasgos esenciales, que aquí bosquejaré, posee dos frentes de actuación, por ser el proceso disolutivo al que se enfrenta a la vez colectivo e individual. Por un lado, frente al nihilismo, el escepticismo y la falta de referentes, Jarnés plantea, en la estela de Giraudoux, Gide o Shaw, la forja de «nuevos mitos» y de una imagen de los posibles «hombres superiores»⁷⁰¹ del tiempo nuevo. Por el otro, frente a la profusión de sentimientos de angustia e infelicidad, Jarnés propone una «ética individual», problema que en *Feria del libro* se juzga mucho más profundo que el de la «cuestión social», condenada a pasar, como una «tormenta» (1935c:300).

La tarea constructiva de generación del nuevo sentido individual y supraindividual de la existencia debía ser llevada a cabo por los miembros de una minoría intelectual, disciplinada y consciente de su misión:

Si una aristocracia ha muerto, necesitamos otra, y más auténtica, más profunda, plenamente consciente no de sus derechos, sino de sus deberes. El mundo olvidó ciertas palabras, una de ellas, “nobleza”. Hay que recuperarla, bruñirla, ponerla de nuevo en circulación. (1933w)

Pero a la vez, cada individuo debía cuidar su propia vida. Ambas empresas se confundían en la medida en que la altura moral de la práctica individual podía aupar al individuo al puesto de «hombre superior» y modelo educativo.

La constitución de una nueva “fe en la tierra” iba para Jarnés unida al diseño de una nueva mitología. Los mitos proporcionaban síntesis icónicas de actitudes vitales generales, “arquetipos” en sentido jungiano y constituían el precioso enlace entre el cielo

⁷⁰¹ Véanse por ejemplo los artículos «La magia en crisis» (1932b) y «La mujer y sus profetas» (1933d).

y la tierra (esto es, lo universal y lo particular, lo ideal y lo real)⁷⁰². La generación de nuevos mitos, y así de un nuevo «sentido de la tierra» se convierte en el trabajo del artista. En el quinto capítulo se analizará la propuesta de Jarnés. Ahora me detendré en esbozar una posible teoría ética a partir de varios textos jarnesianos; ética ante todo individual y personal, cuya formulación está impregnada de cierto vocabulario religioso y específicamente cristiano, a pesar del fondo de laicismo y epicureísmo, al igual que ocurre con el texto de *San Alejo* o con el tono de «Libro de horas» del que parece dotado *Libro de Esther*. Esta ética presenta, como la jerarquización de las facultades humanas formulada al principio de *Viviana y Merlín*, tres niveles. Apela a los instintos, al entendimiento y a la razón, y así, a tres órdenes de hombres, del más sencillo al más cultivado. Jarnés proporciona indicaciones para cada tipo de hombre, pero se entiende que la radicalidad última de su propuesta, vinculada a una recreación estética y voluptuosa del propio vivir, estaba exclusivamente dirigida a una minoría.

Una ética posible

En distintos textos donde Jarnés sugiere la necesidad de un cambio de rumbo que llene de sentido la vida vacía del hombre moderno, el remedio pasa en primer lugar por un cultivo cada vez mayor de la interiorización y del conocimiento de sí mismo que conduzca al reconocimiento de los propios límites. Paralelamente, al disfrute desmesurado de un lujo excesivo fomentado por el capitalismo se contraponen «austeridad» y «ascetismo» en las costumbres (1932i)⁷⁰³. Así formulada, la propuesta parece contener una rémora estoica o cristiana. Pero Jarnés se aparta explícitamente de ambas posturas, como muestra paladinamente su obra narrativa, y en contraposición

⁷⁰² Piénsese por ejemplo, más allá del caso evidente de Viviana, en el rol de Paulita como «messenger of the vibrant warmth of the earth» según la interpretación de Marion W. O'Neill (265).

⁷⁰³ En un artículo de *La Vanguardia* del 14 de junio de 1931, «Un estudiante de cabeza cana» (1931q), Jarnés ya había anunciado el inicio de una época de ascetismo.

reivindicaba las enseñanzas de Epicuro (no de lo que vulgarmente se entiende por epicureísmo)⁷⁰⁴: «Desdeñaba Epicuro todos los placeres superficiales y fugitivos, en obsequio del placer esencial y duradero: el del vivir. [...] El bien como equivalente a la serenidad» (1935d). Su rechazo del estoicismo, excesivamente rígido, queda expresado en la parte final de la «Antesala» a *Las siete virtudes* o en textos como éste:

Representar en la vida, según el imperativo estoico, “un solo papel” es suprimir de ella todas las posibilidades de aventura, acaso de más exacta orientación. El hombre queda mutilado: de las alas que pudieran llevarle a destinos más altos, sólo le quedan los muñones. (1931m)

Con distintas variaciones, Jarnés defendió que el disfrute de la intimidad reconocida pasaba por el descubrimiento de lo que un momento determinado denominó, con deje nietzscheano, «la inmutable verdad de la tierra» (1933m), seno de un conjunto de «verdades *permanentes*» (1935a:153) que proporcionarían la base para la actividad intelectual del individuo en el cultivo sereno de valores, con el objetivo de conseguir una vida más intensa y «gozosa». Jarnés contrapone este modelo de vida al que encuentra entre los hombre de su tiempo: «la vida moderna va suprimiendo los verdaderos gozadores de la Vida, con mayúscula. Estamos rodeados de gentes aburridas que pagan demasiado caro su tedio. Son gentes que no aprendieron el arte de la vida.» (1933a:233). El descubrimiento de esta verdad de la tierra se expresaba en Jarnés a través de conclusiones como ésta, medulares en toda su obra: «las dos cosas más bellas de la tierra: el arte y la mujer» (1935c:226).

Una vez definido, aunque brevemente, el fin de la vida buena, veamos algunas indicaciones acerca de los modos, los medios, y los logros a ella vinculados.

Los modos

Los modos de alcanzar una buena vida podrían verse sintetizados en la «escala de virtudes» que Jarnés propone, en contraposición a la tradicional, en la «Antesala» a *Las siete virtudes*, y que muestra su tendencia, ya conocida, a valorar la introspección y la reflexión: el virtuoso no es el que más bien hace, sino el que sabe en todo momento qué

⁷⁰⁴ Sobre esta distinción, vid. el artículo «Epicuro en Galicia» (1931i).

debe hacer. Este texto irónico, construido a partir de otros (y cuya base es nuevamente un artículo de periódico), constituye en esencia un desmontaje de la distinción misma entre virtud y vicio: «acabarán las virtudes por donde comenzaron, por no existir» (23). Jarnés presenta sus fuertes reticencias ante las virtudes cristianas, cuyo cultivo excesivo aboca a la inhibición, cuando no constituye, como insinúa Nietzsche (al que cita varias veces), un vicio peor que cualquier vicio. Elogia moderadamente los vicios como maneras «por las que el hombre puede alguna vez ser capaz de irrumpir en la anormalidad, es decir, en la genialidad» (17) y aboga por ensayar una nueva escala de virtudes, planteada en términos formales, que una los frutos de la enseñanza de Sócrates y Séneca. Así, sitúa la «sabiduría» en lo más alto y la equipara con la «razón práctica» (desvinculándola así de la teórica o pura, cuya humorística representación es Merlín). En realidad, Jarnés está colocando en la cumbre algo parecido a la prudencia aristotélica. Del tronco de esta sabiduría salen «tres robustas ramas: justicia, fortaleza y templanza» (20). Y de estas cuatro virtudes, se nos dice, se deduce el resto.

Los medios

Los medios para alcanzar una vida más gozosa aparecen en múltiples lugares de la obra de Jarnés, constituyendo muchas veces parte del entramado emotivo de la escritura. En lo más alto se situaría, naturalmente, la práctica de la creación artística, de la que hablaré en el quinto apartado. Aquí me limitaré a dar un breve apunte indicativo de algunas otras:

Entre las más importantes, se situaría *la erótica*, parcela preciosa de la escritura jarnesiana⁷⁰⁵: diálogo silencioso, goce de la sensibilidad, apertura al «efluvio voluptuoso» (1935a:138) de lo otro. En su vertiente ética, lo erótico aparece siempre vinculado a la búsqueda por parte de Jarnés de un nuevo tipo de mujer como «diosa velada» (1935a:45)⁷⁰⁶ y de una “nueva moral sexual” que se aparte de «los tres modos de

⁷⁰⁵ Víctor Fuentes 1989 ha aportado las principales razones de la importancia de lo erótico en Jarnés y su vinculación al proyecto de una «utopía estética» (72)

⁷⁰⁶ En los últimos años ha crecido el interés de la crítica por el tratamiento jarnesiano de lo femenino. El punto de partida quizá pueda situarse en el libro de César Pérez Gracia *La Venus jánica* (1989), un estudio descriptivo de las principales heroínas jarnesianas, al que luego han seguido otros:

concebir el amor en nuestras últimas edades: el amor-fetiché, el amor-concepto, el amor-instinto» (1930k). El «primer mandamiento de las nuevas tablas» (1935c:181) quedaría constituido por el «jugar más limpio» entre los sexos, reconociéndose cada uno en su heterogeneidad y en «su propia verdad» que los constituye como sexo, conociendo «las dotes físicas y mentales» de cada uno y completándose en el alegre cultivo de una intimidad compartida desde la «independencia mutua»⁷⁰⁷. Jarnés expresó la mudanza como el paso del concepto paulino de “sierva”, referido a la mujer, al de “compañera”. Muestra perenne de esta nueva moral sería la esencial, seductora y cristalina feminidad (consciente, reconocida, potenciada) que irradian las mujeres jarnesianas y que las hace aparecer tan fuertes, de hecho, mucho más fuertes (más *vitales*) que los personajes masculinos⁷⁰⁸, a los que les exigen «una máxima tensión espiritual» (1935c:183) y una sensibilidad cultivada, para “enfrentarse” juntos en un juego de seducción —en el fondo, irónicamente intelectual, basado en el conocimiento y reconocimiento de la otra persona— que interesa a Jarnés muchísimo más que la práctica sexual misma.

Otro medio para alcanzar la vida buena lo localizaríamos en *la lectura*, por antonomasia actividad de disfrute de las creaciones artísticas. Jarnés hace su más enjundioso elogio en el “prefacio” a *Feria del Libro*, titulado significativamente «Leer para vivir». Allí, tras sopesar la tarea del crítico, defiende el buen libro como «nuestro inexorable espejo» (1935c:172), el instrumento idóneo para llevar a cabo la tantas veces exigida introspección, el conocimiento de sí⁷⁰⁹. Para ello sólo sirve el libro «enemigo», es

Robert P. Herschberger (1994), que describe cómo Jarnés utiliza procedimientos cinematográficos para acercarse a la mujer, J. Highfill (1995), que resigue el carácter alegórico del personaje femenino en «Andrómeda», Roberta Johnson (1997b), quien entiende que toda la producción jarnesiana sigue presa de una imagen tradicional de la mujer como ente pasivo (ella prefiere decir “como espectáculo” (103)), algo muy discutible a propósito de obras como *Viviana o Merlín* —no en vano, sutilmente, Johnson ajusta su análisis sólo a las dos primeras novelas de Jarnés, y además en sus primeras ediciones—, y Manuel Pulido (1999), que centrándose en *Teoría del zumbel* sitúa su “feminismo” en el efervescente contexto del momento.

⁷⁰⁷ Víctor Fuentes (1969:246) señaló a Jarnés como el máximo defensor literario de la igualdad de sexos, y Manuel Pulido, como quedó dicho, ha argumentado con firmeza hablar de un cierto “feminismo” jarnesiano.

⁷⁰⁸ Bernstein (139) ya había anotado esto. Más recientemente, Pérez Gracia sintetizaba así la relación entre los personajes masculinos y femeninos: «El héroe jarnesiano —eterno naufrago en su caótico mundo interior— recupera una misteriosa seguridad vital, un raro equilibrio fugaz, como si lo femenino fuese la gran isla o archipiélago luminoso del tormentoso viaje de la vida.» (1989:103)

⁷⁰⁹ Complementariamente, en el artículo «El mejor camarada» (1932j), Jarnés defenderá el libro como forma de evasión que «nos protege contra nuestros propios enemigos interiores», es decir, que

decir el difícil, aquel que cuesta leer y que debe escudriñarse con esfuerzo⁷¹⁰. Por eso para Jarnés la lectura implica una práctica lenta, morosa —pero también placentera, con el placer «de la más ardua conquista» (174)—, que se oponía frontalmente al ritmo general de la vida moderna, con su imperativo de velocidad, «tan llena de apresuramientos y dispersiones» (175). Sólo los libros difíciles robustecen y forman al lector, y le descubren cosas que no sabe. Su lectura desmantela opiniones momificadas, remueve prejuicios, amplía horizontes, aporta informaciones y conocimientos con el propósito último de «hacernos más libres» (176) —la falta de libertad e independencia de pensamiento era uno de los principales problemas sociales— para así, reconocer a los demás y unirnos a ellos. En definitiva, resume Jarnés, tras dedicar unos apartados a las lectoras, y a los escritores: los libros «nos invitan a vivir mejor, a gozar con más plenitud de nuestra vida». (188)⁷¹¹

Otra instancia de medio para la vida buena sería lo que Jarnés llama el «cultivo de la pausa», reformulación del tópico del «*beatus ille*». Con esa frase aludía, en un artículo con ese título (1933i) a cualquier forma de alejamiento del ritmo impuesto por la vida moderna, y sobre todo de la vida «pública». Todo apartamiento del trasiego acelerado del presente significa para Jarnés vía para un descanso y un repliegue hacia la propia intimidad en el que «gozamos del placer más grande concedido a los hombres: sentirse vivir». Gracias a él se hacen posibles las pequeñas transformaciones en el hombre y la maduración de ideas y proyectos. En su órbita giran prácticas ejercitadas a menudo por los personajes jarnesianos, como pueden ser el silencio, el paseo, la lectura, la contemplación o el monólogo interior. Un caso particularmente interesante de cultivo de la pausa en el contexto netamente urbano de la modernidad lo constituye un tópico de larga tradición como es *el alejamiento de la urbe*⁷¹². Si en la ciudad, junto a la fascinación de las luces y la gente, dominaban la prisa, el ruido, el humo, la

transportándonos a regiones desconocidas y a pensamientos ajenos nos libera de las tensiones y preocupaciones que a menudo nos asedian, desvaneciéndolas.

⁷¹⁰ Ya Berstein (1972:49) situaba esta insistencia de Jarnés en la participación del lector como un rasgo de absoluta modernidad, en la senda de Faulkner o Joyce.

⁷¹¹ Emilia de Zuleta ha hecho notar cómo los personajes de las novelas de Jarnés leen, y «la lectura no es para ellos cosa separada de la vida, sino activación de vida, estímulo para más vida» (1977:144).

⁷¹² Jarnés lo trata sobre todo en el capítulo de *Libro de Esther* «Campo y cielo» (1935a: 148-153) y en artículos como «Fin de verano» (1932q) o «Selva y caverna» (1933m).

muchedumbre y la frialdad, podía probarse la vuelta transitoria al campo o la playa, al aire libre, a la búsqueda de un nuevo «sentido telúrico de la tierra», es decir, un retorno al diálogo con «el sol, la luna y las estrellas, las fuentes y los ríos, el árbol y la mies» (1933m). Atento a la posible reacción, aclaraba Jarnés: «¿Es esto aconsejar la famosa *vuelta a la naturaleza*? No. Es aconsejar no perderla de vista, es querer ir y venir de lo urbano a lo rústico pasando siempre por la prueba de la *sociabilidad*; es querer hacer sociable el campo» (1933a:230). Esto conllevaba, naturalmente, el alejamiento *momentáneo* de los hombres y de sus problemas⁷¹³. El campo, lugar de su infancia, es para Jarnés muy beneficioso: proporciona la tranquilidad necesaria para poder pensar, y una vuelta a la sencillez previa a las «ideas *cultas*» que a menudo «empañan» la tierra (1935a:150), y al contacto con «bellezas incommovibles» (151). Así decía Jarnés: «el campo nos enseña a situarnos fuera de la época, al margen de la moda y del antojo» (151-152). Y además da facilidades para conocer y amar «las cosas». Y lo que es más importante: proporciona un contacto directo con «las fuerzas supremas de la vida» (152), que existen *eternamente*, lo que dota al individuo de un peso que equilibra la angustia que siente por la fugacidad imperante en la vida moderna.⁷¹⁴

Los logros

Tres podrían verse como los logros principales de esta ética humanista: la alegría, la felicidad y la gracia⁷¹⁵. Los límites son ciertamente difusos, pues constituyen en

⁷¹³ La propuesta de Jarnés condena el alejamiento definitivo de los hombres y de la vida urbana tal y como la preconiza el tipo de hombre “naturista” al que critica en *Fauna Contemporánea*. Allí, Jarnés arremete contra los que se olvidan de la civilización y creen liberarse por estar rodeados de plena naturaleza. Les acusa de caer fácilmente en la loa de los espontáneo e instintivo e insinúa que quizá su comportamiento proviene del miedo a los hombres: «¿Somos amantes de la Naturaleza o cautos desertores de la avispada Humanidad que nos circunda?» (1933a:197).

⁷¹⁴ Ya se aludió a la importancia y singularidad de las localizaciones de las ficciones de Jarnés. En ellas, la gran ciudad, como ha señalado V. Fuentes (1967), aparece en varias ocasiones con notas negativas. Contrástese los paseos de Mr. Brook, Julio y las dos Paulas por el parajes de Aragón o con la fuerza y embelesamiento del bosque, por contraposición al castillo, en *Viviana y Merlín*. Martínez Latre (1979: 175-181) ya presentaba una distinción entre espacios “adversos” y espacios “favorables” en la ficción jarnesiana donde la ciudad, y en general los espacios “cerrados” (casa, seminario, cuartel, banco) siempre tenían connotaciones negativas.

⁷¹⁵ Ya Emilia de Zuleta en «Tres miradas sobre Jarnés» los situó en la cúspide de los valores jarnesianos (1989: 181-184).

realidad prismas de un mismo sentimiento: la afirmación consciente de la vida. De los tres tuvo Jarnés necesidad de hablar explícitamente y con voluntad de definición. De los dos primeros, sobre todo en sendos capítulos de *Libro de Esther*. De la última, en la importante conferencia «Sobre la gracia artística» (1932) y en *Eufrosina o la gracia* (1938). Dejo ésta para el quinto apartado, por estar íntimamente vinculada a la creación artística.

La defensa de la alegría y la felicidad, así como de sentimientos y emociones a ellas vinculados —tales como la afabilidad, el buen humor, o la jovialidad—, frente a las que Jarnés considera significativas constantes emocionales de la época —desazón, tristeza, angustia u odio—, puede ser considerada una constante en su obra.⁷¹⁶ Jarnés consideraba que precisamente en los momentos más críticos y difíciles era cuando las emociones afirmativas debían ser reivindicadas. La felicidad debía ser defendida contra los que negaban de algún modo su existencia, contra los que la interpretaban románticamente como «fruto» inasible de un impulso infinito, y contra los que, como Spengler, la condenaban. Frente a ellos, Jarnés reafirma que la felicidad existe. Su origen se localiza no tanto en el exterior como en el interior del individuo, «consiste en mantener viva nuestra propia llama» (1935a:143). El disfrutarla depende de la capacidad del individuo para mantenerse abierto a la realidad, fresco y poroso, dejando que las ideas se renueven para nunca anquilosarse y redescubriendo lo vital en torno. En resumen, «felicidad equivale a conciencia de haber desarrollado un máximo de energía vital, sea cualquiera el fruto» (1935a: 144). Una definición formal que deja al individuo un margen de actividad amplísimo, para que defina como quiera alcanzar su felicidad, pues atiende únicamente a su condición de posibilidad —y no a los modos de realización—. Jarnés solicitaba del que quiera ser feliz un esfuerzo continuado, una intensidad, y un cálculo vital que relacione los propios límites con las propias aspiraciones, para evitar desequilibrios. La felicidad es así, finalmente, un producto en su mayor parte mental.

⁷¹⁶ No parece casual que, tras terribles circunstancias, uno de los primeros proyectos en que Jarnés se embarcó en el exilio fuera una colección de «Libros de buen humor» para la Editorial EDIAPSA. Allí preparó varios títulos donde prologaba y recopilaba citas humorísticas sobre los más distintos temas. En el prólogo de uno de los primeros títulos, *La taberna por vecina*, dedicado al vino, sentenciaba: «lo verdaderamente serio de nuestra vida es precisamente lo que nos invita a perder la seriedad.» (1940b:13)

Muy parecida a la felicidad es en el fondo a la alegría, a la cual Jarnés, en otro arranque de vitalismo, define en *Libro de Esther* como «la plena afirmación de nuestra vida frente a todos los contratiempos» (1935a:145). Nuevamente el afecto se pone en conexión con un profundo conocimiento (y así dominio) interior, que permite una equilibrada exteriorización de lo que constituye al individuo. La alegría se juega en el interregno entre el sí mismo y lo otro, lo que somos y lo que damos al mundo. Y así, ‘alegre’ puede ser predicado de aquel que controla los resortes de su propia existencia para construirla como una gozosa cadena de contrastes, y así puede permitirse tanto el frenesí como la serenidad. En *Feria del libro*, Jarnés presenta la alegría como el mejor antídoto contra su peor enemigo, el resentimiento, y la califica de «brinco espiritual sobre todos los dolores» (1935c:191)⁷¹⁷, reconociéndola así como exteriorización de la felicidad.

Un último episodio: La Guerra Civil

La sostenida preocupación en la escritura jarnesiana por el problema de la crisis alcanzó un punto de no retorno con la guerra civil. Ya antes se insinuó que en cierto sentido, Jarnés no pudo superar el hecho, ni anímica ni espiritualmente. La realidad superaba la peor de sus pesadillas, la desolación se hacía patente, y la muerte y la destrucción fagocitaban todo pensamiento y toda acción:

Suprimida toda vida interior, de dentro a fuera, triunfante cuanto es cadena, látigo, arbitrariedad, violencia... No se trataba de una guerra contra enemigos de fuera, sino contra enemigos de dentro. No contra enemigos visibles, sino contra enemigos invisibles [...] Guerra no de ideales, no de una fe opuesta a otra, no de heroísmos, sino de ambiciones, de resentimientos, de codicias, de cuanto hay de más ruin, de más falso entre los hombres. (1988b:30)

⁷¹⁷ Frase que Viviana repite levemente modificada en 1936 cuando busca definir el verdadero amor: «El gran amor es pura exaltación. Vuela por encima de todos los dolores. El gran amor es risueño. Con la más alta alegría» (1936a:149).

En un artículo de 1932 al que ya se hizo mención, «La segunda barbarie», Jarnés había señalado: «la corrupción moral, las guerras civiles [...] llevan al hundimiento final efectivo». Y ante la posibilidad de un nuevo conflicto bélico había escrito: «¿Por qué habría de repetirse —totalmente— la historia?» (1932c). Pregunta respondida, sin respuesta. La guerra no supuso solamente una confirmación de los peores augurios, sino un paso más que Jarnés, aún temiéndolo, consideraba imposible: la derrota total y absoluta del espíritu en manos de la materia, del puro instinto, del irracionalismo, del resentimiento y del odio.

El artículo que Jarnés dedicó a Federico García Lorca días después de su asesinato⁷¹⁸ es un desolador testimonio de esto. Reconoce de entrada su estupefacción e incredulidad ante la noticia, para pronto hilvanar elogios tanto a la persona del poeta como a su obra, entre la que valora muy especialmente el teatro, pues con él, decía, Lorca superó «la risueña frivolidad característica de una época literaria europea». Luego, Jarnés hace corresponder el asesinato de Lorca a un acto irracional e instintivo, nacido de la vergüenza que sentían los pertenecientes a un bando ante aquel que, «inmortal», se alzaba por encima de cualquier tipo de división partidista. Después de unas reflexiones sobre la gracia en el poeta granadino, el artículo termina con unas palabras que proporcionan el suplemento de sentido al proceso disolutivo de toda una época que viene resiguiéndose: «Habíamos hablado muchas veces de la “crisis de la cultura”. Nos quedaba por ver algo más: “el asesinato de la cultura”».

En medio del fragor de los combates, el escritor Jarnés comenzó rápidamente a barruntar proyectos de obras referidas a la guerra, que le sirvieran para intentar comprenderla. Pero ese sujeto que quería escribir no podía dejar de verse «en medio de todo, un hombre fatigado que, militarmente, ve cómo se desploma una época, con todos sus usos y con todos sus nombres»⁷¹⁹. Sus proyectos oscilaban entre la sobria esperanza y el pesimismo más absoluto. La piedra de toque era siempre el distanciamiento; cuando Jarnés ficcionaliza o se separa de su situación “real” tiende a la primera (la esperanza).

⁷¹⁸ «Notas sobre García Lorca», en la revista *Mujeres* (1936l); luego incluido, con modificaciones, en *Eufrosina*.

⁷¹⁹ La cita pertenece al Cuaderno íntimo de Jarnés número 13, correspondiente a las fechas 30 de abril de 1936 a 11 de febrero de 1937 (en 2003:283).

Por el contrario, si reflexiona sobre o desde su propia coyuntura, cae en el segundo (el pesimismo). Fruto de cierta esperanza es la novela *Su línea de fuego*⁷²⁰, o el texto de *Discurso a un combatiente*, al que pronto me referiré. A ellos se contraponen gran cantidad de anotaciones de los cuadernos íntimos, entre las que sobresalen el bosquejo de tres proyectos de muy significativos títulos: «La granja estéril», «Rumbo a la Nada» y «Escombros». El primero parece plantearse como una triste reflexión sobre el sentido del concepto de hombre contemplado históricamente, a partir de esta imagen seminal: «Considero al hombre como una estéril granja de experimentación, donde se vinieron ensayando vanamente recetas de felicidad, teorías redentoras, proyectos de “humanización” de todas clases» (1988j:143). El segundo proyecto sería un intento de pensar el futuro desde una situación de «plena desorientación» que fracasa en su mismo planteamiento de cariz metafísico (nótese el uso de las mayúsculas en ‘Nada’). Jarnés comienza afirmando «cada vez veo *más claro* en este sentido de lo que alguna vez he designado con el título de “Rumbo a la Nada”» (1988j:144, mis cursivas); pero esta claridad se convierte una líneas después en pura vacilación en la enunciación misma de las alternativas: «las experiencias fracasan en cualquier otro sentido... O Dios, o la Nada. A no ser que...» (1988j:144). Finalmente, «Escombros» era un proyecto de obra descriptiva sobre la guerra civil («libro para los sentidos, no para el espíritu», afirma) que debía servir como «comentario plástico» a «Rumbo a la Nada». Así explicaba Jarnés el título: «Estos “escombros” —naturalmente— no fueron sólo materiales. Se derrumbaron casas, templos, arte e ingeniería, pero también se derrumbó todo un mundo de esperanzas, de «ideales», de ensueños...» (1988j:145).

Por lo que sabemos, las obras no llegaron a nada sustantivo, y es en los cuadernos íntimos de aquellos difíciles años donde encontramos consideraciones sobre el momento histórico. Allí también se proporcionan algunas claves más que permiten poner en relación las reflexiones sobre la guerra civil con aquellas ya de antiguo dedicadas a la crisis de occidente. Así, por ejemplo, en el fragor de la lucha, al hablar Jarnés de la ciudad de Madrid, lamenta que haya quedado tristemente reducida a un objetivo militar,

⁷²⁰ La han analizado monográficamente Pascual Hernández y Juan Ramón Torregrosa (1980) en el prólogo a su edición, y posteriormente Gemma Mañá (1997), en el contexto de la narrativa republicana de la guerra, y Francis Lough (1998a), que estudia la reflexión ética del texto.

cuando es en primer lugar símbolo de la lucha general de la materia contra el espíritu, por lo que «si hoy el mundo civilizado concediese todavía algún valor a los derechos del hombre, vendría desde todos los continentes a arrodillarse ante Madrid» (1988e:53). Del mismo modo, en el Cuaderno 6, *Alta Mar* (que reproduce anotaciones del cuaderno 22, *Epimeteo*, fechado entre el 27 de abril y el 4 de agosto de 1939), Jarnés contextualiza el significado de la guerra civil en estos términos:

España ha dejado de expresarse hace tiempo. Quienes ambicionaban dominarla sabían muy bien que su primera faena debía consistir en hacer enmudecer a quienes pudieran hablar. Es una de las manifestaciones de la lucha contra el espíritu, ya tan frecuente en todo el mundo. Que en España ha sido realizada a golpes de tranca y con la primitiva catapulta. (1988d:24)

Un último y desalentador testimonio. Agosto de 1940, Jarnés se encuentra ya en México. Atrás han quedado las «Ruinas de España»⁷²¹ y una Europa que meses atrás, siguiendo la espiral de disolución, se ha enzarzado en su propia aniquilación. En un artículo sobre Unamuno, Jarnés confiesa de forma tangencial, fríamente, casi con desgana, su total estupefacción: «No sabemos qué sera de la gran cultura occidental. Tal vez un torbellino de arena la esconda durante siglos...» (1940c:2)

Discurso a un combatiente

Primero de mayo de 1937, en el Teatro Garcilaso de Quintanar de la Orden, pueblo de la retaguardia donde Jarnés ha sido desplazado por el mando militar de la República para encargarse de tareas administrativas. Jarnés lee en una conferencia fragmentos de un libro «aún no nacido» que titula *Discurso a un combatiente*⁷²². En sus páginas se encuentra el contrapeso, hecho público, al tono derrotista de los escritos personales, con una postura menos pesimista y más constructiva. Jarnés, cual San Manuel Bueno, pretende insuflar en sus oyentes fortaleza, ilusión, necesidad de seguir adelante y además acercarse al pueblo, hacerle partícipe de sus ideas. Él mismo, en la dedicatoria,

⁷²¹ Título puesto por Jarnés al capítulo de su novela sobre la guerra civil y que publicó en el número XVI, de abril de 1938, de la revista *Hora de España*.

⁷²² Todas las citas provienen de la copia mecanografiada con anotaciones manuscritas que se conserva en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza.

sitúa sus palabras como complemento necesario al grito de las trincheras reclamando cultura, y explícitamente presenta su lectura como «contribución a la cultura del pueblo». El texto constituye un precipitado de sus ideas sociopolíticas recurrentes en los años treinta: la importancia de la educación y de la cultura, la denuncia del arribismo y de la falta de sentido histórico, el valor de la nobleza y la disciplina, la necesidad de la introspección individual... expuestas desde la sinceridad y el afán comunicativo y al mismo tiempo desde la rabia y el dolor (véase el ejemplo del «inteligente muchacho» en la página 9, por ejemplo). Pronto define Jarnés su objetivo: «ayudar a comprender qué entiendo por responsabilidad, qué [por] sacrificio y por conciencia». Y alude a la convicción de donde surge lo escrito: el pueblo está «hoy más que nunca sediento de dignificación por los caminos espirituales».

Tras la dedicatoria, el texto se divide en seis capítulos de extensión desigual. En el primero, Jarnés afirma que su discurso intenta atajar la falta de serenidad en el estudio de las dificultades actuales, planteándose cuál es el problema fundamental en la retaguardia. Y concluye que es el de la convivencia, pues ser ciudadano, «vivir en medio del pueblo» (2) supone nada menos que un deber. Y también lo es, por parte de los escritores, «inútiles» (2), aportar ideas. Jarnés se alinea con aquellos que consideran que los intelectuales no deben sustituir la pluma por el fusil, sino mantener su oficio de pensamiento, bien que plegado a las necesidades del presente. Finalmente, en los últimos párrafos encontramos un homenaje a los soldados de vanguardia, a los que el autor considera los verdaderos héroes de la guerra.

En el segundo capítulo, Jarnés introduce un paréntesis que juzga muy necesario: la distinción básica entre *plebe* y *pueblo*; lo que los diferencia es fundamentalmente el trabajo y el esfuerzo: «plebe, en fin, es todo aquello que en el hombre es sombra, lastre, escoria. Pueblo es todo aquello que en el hombre es luz, inteligencia, energía» (3). De esta distinción surge la noción de *nobleza*, cuya desaparición iguala Jarnés con el triunfo del puro instinto y la ley del más fuerte que, por lo que ya sabemos, había conducido a la guerra. La nobleza debe entenderse, afirma, no como un concepto de jerarquía social sino como «valor humano»; para aclarar su significado Jarnés acude a Nietzsche, del que cita diversas definiciones. Todas tienden a iluminar los valores, conductas y actitudes que ya hemos visto el propio Jarnés patrocinaba continuamente: el dominio de sí mismo, la

búsqueda de responsabilidad, el cultivo equilibrado de la soledad, las altas aspiraciones... El argumento es sencillo: la decadencia del sentido de nobleza conduce a la carestía del sentido del respeto —por lo superior, sean leyes o individuos— sin el cual el individuo y el pueblo —como pasa en esos momentos en media Europa— caen en el miedo, el desdén, el arribismo, la irresponsabilidad y, en último lugar, algo muy cercano, si no idéntico al nihilismo: «la depresión general de los valores humanos» (6). Como conclusión, un principio de movimiento básico en la dinámica social que explicaría el estallido de la guerra: «No creer en los poderes espirituales acaba por llevar a la creencia en sólo los poderes instintivos.» (6)

El tercer capítulo retoma el problema de la convivencia para analizar su posible solución. Jarnés la encuentra en el uso responsable de la libertad, que busca armonizar la acción individual con la participación en un ente colectivo. Expone entonces un planteamiento de mínimos de fondo liberal que vincula el mayor rendimiento social a que cada persona se dedique de manera disciplinada, sin generar problemas serios, a aquello para lo que parece más apto. Así, cada individuo debe atenerse «al puesto que ocupa» (7) y desde él desarrollar su labor. La *cultura* se erige como el instrumento por el que el individuo se hace consciente de lo que es capaz, de lo que aporta a la colectividad, y así del puesto que ocupa en la sociedad. (Y añadía, por si había suspicacias, que «tan honroso es para mí vivir del azadón como de la pluma» (8). Jarnés busca reforzar su argumento haciendo ver que las dos principales lacras de la sociedad española, la ambición y la improvisación, tienen su origen en un problema de cultura, el de la «educación escalonada» (9), que vincula desde la infancia la posición social con el nivel educativo, sin atender a la inteligencia del alumno. Una educación así engendra carestía de individuos capaces, de hombres aptos, y por ende proporciona una legión de arribistas que monopolizan el poder. Jarnés aboga con fuerza por la escuela única, «la igualdad de todos los niños ante la educación» (10).

Esta última idea no puede sorprendernos ya que Jarnés, a lo largo de todo el texto, se mantiene fiel no sólo a su perspectiva “profesoral”, presente en casi todas sus obras, sino a la visión pedagógica que tanto había dominado la política (cultural) de la República. Por eso el capítulo cuarto continua la reflexión acerca de la educación trasladándola de la infancia al pueblo en su conjunto. Éste también debe ser educado para

que adquiriera consciencia de su valor, de «su propia riqueza espiritual» (11), y para que sepa aprovechar ésta equilibrando su ímpetus con la viabilidad y justeza de sus objetivos. Esto supone, otra vez, una nueva educación opuesta a la tradicional, que mira al futuro, y que educa en valores como la verdad y la nobleza. Para llevarla a cabo, sostiene Jarnés, se hace indispensable algo que ya conocemos: una élite de hombres y de libros. Hombres que en sí mismos constituyan ejemplos de sabiduría y civismo (reflexión y acción) y libros que sean «manuales de ciudadanía». Sólo así se forma a aquellos que luego tendrán en sus manos el gobierno. Este capítulo acaba con un Jarnés algo más pesaroso que, consciente de estar proporcionando un discurso en gran parte conocido, y en cierto modo puesto en marcha, con resultados desiguales, por la República, se hace eco de lo excepcional del momento presente español: La guerra civil solda un conjunto de hechos «de tal excepción que difícilmente podríamos encontrar otros en la historia de España».

El quinto capítulo gira alrededor de algunas de las principales privaciones y desviaciones a que aboca la incultura, y en cierto sentido proporciona otra explicación acerca de cómo se había llegado al presente. Jarnés detecta tres carencias principales: La primera, «el desconocimiento absoluto de nosotros mismos» (14), que condena directamente al confucionismo social. La segunda, «la falta de expresión» (14), esto es, la ignorancia del idioma, que conduce a la incompreensión entre los hombres y a la falta de diálogo. Jarnés asigna mucha importancia a este punto, llegando a afirmar que «la superioridad del hombre se escalona por grados de bien hablar» (20) y vinculando el problema de la expresión al del límite. Sólo quien domina la expresión domina el pensamiento —lo mismo visto desde sus carencias—. La expresión brota mejor y más alta cuanto más exacta y mejor delimitados sus contornos. En definitiva, la falta de expresión adecuada causa la incompreensión social. Finalmente quedaba la tercera carencia, la ignorancia de la historia, que tiene como consecuencias no entender con claridad los móviles del propio presente y copiar «extraños modos de pensar» (15) (por ejemplo, el fascismo), es decir, ajenos a un supuesto “carácter español”, que se explora brevemente siguiendo a Menéndez Pidal y del que se destaca sobre todo la soberbia y el orgullo, rasgos que Jarnés asumía casi como connaturales al ibérico y animaba a equilibrar con la cultura.

El sexto y último capítulo, breve, condensa el mensaje que Jarnés pretende transmitir a sus oyentes, y en cierto modo deja al descubierto las propias limitaciones de raíz culturalista del texto. Jarnés llama a los mayores en retaguardia a darlo todo especialmente por los niños, habida cuenta de que una generación de jóvenes está siendo sacrificada en el campo de batalla. La manera correcta de hacerlo, en estos tiempos de guerra y por detrás de la línea de fuego, pasa por dedicarse a la cultura, al trabajo en silencio y a la enseñanza. Sólo así, concluye el texto, florecerán las virtudes de serenidad, firmeza y constancia, con las cuales «se construye la historia» (22). Pero, podría preguntarse: ¿hasta qué punto, con esas virtudes, se gana (desde la retaguardia) una guerra? ¿Son suficientes? Los duros años que siguieron pondrían a prueba ésta y otras muchas teorías.

4. LUCES Y SOMBRAS DE UNA GENERACIÓN

El objetivo en este apartado es considerar el papel que, según Jarnés, en esa época tenía asignada la minoría intelectual encargada de forjar nuevos sentidos de la vida y nuevos valores. Jarnés les aplica a veces el marbete de «generación de postguerra». Una de las expresiones más características de esos hombres era una nueva manera de concebir el arte: el Arte Nuevo.

Desde los inicios de su carrera literaria Jarnés compaginó la escritura de ficción con la de crítica. Ejercía casi siempre de guía, muchas veces de mentor y también, aunque quizá no de forma tan patente, de censor. No sólo atendió a individuos y a sus obras particulares —que constituían para él los verdaderos objetos de crítica por encima de manifiestos, proclamas y declaraciones de intenciones— sino que a menudo juzgó a las distintas escuelas e ismos (particiones a las que no encontraba mucha utilidad) y, una vez alcanzada cierta perspectiva histórica, a la literatura de todo el período en bloque. Así, discutió sobre el ultraísmo y el dadaísmo, los poetas “del 27”, los prosistas de vanguardia, el surrealismo, la literatura de avanzada y la llamada posteriormente generación del 36. Y en definitiva, sobre todo el Arte Nuevo, en un continuo ejercicio de lo que ya Guillermo de Torre denominó un «examen de conciencia».⁷²³

El sentimiento predominante que aflora en los textos de Jarnés a propósito de la generación de postguerra, muy especialmente a partir de 1931 sería quizá “desengaño” o “desilusión”. Desde el final de la Gran Guerra hasta la guerra civil, lo que eran esperanzas, y las más altas, se convirtieron progresivamente y casi por completo en lamentos. Jarnés pasó de las alabanzas y la defensa a los reproches, alcanzando en algunos momentos un grado de encono que sólo en México, al final de su vida, quedaría algo rebajado. Así, tilda a la generación de fracasada en un texto de 1933:

Hubo un tiempo —¿hace de esto cinco, o cien años?— en que el arte de muchos jóvenes había declarado la guerra a toda seriedad. Aún quedan por ahí unos residuos de ese horror a lo profundo. Miedo o aturdimiento. Por una u otra causa, la mayoría de esos jóvenes no fueron, no serán ya escritores. En la prueba terrible de la prosa —la prueba de la inteligencia—, algunos de nuestros más “resonantes” han fracasado o están fracasando. (1933k)

⁷²³ Jarnés comentó la conferencia de de Torre con dicho título en el número de junio de 1929 de *Revista de Occidente* (1929g).

Autoubicación de Jarnés

En fecha tan temprana como enero de 1925, en una larga reseña de *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, Jarnés, sabedor de que aún no poseía una obra “nueva” de creación que presentar, adopta la postura de crítico independiente y hablando de sí mismo en plural se sitúa «alejados de la feria, aunque siempre atentos a cada vuelta del nuevo carrousel» (1925a:5). En el mismo artículo asume ya funciones de consejero, y recomienda a los jóvenes creadores no obsesionarse con encontrar una filiación que los defina, sino esforzarse por llevar a cabo seriamente su tarea de producir obras. Otros serían los encargados de explicarlas y categorizarlas.

Cuatro años después, en 1929, y con motivo de unas palabras de homenaje a Gómez de Baquero —con el que el Arte Nuevo no mantuvo en general muy buenas relaciones⁷²⁴—, Jarnés explicitaba su situación en el sistema literario español. Comienza reconociéndose representante de la generación literaria más joven, pero a la vez se siente cerca de las anteriores generaciones. Eso lo coloca en algo parecido a una “tierra de nadie” idónea para juzgar a ambos grupos, y desde el que puede actuar para afianzar la comunicación y cordialidad entre distintas generaciones:

No tengo más títulos para representar al grupo de escritores afines, designado con el nombre de “joven literatura”, que el de ser —que yo sepa— el de más edad de todos ellos. Quizá bastante para justificar mi actitud. Como aún no puedo llamarme verdaderamente “viejo”, vivo en esa zona intermedia, en ese lomo desde donde se pueden ver, con máxima claridad, las dos vertientes: la de los hombres del laboratorio y de la ardiente esperanza, y la de los hombres del taller, ya resignados a faenas acaso no soñadas en su ardiente juventud, pero que llenan dignamente su vida ya en sazón. Desde esa zona-puente, en mi calidad, que pudiéramos llamar de ex joven, creo que puedo abarcar ambos territorios, tender la mano cordialmente hacia uno y otro sector.»⁷²⁵

En poco tiempo, sin embargo, la postura crítica —no personal— de Jarnés dejó de ser tan cordial hacia uno de los sectores, precisamente el de los jóvenes. Las críticas

⁷²⁴ Basta leer algunas de las opiniones vertidas sobre él en el número que *La Gaceta Literaria* le dedicó con motivo de su muerte (núm. 73, 1 de enero de 1930). Domingo Ródenas, en su «Introducción» a la *Obra crítica* de Jarnés (2001:15-19), sintetiza las relaciones entre Gómez de Baquero y la nueva crítica de los años 20.

⁷²⁵ Nota al pie al artículo «Conversación con Andrenio» (1929i:1). El artículo pasó luego a formar parte de *Cartas al Ebro* con el título «Panorama crítico» (1940a: 366-372), pero sin la nota.

aumentaron en cantidad y calado, sobre todo una vez que se dio por enterrado el espíritu vanguardista y la radicalización política de la vida literaria se hizo evidente. Así, por ejemplo, en un artículo de 1932 titulado «Se confirma un tópico» (1932k), Jarnés se desmarca de lo que los jóvenes escritores representan como bloque generacional y además, sutilmente, les arrebató el epíteto de “vanguardistas”; es decir, de aquellos que hacen avanzar a la tropa, los que innovan y producen. Los acusa de no seguir la tarea de construcción de España iniciada por «los hombres que supieron reaccionar ante la depresión general de 1898», es decir, la generación de Ortega, cuyos principales integrantes, en la península y en el extranjero —«los hombres inteligentes de Europa»— pasan a constituir para Jarnés, en contrapartida al «grupo que vocifera», una «retaguardia laboriosa, preocupada por la auténtica vida del pueblo» que, paradójicamente, representa «si damos una sabia media vuelta a cualquier tinglado social, la extrema vanguardia».⁷²⁶

Ante el espectáculo de una generación cada vez más fragmentada e ideológicamente enfrentada, Jarnés se volvió hacia los mayores. Así, sus textos más importantes del período apelan a la autoridad de Ortega, Marañón, Juan Ramón Jiménez o Américo Castro, antes que a la de cualquier autor de la joven literatura, al que se achaca a menudo de no prestar oídos a las obras y enseñanzas de estos maestros. Lejos queda ya por ejemplo un artículo de 1924 como «Los tres ramones», donde Jarnés arremetía burlescamente, y con clara voluntad de superación, contra Valle-Inclán y Pérez de Ayala.

Un último testimonio público matiza lo anterior. En unas líneas de la breve dedicatoria que encabeza *Cartas al Ebro* (1940), Jarnés, «en esta segunda parte de mi vida» (1988a:21) donde lo ha dejado todo atrás, “vuelve” a la que considera su generación, sin rencor, en un juicio ponderado que busca dejar apuntada su postura definitiva. Jarnés se coloca otra vez entre los escritores del Arte Nuevo, pero piensa que sólo parcialmente puede acudir a la historia literaria europea de los años de entreguerras, y específicamente a la generación del Arte Nuevo, para explicar su

⁷²⁶ Ya en 1930, y en conversación con Darío Pérez, Jarnés eliminaba del término “vanguardia” tanto el matiz de juventud como la delimitación generacional para aplicárselo a todos aquellos que pretendieran «conquistar para la literatura territorios nuevos», y situaba como máximo “vanguardista” a Ortega y Gasset, «el más anticipado de los escritores españoles» (D. Pérez 1930:276).

trayectoria como escritor. Pues esa generación estaba marcada por la juventud y la rebeldía hacia toda la tradición anterior, y

yo fui el menos rebelde. Comencé... con mi edad de ahora. O poco menos. ¿Nací ya viejo a las letras? No sé. Muchos años de serenidad claustral, muchos años de disciplina de todo orden, me limaron las uñas. Soy de mi generación, pero mi generación sólo en parte me ha formado. Acaso vine formado desde los tiempos de mis grandes amigos: Marcial, los Argensola, Gracián, Goya y el Ebro... pero la historia literaria de Europa juntó a las lecciones de mis viejos amigos aragoneses, no pocas de sus felices experiencias. Alguna hice mía, otra no. (1940a: 334)⁷²⁷

Examen de ingenios: sobre los literatos nuevos

Respecto al Arte Nuevo, Jarnés casi siempre combinó elogios, admoniciones y recomendaciones y repitió insistentemente varias acusaciones fundamentales. Luego se fue apartando progresivamente, para concluir que el “fracaso” dentro y fuera del ámbito artístico de una generación evidenciaba la crisis general de Occidente. Una minoría joven, bien dotada, culta, y que representaba los más altos valores, las posibilidades y aspiraciones de un país y de una época terminaba sus andanzas literarias fragmentada, enfrentada en su propio seno, con un exiguo bagaje productivo, ajena a sus responsabilidades formativas y mostrándose incapaz de realizar una tarea colectiva de elevación espiritual nacional.

Pero volvamos al artículo de enero de 1925 a propósito de *Literaturas europeas de vanguardia*, donde se hace una de sus primeras radiografías de conjunto del nuevo espíritu de postguerra. Nos interesan dos momentos, el negativo y el afirmativo. Por lo que respecta al primero, Jarnés explota, como era costumbre por entonces, la metáfora militar contenida en la palabra “vanguardia” para señalar las distintas fases que en su

⁷²⁷ Es interesante comparar este texto con otro escrito por Guillermo de Torre, que ya en 1927 señalaba las características que Jarnés menciona: «El autor de *El profesor inútil* —librito, quizá, el más cernido de la parva serie occidental Nova Novorum— es más nuevo que joven. Y más renovador que subversivo. Vivió largamente antes de escribir con parsimonia —ya pasada la treintena—. Seminarista, periodista, soldado en África.» (1927b: 267)

opinión habían constituido hasta ese momento el avance del grupo de nuevos autores: del descanso mientras se observa al enemigo, a la escaramuza orquestada a golpes de corneta, para luego pasar a la dispersión en guerrillas «y, por fin, la total desbandada» (6). He aquí una primera crítica generalizada a toda la vanguardia, europea e hispánica, más preocupada por escandalizar, adquirir notoriedad y destacar, cada uno en su facción, como grupo avanzado y ultramoderno, que por proporcionar al público auténticos productos artísticos. Al Arte Nuevo le sobaban declaraciones de intenciones, radicalidad en el ademán y afán divisionario en escuelas y movimientos⁷²⁸, y le faltaba esfuerzo, disciplina y sobre todo realización. Ello era aún más patente en el caso español, cuyo único movimiento de vanguardia conocido, el ultraísmo, «casi no ha existido» por no poder encontrarse de él más que «cuatro o seis realizaciones» (7), principalmente, al decir de Jarnés, las aportaciones de Borges y de Guillermo de Torre.

Tras la crítica, Jarnés proporciona consejos para una «variación de postura» (9)⁷²⁹. Así, que el artista se olvide de su imagen pública y de lo que ahora llamaríamos su impacto “mediático”, para concentrarse en la realización de una obra importante. Si ésta lo era, los críticos se harían eco de ella. También, que mantenga el “equilibrio” entre fugacidad y eternidad, es decir, entre el afán de ser moderno y crear un producto nuevo y original, y la obligación de proporcionar una obra artística de calidad *duradera*, no mero fruto del tiempo. Finalmente, Jarnés enfatiza el ineludible momento previo a toda creación que ya conocemos: la introspección, «vernos antes en el espejo bruñado de la sincera visión íntima» (9). Sólo a partir de ella el creador podría, al reescribir el flujo constante de emociones y sensaciones cambiantes que la vida moderna proporcionaba, plasmar lo más granado de su personalidad (y así, expresarse en su obra).

Casi dos años después de este texto, en noviembre de 1926, Jarnés se dedicó a clasificar las principales tendencias poéticas, para acabar haciendo un balance bastante positivo: «Notas sobre la poesía española actual» (1926b). Parecería que algunas de las

⁷²⁸ A la proliferación de ismos la denomina Jarnés en *Cita de ensueños* “neobizantinismo” (1936b:30).

⁷²⁹ En 1933, Jarnés conceptualiza esa variación de postura —que todavía juzga necesaria y posible— como el paso de la «revolución» (manifiestos sin obras) a la «restauración» (obras sin manifiestos). Vid. (1988h:34).

recomendaciones habían encontrado eco. A diferencia de los vanguardistas aludidos en 1925, a los actuales poetas no les preocupaba lo más mínimo localizarse bajo un «banderín clasificador» o una «escuela» (71), y además habían abandonado «la fiebre colectiva de renovación» (71) para centrarse en la creación de una nueva poesía, cuya característica principal parecía ser precisamente el equilibrio, pues se conjugaba la nueva sensibilidad «clara, risueña, infantil» (72) con un «neoclasicismo» basado en el respeto por lo mejor de la tradición. Estas buenas perspectivas que Jarnés detecta en la poesía última⁷³⁰ le llevan a ponderar su duro juicio sobre el ultraísmo de 1925 y a justificar la relativa radicalidad del movimiento: «sólo así pudo [la lírica] desprenderse de tanta hiedra enfática, romper los mohosos alambres de la jaula tradicional, hurtarse a las redes encantadas de Rubén» (71). El artículo se dedicaría luego a ordenar las principales líneas de realización de los poetas. Pero al lector avisado le quedaba una pregunta suspendida en el aire: ¿y la prosa?

La respuesta aparecía en ese mismo año 1926, en forma narrativa, y se titulaba *El profesor inútil*. Jarnés proporcionaba así la que consideraba la mejor prueba de una inquietud intelectual: su expresión productiva. La pregunta por las condiciones de posibilidad de una prosa nueva se contestaba no ya proclamando en un manifiesto los rasgos que debían constituir la, sino corporeizando su existencia. El libro, como demuestran las reseñas del momento⁷³¹, causó hondo impacto. Así lo recordaba Antonio de Obregón, al comentar en 1934 la publicación de la segunda edición: «Jarnés movió y removió la literatura. [...] Jarnés era una señal nueva, un temblor. [...] Aquel libro desinfectó la literatura y las librerías» (1934a). Obregón insinuaba también que, gracias a *El profesor*, jóvenes como él se pasaron del verso a la prosa.

Al año siguiente (1927) vería la luz *Ejercicios*. Francisco Ayala, al comentar su aparición, señaló que en él Jarnés proporcionaba «la explicación de sí mismo. De sus dudas y sus preferencias», y de este modo, una norma estética «correspondiente —en

⁷³⁰ Recordemos que en los meses anteriores habían aparecido libros tan importantes como *Marinero en tierra* (1925) y *La amante* (1926) de Alberti, *Versos humanos* (1925) de Gerardo Diego, o *Las islas invitadas* (1926) de Emilio Prados.

⁷³¹ De ellas incluye un amplio listado Francisco Soguero, en su edición de la novela (pp. 72-74); y Domingo Ródenas, en la suya, recopila las principales (pp. 273-301). En ambos casos, tanto de 1926 como de 1934.

todo caso— al espíritu de vanguardia». Y ubicaba el libro en un movimiento general de defensa de ese espíritu. Pues, sentenciaba Ayala, «es necesario —a toda costa— salvar el arte nuevo» (1927d). Salvarlo, y defenderlo contra sus enemigos, sería uno de los objetivos de Jarnés en los años siguientes, hasta que calase en su escritura la sospecha sobre si realmente el Arte Nuevo existía con total entereza, y no era más bien una cortina de humo que tapaba la holgazanería, la indisciplina y un afán subversivo improductivo de los jóvenes.

Ejercicios es un compendio de preceptiva sobre la manera nueva de «transfigurar valores ideales en el puñado de monedas de la prosa» (1927a: 57-58). Sus breves epígrafes aforísticos dictan a menudo reglas y consejos. Se habla mucho de cuestiones estilísticas y técnicas como el período, la cadencia de las frases, el peso de las palabras o el ritmo (todo eso que Félix Lizaso, entusiasmado, llamó “la retórica del futuro”⁷³²), pero también de otros asuntos más íntimos como el impulso vital del escritor, de qué modo encarar la escritura y qué buscar con la realización de la obra, puntos estos últimos sobre los cuales Jarnés concentrará posteriormente su crítica al Arte Nuevo. En *Ejercicios* se encuentran ya algunos de los conceptos centrales de la estética del autor, como «armonía», «disciplina», o «voluptuosidad», llamadas a la lentitud, el esfuerzo y a la necesidad de «pensar en soledad» (64) —única manera de dotarse de una manera individual de interpretar la realidad—, y exhortaciones a huir de la ironía aguda y del puro juego verbal para ejercitar una prosa que fuera «ágil góndola empujada por el aliento de la idea» (69). Y, lo que nos interesa ahora, dos o tres lugares donde Jarnés habla de las realizaciones del Arte Nuevo.

Así, en el epígrafe XXIII, Jarnés defiende la sobriedad y la «trompetería» (72) del Arte Nuevo como los modos de expresión más adecuados al trazado de límites que se ha producido en todos los ámbitos tras la Gran Guerra, y que aboca a que cada actividad intelectual o vital se afirme en su especificidad, a través de sus propios medios y técnicas. Así, del arte se reclama que sea ante todo arte, sin introducirse en abstrusas cuestiones éticas o políticas, más allá de la lógica, de la historia y del sentimiento, «libre. Plenamente libre» (1925b: 116). Con ello se alcanza una ingenuidad, alegría e

⁷³² En un artículo homónimo publicado en 1927, *Revista de Avance*.

«intranscendencia» (72) que aleja al nuevo modo estético de la práctica común en el pasado, ahora obsoleto. El arte tiene una tarea principal y propia: proporcionar bellas e inéditas configuraciones —no copias— de la realidad «para poder seguir soñando» (73).

Unas páginas después Jarnés vuelve a señalar lo que considera las dos características centrales del nuevo arte, «limpieza y alegría», anotando que son esenciales ante las reclamaciones de unos tiempos en los que «se ha proclamado la buena salud en todo» (83); luego reconoce a Ramón Gómez de la Serna como el indiscutible padre de la joven literatura⁷³³. Una alusión a la prolijidad del autor madrileño le sirve para volver a enunciar una de las que serán acusaciones centrales de Jarnés al nuevo arte: «Ahora, a esto que llamamos arte nuevo le salieron muchos definidores. Hay un saldo enorme de pautas. Después de muchas disquisiciones, ya casi aprendimos *cómo* ha de escribirse... Sólo faltan los libros.» (86). Tras señalar de pasada el esencial lirismo que fundamenta cualquier prosa nueva («la novela es un poema en marcha», p. 87), Jarnés identifica el más alto valor que puede tener el nuevo arte, y que, siempre a partir de sus realizaciones efectivas, lo habilita para ser catalogado entre las *formas de conocimiento*: generar nuevos sentidos del mundo, mostrar prismas inéditos de la realidad, iluminar parcelas poco holladas. El Arte Nuevo «quiere ofrecernos un haz seleccionado de todas las posibilidades estéticas de las cosas» (92).

La acusación de falta de realizaciones —de obras acabadas, de novelas— en el Arte Nuevo iba a ser una constante de la crítica de Jarnés desde el principio. Él, autor prolífico de «fértil impureza» (1988a:13), defendería siempre que el trabajo y el esfuerzo se demostraban con las obras; la tarea del escritor no pasaba por decir lo que iba a hacer o quejarse de lo que otros (no) habían hecho, sino hacer él. No en vano Jarnés afirmaba en su «Autobiografía» que una de sus mayores diversiones consistía en «contemplar al falso escritor» (1988a:13), aquel que sustenta su fama en declaraciones de intenciones y proclamaciones, pero en muy pocas producciones efectivas. Frente a él, el verdadero escritor «se acoquina bajo su aluvión de cuartillas desdeñadas, rotas, arañadas por la

⁷³³ De la misma manera, posteriormente, Jarnés reconocerá en la tertulia fundada por Ramón el germen de alguno de los males del arte nuevo: «el “confusionismo” artístico español nació en Pombo. Antes pudo ser todo fiebre de juventud; entonces era ya algo premeditado, madura, como lo era ya el “dictador”». Vid. (1988h:5).

propia censura» (1988a:13). De este modo Jarnés pone frente a frente lo que en otro lugar llamó la «turbia riqueza» y la «exquisita pobreza», y donde concluye sobre la segunda: «los jóvenes que, al asomarse al arte, se enamoran de tan enjuta dama, son siempre sospechosos de raquitismo original» (1931b:193). Por lo dicho cobra perfecto sentido que Jarnés detectara como tipos predominantes en la sociedad y en el arte moderno «el estéril, el deforme, el holgazán» (1926a:128), o que un importante texto teórico de los años 30 se titulara, por varias razones, «Discurso a los holgazanes» (1935).

La afirmación de la esterilidad del Arte Nuevo se solapaba con la llamada a superar el momento —necesario, sí— de destrucción de modelos estéticos y vitales inadecuados para el tiempo presente, y a sustituirlo por la construcción de nuevos paradigmas. Así se cumplía la ley universal que Jarnés recogía de P.L. Landberg, según la cual era indispensable para alcanzar un equilibrio un momento de caos: «El camino es así: *de la costumbre al orden, pasando por la anarquía*» (1930j). Luego veremos cómo, para Jarnés, algunos de los nuevos nunca superaron el momento destructivo.⁷³⁴

En 1928 aparecía *El convidado de papel*, que confirmaba la fortaleza de Jarnés como novelista, al que se sumaron nuevos trabajos críticos donde se evaluaba la literatura del momento. Entre ellos, creo que merece destacarse, dentro de su brevedad, un artículo pocas veces aludido, «El aro, la amante y el atril» (1928a), publicado en el *Diario de la Marina* (La Habana) al empezar el año. En él Jarnés lleva a cabo un somero repaso de algunos de los rasgos centrales de la nueva estética, a partir de una defensa de la «alegría intelectual» que en su opinión le era esencial. No existía verdadera alegría (no risa) sin inteligencia, así que mantener la sonrisa suponía un ejercicio de cierta dificultad intelectual, pues «sólo puede ser fruto de un triunfo soberano sobre los toscos materiales que porta el instinto». Eso significaba que todo arte “alegre” basado en la inteligencia era automáticamente «impopular», y, además, tenía consciencia de ello. Y eso le ocurría al Arte Nuevo, que se apoyaba en la pura inteligencia y rechazaba provocar emociones patéticas. Quienes por ello le acusaban de crueldad o apatía no habían entendido su objetivo último: «expulsar definitivamente el dolor». Para hacerlo, el Arte Nuevo trocaba

⁷³⁴ Como hace Jarnés notar socarronamente al final de su artículo «Caprichosos y oportunistas»: «Capricho y oportunismo. Desprecio de lo que no se conoce y apología del propio desconocimiento. ¡Magnífica etapa constructiva!» (1933k).

«turbia sensualidad» por «clara voluptuosidad», y tendía a crear bellezas nuevas y «estilos personales», es decir, maneras individuales de sonreír. Jarnés aludía entonces a la posible aportación “social” del nuevo arte, para encontrarla en la experiencia estética de comunicación de «impulsos nuevos»: «la contemplación risueña de una obra artística provoca a recrearla, al menos a levantar un andamio ideal para forjar una semejante». Finalmente, se lanzaba una amonestación al Arte Nuevo: iba demasiado deprisa en su maduración y «quiere saltarse la segunda etapa» de las tres necesarias en la evolución del arte (ya aludimos a ellas antes). Pretendía pasar del juego al pensamiento sin pasar por la fase intermedia del sueño, la fase donde precisamente se fundamentaba la alegría. El Arte Nuevo dejaba de este modo atrás la diversión para encarar el análisis intelectual sin haber legitimado su postura de alegría en la búsqueda y definición de nuevos ideales y de nuevos valores.

Viraje del intelectualismo al integralismo

Varias de las ideas expresadas en los años 1925-1928 iban a sufrir modificaciones a partir de entonces. Tomemos por ejemplo la cuestión de la inteligencia y su papel en la creación artística. Índice de este cambio: Jarnés daba su primera novela a la imprenta encabezándola con un texto de Paul Valéry, el poeta de la lucidez, defensor de una inteligencia soberana en el arte. En la segunda edición de *El profesor inútil*, en 1934, la cita había pasado a encabezar uno de los capítulos, «Mañana de vacación», a lo que se suma que Jarnés, por esos años, había expresado importantes diferencias con el literato francés⁷³⁵. Se había producido un viraje importante que podríamos cifrar en el paso del «imperio de la inteligencia» al integralismo defendido de manera teórica por Jarnés en 1930, donde la condición para la creación artística verdadera era la búsqueda del máximo

⁷³⁵ Pueden verse sus razones, entre otros sitios, en «Sin rumbo cierto» (1934i), donde Jarnés se exhibe a propósito del autor, acusándolo de derrotismo, de falta de iniciativa, de introducir confusión en las letras europeas, y de haber conducido a muchos jóvenes, prendidos por el ideal de la pureza, a la esterilidad literaria.

equilibrio entre todas las facultades humanas. El giro daba fe del conocimiento y diálogo constante de Jarnés con las distintas realizaciones del arte del momento.

Cuando Jarnés defendía la inteligencia, perseguía ante todo reafirmar la ganancia que significaba, tal y como era utilizada en el Arte Nuevo: a través de ella se podían dejar atrás modos pretéritos de comprensión y expresión encarnados o bien por «estos realistas absolutos [que] se atienen a la realidad que creen conocer, por incapacidad de *ver*, de inventar otra» (1935c:200) o bien en una retahíla de fantasías imprecisas nacidas de una imaginación que campaba a sus anchas, o —aún peor— por el abuso sentimentalista. La modernidad artística y vital necesitaba el predominio de la inteligencia, entre otras cosas, como “cura” y correctivo. Esta facultad se erigía así como la más preparada para afrontar la antedicha tarea bifronte de destrucción y construcción que la postguerra encaraba, y que Jarnés resumía así:

Decae y se derrumba el imperio turbulento de las fuerzas ciegas, y adviene el dominio de la clara inteligencia. Se enmohecen aquellos mecanismos ajenos a la razón, se calman los frenéticos impulsos que en la máquina platónica originaba el eléctrico roce de cada nuevo fenómeno. Toda reacción emocional no intervenida por la mente, comienza a parecerse sospechosa, nociva, para la ciencia, para el arte. (1931b:134)

Por eso Góngora y Stravinsky, para los que «en el principio era la clara inteligencia», «expresan las más substanciales características del arte de nuestra época» (1931b:129).

Pero, con el paso tiempo, Jarnés entrevió que las cosas no podían ser tan fáciles, y sopesó las consecuencias de un predominio excesivo de la racionalidad a tenor de los nuevos rumbos estéticos. La extensión del surrealismo hacía visibles las poderosas razones del inconsciente, y conseguía «añadir al arte un sector nuevo, hirviente de temas y seducciones» (1932v); el corazón, órgano tan despreciado por la literatura contemporánea, reclamaba «los dominios que nunca abandonó en la vida» (1934r)⁷³⁶; y, además, iba haciéndose patente la estela de frialdad y asepsia que la racionalidad

⁷³⁶ Vid. sobre esto la reivindicación del corazón en *Escenas junto a la muerte*, y las palabras de Jean Cocteau que Jarnés hace suyas en su artículo «La angustia, tema lírico»: «Al código plástico sucede una plástica moral que no se juzga con la inteligencia. La nueva crítica exigirá el empleo del corazón» (1932p).

exacerbada iba dejando a su paso. Ya en 1929 el narrador de *Paula y Paulita* afirma: «la razón es la gran aniquiladora. Ha cultivado Brook con exceso la razón. Se ha destruido. Le atrajo todo y todo le fue repeliendo» (1929a:141). En medio de ese tumulto, Jarnés comenzó a abogar por la inclusión de las demandas de todas las facultades humanas en su esquema del hombre y de la creación artística, y categorizó bajo el marbete de “intelectualismo” la forma anteriormente descrita de dominación. El tránsito puede observarse claramente si se compara un texto de *Rúbricas* (publicado en 1931, pero que recoge textos de los años 1925-27) con uno de mediados de los treinta. El de *Rúbricas*: «El imperio de la inteligencia en el arte debe ser saludado alegremente por el hombre moderno, incapaz ya de pensar en mundos remotos poblados de caravanas de fantasmas. Una limpia geometría le enseña a medir el campo deportivo, donde se solazan sus ensueños» (1931b:125). El otro: «Julio: [...] Me parece impertinente decir que *el entusiasmo no es un estado del alma del escritor*, que el escritor ha de tomar una ducha fría, antes de cada página, para prevenir incendios espirituales. Eufrosina: A eso le llaman intelectualismo. Lo aborrezco. Julio: Y yo. [...]» (1940a:140)

En 1929 aparecía un texto de nuclear importancia en las relaciones de Jarnés con el Arte Nuevo, así como para la estética misma de nuestro autor: la «nota preliminar» a *Paula y Paulita*⁷³⁷. La nota parece planteada desde la rabia cercana al desengaño personal, y, dentro del comedimiento, alentaba al desperezamiento desde la provocación. En cierto modo suponía además un desafío, pues no en vano enmarcaba la novela en la que se contenía, que a la vez se presentaba como superación de algo que ya en un texto anterior del mismo año se denuncia sin ambages como un problema medular del Arte Nuevo: la sobreproducción de experimentos y la falta de realizaciones: «Época de laboratorio es, en el arte, tanto como época criticista, de aparente esterilidad, de visible martirio. Es ésta la época que asesina a todos aquellos que no pudo hacer geniales» (1929f:390). A la vez, la nota explicita el cambio que se había producido en el modo en

⁷³⁷ Samuel Putnam se hacía eco de ello en su breve comentario a la novela en *Books Abroad*, al decir del prefacio que «is something in the nature of a manifesto». (1930). Por ello lo incluyó en su antología *The European Caravan* (1931). Domingo Ródenas (1998:154-157) proporciona un moroso análisis del texto.

que el propio Jarnés entendía la relación entre el arte y la realidad, y así, en su escritura novelesca.

Así, además de como manifiesto estético, el texto puede ser leído como un nuevo balance de los logros alcanzados por la nueva generación, y en los cuatro brevísimos capítulos en que se divide se desplegaría, respectivamente, un diagnóstico, una descripción, una exploración y una prescripción. Jarnés comienza notando que después de haber desechado toda la tradición anterior, con su carga de maneras raídas, el Arte Nuevo «vacila. Se abstiene» (1929a:24). Es decir, no produce obras en las que aparezca plasmada una nueva sensibilidad, una nueva interpretación de lo real. ¿Cuál era la «última razón» de esto? Jarnés no duda: «El arte tiene miedo». A lo que Corpus Barga había llamado «timidez», y Azorín «falta de audacia», Jarnés lo nombra sin paliativos «miedo»⁷³⁸. Miedo porque el artista evitaba abrir nuevos caminos, o seguir los ejemplos fecundos de los mayores; porque se revisaba en exceso, porque se había caído en la cautela desproporcionada y el escondite⁷³⁹. El escritor nuevo, en definitiva, temía al fracaso. Le paralizaba la inhibición ante la doble desnudez de la destrucción o el folio en blanco. Ya en el tercer apartado, Jarnés iba a encontrar, a través de un rodeo, la fuente última de ese miedo: la distancia entre la realidad y el artista. De ahí su definición: «Llamaremos, pues, miedo a cierto frío espiritual —que a veces se atribuye, aturdidamente, a la razón— capaz de abrir anchos espacios vacíos entre el espíritu y las cosas» (27-28). Esa distancia tenía una larga genealogía: surgía de un «menguado conocimiento» de las cosas, lo que producía una «falta de amor» por ellas que causaba a su vez «escasa intimidad con los seres», esto es, distancia, que engendraba miedo cuando el propio artista ampliaba esta separación en vez de buscar eliminarla⁷⁴⁰. Una vez localizado el origen del problema, llegaba el momento de atajarlo. A ello conminaba Jarnés en el cuarto apartado: «será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo,

⁷³⁸ La palabra tuvo fortuna y Ángel Garzón, al comentar la aparición de *Locura y muerte de Nadie*, no dudaba en adjudicársela al Jarnés anterior a esta novela: «lo más sorprendente es que haya partido de un hombre que durante algún tiempo pareció compartir la cautela, el miedo de sus compañeros.»

⁷³⁹ Jarnés cuenta que, ante estas acusaciones, algunos escritores enarbolaron la bandera de la “discreción”. Él les respondió así: «Decir que una generación de escritores es “discreta” equivale a decir que no ha existido. O es adjudicarle una patente de astenia. Es una generación “a régimen”» (1936h)

⁷⁴⁰ Aquí se encuentra en germen la teoría de Jarnés a propósito del «resentimiento» medular del arte nuevo que lo conduce al desdén de la realidad exterior, y que pronto veremos.

risueñamente, como niños» (28). El amor, como ya vimos antes, con su mezcla de autoconocimiento, intimidad, alegría y serenidad —todo eso recogía la palabra— era, como ya indicó Berstein (69) la compleja clave. Querer lo real, las cosas que nos envuelven desde una apropiación personal y calmada. Reencontrarse con la materia del mundo.

Y ése era precisamente el paso que Jarnés había dado con el final de década: había vuelto al mundo tras el encierro en sí mismo aún plasmado en sus dos primeras novelas y la experiencia desagradable de la reentrada narrada en la tercera. Ansiaba ver rotas, definitivamente, las hostilidades entre el mundo y él. De la contemplación solipsista —que, a la manera del Wittgenstein del *Tractatus*, sólo reconocía el mundo como correlato de las propias sensaciones— se pasaba a la vivencia *erótica* con lo real (por eso Jarnés habla de «la violación del artista» en 1929a:27), y así al reconocimiento de lo otro en su entidad propia y misteriosa relación con uno. El cambio puede observarse con claridad si se observa al estatuto que la “materia”, es decir, lo tradicionalmente opuesto al espíritu, tiene todavía a finales de 1927 en la producción jarnesiana, y luego unos meses después. En el artículo del *Diario de la Marina* que antes se comentó decía Jarnés que la alegría constitutiva del Arte Nuevo «sólo puede nacer de un prodigioso equilibrio de la mente, divorciada de toda mezquina aportación de la materia» (1928a). En la nota preliminar, por el contrario, Jarnés iba a defender que: «las cosas están ahí, esperando al hombre decidido. Están en derredor nuestro cargadas de posibilidades de belleza [...]. la materia es siempre dócil al espíritu sincero cuya vitalidad es una continua creación.» (1929a:27). La materia, en tanto que constitutiva de lo sensible de la realidad en torno, pasaba de ser terreno enemigo a campo donde cultivar la propia sensibilidad, y así, la capacidad de goce. Jarnés busca de este modo romper con el «altivo hermetismo» (1935c:328), la frialdad y el intelectualismo que dominan en el Arte Nuevo y le impiden alzar el vuelo como arte auténticamente representativo de los tiempos. Jarnés demanda el tránsito de un arte que brotaría del “resentimiento” —por parte de aquellos que sólo sabían lamentarse al sentirse heridos por la realidad, y que finalmente abocaba a la inacción artística, a menudo transmutada en acción política— a un arte de la empatía. Algo parecido a esto le pasa a Julio Aznar, el protagonista de sus novelas. Cuando se excede en la interesada autocontemplación, perdiendo el mundo, su

solipsismo le lleva al fracaso mundano (por apelmazamiento, dejadez, tedio, etcétera). Un Julio más abierto al entorno, más receptivo, más alegre y superficial, alcanza el presente del placer.⁷⁴¹

Con la publicación de la «Nota preliminar», planteada resueltamente como un llamado a los jóvenes, Jarnés invocaba seriamente, desde cierta posición de autoridad, la necesidad de lo que denomina un «cambio de rumbo» (1935c:279) en el Arte Nuevo. Aquí el cambio es presentado sobre todo como superación del miedo a través de la recuperación de la materialidad del mundo. Pero quedaba por solucionar otro aspecto del problema: el análisis y asepsia endémicas del Arte Nuevo:

Para que el mundo no caiga en la suma frialdad y crueldad, es preciso cambiar de signo a mucha parte de la literatura contemporánea, es preciso comenzar a hablar al hombre de lo que es, en definitiva, la verdadera razón de su vivir. (1933w)

Frialdad y crueldad tenían su origen en la preponderancia excesiva de una inteligencia que, una vez se había alzado en facultad directora de la actividad artística pretendía reinar en solitario, despreciando todo contenido irracional y alzando castillos abstrusamente metafísicos. El arte «puro» era ahora para Jarnés ese arte excesivamente racional que, vuelto casi exclusivamente sobre sus propios contenidos de conciencia, no accedía a la realidad, a la vida en su impureza, ni podía dar cuenta de ella.

La alternativa a esta racionalidad denodada parecía situarse, por oposición, en el suprarrealismo francés que por múltiples y heterogéneas vías prendía en la juventud española, y que preconiza lo irracional en el hombre. El joven creador se veía asediado por variadas opciones estéticas que por separado, en opinión de Jarnés, amputaban de alguna manera parte del conjunto de potencialidades de la creación artística. ¿Cuál debía ser la posición del artista frente a estas opciones? ¿Debía decidirse por la pura inteligencia o por la inmersión en el fango del inconsciente?

Jarnés iba a hablar de ello, entre otras muchas cosas, en «Bajo el signo de Cáncer», la nota preliminar a *Teoría del Zumbel* (1930)⁷⁴². Allí volvería a referirse a la

⁷⁴¹ Sólo cuando Julio reconozca que «he vuelto a ser niño, entre mis juguetes luminosos, y a tender mis brazos a los niños que no comprenden la ironía» (1929a:121) conseguirá gozar del cuerpo de Paulita.

⁷⁴² Han analizado este texto, entre otros, Armando Pego en su «Introducción» a la novela (2001: 33-36) y de forma muy detallada Domingo Ródenas (1998:190-199).

situación presente del «joven artista contemporáneo» (1930a:66). De entrada, para acusarlo de frialdad y de falta de «alta curiosidad» (67). Este joven artista buscaba hoy encuadrarse en un movimiento colectivo, rechazaba afirmar su personalidad individual y prefería, junto con otros, «repartirse el mismo estilo» y los mismos temas. Le vencía por tanto su necesidad de afiliarse a una moda o credo, creyendo que ahí iba a encontrar la solución a su carencia de estilo propio. Jarnés admitía que en un primer momento quizá fuera necesario el gesto de afirmación colectiva por parte del artista joven, pero no el acomodarse en ella, pues eso en realidad revelaba la incapacidad para volar por sí mismo y para crear un estilo propio. Jarnés remachaba: «la “escuela”, el “ismo”, en arte, es un callejón sin salida» (67).

Como es sabido, en «Bajo el signo de Cáncer» Jarnés mostraba particular interés en hacer ver a los jóvenes los peligros de una adhesión acrítica a la escuela de moda en esos momentos, el «suprarrealismo». En su opinión, el gran peligro del movimiento francés residía en que conducía a los artistas a convertirse en escritores «de masa y para la masa» (68), esto es, sin estilo, porque toda apelación al automatismo psíquico puro, es decir, a la transcripción libre de los contenidos del inconsciente personal que no distinguiera éste del colectivo llevaba finalmente a la homogeneización, es decir, a que todos los suprarrealistas vieran y describieran lo mismo: «las mismas larvas, los mismos bosquejos flotantes en el lago oscuro del «inconsciente colectivo» (69). Jarnés rechazaba el surrealismo como método global para la escritura artística, y a la vez como postura ideológica que, nacida del freudianismo, se basaba en una reacción —es decir, un acto de negación, y no de afirmación: en este caso, «desdeñar la razón [...] Manera de justificar el *no hacer*, el no construir, el confusionismo, en fin» (1988h:19). Y así llegaba a su conocida apelación al integralismo, que en el artista era fruto de un «equilibrio» (70) en el uso de los materiales que brindaban las distintas facultades y ámbitos vivenciales humanos. Pese a todo esto, Jarnés no dejaba de reconocer las conquistas del suprarrealismo —sobre todo, su apelación al sueño como «la porción más fértil» (71) de la vida— y su eficacia como antídoto al racionalismo seco y estéril. El suprarrealismo, y con él todo el arte actual, «han invertido los términos» (74) en los que se establecía la relación entre la vida y su consciencia. Ahora «la verdad sólo puede poseerla ese *texto desconocido* (Jarnés cita a Nietzsche) donde ávidamente escudriña, el texto vital» (74).

La recuperación de la vida en su complejidad como punto de partida ineludible implicaba para Jarnés encarar necesariamente «el conocimiento integral del hombre» (74), sin excluir ninguna de sus facetas. Eso significaba, a la par, perfilar un arte «plenamente “humanizado”» (75). Con estas palabras Jarnés pretende poner punto y final a las discusiones sobre la famosa fórmula orteguiana de la «deshumanización», a la que siempre se había opuesto como adecuado descriptor del modo de hacer del Arte Nuevo⁷⁴³. En este texto de 1930, Jarnés dejaba en suspenso si efectivamente hubo deshumanización durante un tiempo, para afirmar que, sin ninguna duda, ahora el hombre volvía a ser el tema central del arte, aunque, por desgracia, la mayoría de artistas no acogían al hombre en su integridad (sueño, ensueño y vigilia), sino «reducido a un tercio» (76). Así ocurría, por distintos motivos, con los surrealistas, con los tradicionalistas o con los románticos, que pretendían que el arte se pusiera “al servicio” de sus ideales.

En este panorama que Jarnés esboza casi al final de la nota, y en el que la escena literaria rompía su unidad para fraccionarse en escuelas opuestas y enfrentadas que a menudo pretendían un “uso” parcial y a la vez interesado del arte, las preocupaciones económicas y sociales pasaban a primer término, por encima de las culturales. A eso lo llamaba Jarnés, por boca de Andrenio, «neorromanticismo». En esas mismas líneas le atribuía su oscuro origen a «un gran amor a la vida», que, esencialmente positivo, pasaba a ser negativo *para el ámbito estético* cuando en los que lo integraban «provoca reacciones originales ante las cosas, mejor que ante las ideas» (1940a:369). Es decir, cuando los escritores, atraídos por las luchas políticas, desertaban de la literatura, o comenzaban a atacarla.

A este movimiento de la literatura contra sí misma de principios de los treinta se refiere Jarnés en múltiples ocasiones, tildándolo, por ejemplo, a propósito de su género predilecto, como «tempestad en el área novelesca» (1935c:277)⁷⁴⁴. En la «Digresión novelaril» de *Feria del Libro* se comenzaba dando fe de un hecho: la «movilización general contra el libre reino de las hadas» (277), es decir, los ataques que desde la literatura misma —pero en las lindes del panfleto— se hacían al Arte Nuevo en lo que

⁷⁴³ Sobre este asunto, vid. el artículo «Fe de erratas» en *Cartas al Ebro* (1940a:344-348).

⁷⁴⁴ Amancio Sabugo (1993) ha analizado la respuesta del Jarnés novelista ante el auge de la literatura politizada.

éste tenía de evasión de los sucesos históricos. Ante esto, Jarnés va a adoptar una posición ambivalente. Por un lado, defiende al Arte Nuevo por sus valores «desde un punto de vista literario» (279). Y por no haber caído en «la turbia inundación de literatura política, de literatura mesiánica o petrificada» (278), y así continuar preservando, implícitamente, los valores autónomos —que no independientes— del arte. A estas razones se unía otra que clarificaba la importancia que para Jarnés tuvo, desde el principio de su carrera literaria, la cuestión del estilo: *la forma* en que se encarnaba el Arte Nuevo suponía ya una oposición al conservadurismo y el conformismo: «Culto al ingenio, a la forja de expresiones inusitadas que, *al menos* [mis cursivas], revele un firme propósito de *disconformidad* con lo trillado y repetido; arte preferible en todo caso a los fáciles declives por donde el *conformista* va cayendo en las comunes hondonadas de la trivialidad» (279).

Como puede observarse, ninguna de las tres razones a favor del Arte Nuevo trata de la interacción de éste con el mundo (asunto de la «nota preliminar» de *Paula y Paulita*), sino con aquello que por sí mismo representa como propuesta estética. El problema sobrevenía al preguntarse, diría Jarnés, si ése era el arte que en ese momento hacía falta, y a la vez, el arte que cumplía mejor con la misión de guiarnos por el camino de la vida, o en palabras de Jarnés, «marcarse —y marcarnos— una dirección» (280). Y aquí es donde el Arte Nuevo comenzaba a flaquear. Primero, en su misma desmembración en “facciones” —pues en arte, para Jarnés, no valen rótulos colectivos—⁷⁴⁵. Segundo, en sus distintas derivaciones: o bien la literatura directamente política, es decir, embarcada en la causa revolucionaria «que aún cree en las vanas metáforas de la antorcha y de la piqueta» (278) y que fácilmente devenía propaganda, perdiendo así todo valor estético; o bien una literatura que permanecía adherida a la *superficialidad*, al humorismo, la burla y el gesto risueño y que no sabía darse cuenta de que los tiempos demandaban *profundidad*: «encontrar a la vida, y con la vida al arte, un sentido más profundo, menos conformista» (278). Aquel que persistía en la superficialidad, afirmaba ahora Jarnés, acababa en la ignorancia de las cosas y de sí mismo.

⁷⁴⁵ Tampoco lo valen en ningún otro ámbito de la realidad. Cf., por ejemplo, esta anotación: «Insistir en el enorme peligro que acarrea la tiranía del grupo, de ordinario formado por individuos impersonales, o resentidos cobardes para obrar aisladamente» (1988h:16).

Esta última fase del cambio de rumbo al que venimos aludiendo fue codificada por Jarnés estética y conceptualmente. En el primer caso, con el paso de Hermes a Prometeo como deidad tutelar del Arte Nuevo y la sustitución del simbolismo de «las alas» por «las cadenas». Y por el otro, en el rechazo de toda novela con etiqueta (novela humorística, social, psicológica, histórica) y en definitiva, su parcialidad. Particularmente, Jarnés arremetió contra la literatura humorística, precisamente por aparecerle como una falsificación *premeditada* de la vida, donde el «choque» fundacional queda escamoteado:

El humorista suele inventar un muñeco con el propósito de colgarle después, a lo largo de la novela, toda la guardarropía anecdótica y arbitraria que el lector pueda resistir... Pero es tan peligroso inventar un soporte así, para primer personaje de un libro, como fingir un paisaje para que en él puedan ocurrir libremente todos los sucesos, sin miedo a choque alguno con el mundo real y verdadero. (1934b: 267)

A propósito del humor y de Hermes, quizá ningún texto más adecuado para hacer palpable las distintas reescrituras de la crítica al Arte Nuevo que el dedicado a *Hermes en la vía pública* de Antonio de Obregón⁷⁴⁶. Jarnés alaba sus virtudes estéticas pero la presenta como conseguido ejemplo del tipo de literatura que, en momentos de crisis, «tan angustiosos» (1935c: 299), debía ser abandonada, pues ya no podía permitirse más la risa y la broma, en definitiva, la actitud «de ese personaje de Morand que *se burla de las esencias de las cosas*» (frase que Jarnés usa a menudo como emblema del quehacer literario nuevo). Su tiempo había pasado:

El libro *Hermes en la vía pública* me parece la última carcajada de una gran fiesta literaria extinguida. *Reirá bien quien ría el último*. Y así es. Antonio de Obregón ríe bien, mucho mejor que gran parte de sus mayores. A condición de que ría el último.

Ahora se necesitaba lo que Jarnés llama «literatura del futuro», una literatura profunda y reflexiva basada en «un gran respeto hacia el hombre» (298), donde los

⁷⁴⁶ En su publicación original en *Revista de Occidente* (núm. 133, julio 1935, pp. 93-100), «Digresión novelileril» y la reseña del libro de Obregón —«Hermes, de fiesta»—, eran un único artículo, por lo que los lectores podían ver inmediatamente a qué tipo de literatura se estaba refiriendo Jarnés con sus comentarios contra un arte superficial.

problemas de éste pasasen a ocupar el lugar central y donde, como ya demandaba Jarnés en 1929, el escritor «se embriague» de las cosas en vez de resbalar por ellas.

Jarnés sospechaba que sus observaciones y consejos no hacían mella en sus destinatarios, por lo que insistía una y otra vez. Así, en «Límites» de 1932, Jarnés le repetía al joven escritor lo que le dijo en 1925 en la reseña de *Literaturas europeas de vanguardia*: «El poeta debe salir al campo sin itinerario alguno, sin plan de campaña. Cuando haya producido su obra, los otros le filiarán, puesto que la misma plena originalidad está sujeta a resabios y por raíces.» (1932o)

Significativo es también «Notas para un desconocido», un texto de 1935⁷⁴⁷ que Jarnés eligió como colofón a *Ariel disperso* (1946). Ahí arremete con dureza contra su generación, volviéndola a acusar de miedo y afirmando que son tan escasos sus auténticos frutos literarios —las obras— que esa generación podía «desaparecer sin dejar huellas» (1935i:428). El Arte Nuevo lo componían mayoritariamente escritores «a crédito», dedicados a buscar excusas para no trabajar⁷⁴⁸, que habían actuado concienzudamente mientras se dedicaron a planear lo que iban a llevar a cabo y a destruir formas del pasado, pero que luego no aportaron una obra palpable donde se demostraran sus pretensiones y promesas⁷⁴⁹. Que Jarnés al escribir este texto no estaba pensado exclusivamente en los prosistas sino también en los poetas lo demuestra su reseña de la antología de Gerardo Diego de 1934⁷⁵⁰, donde acusa a estos últimos de «escasa fertilidad» (2003:436). Y da diversas razones: desdeñar toda forma literaria que no fuera el verso; no dedicarse, como en el resto de países europeos, al cultivo de una «obra paralela» (436) a la poesía; y, la más importante, no poseer una reflexión y estudio previo que sirvieran de «recios soportes» (436) para la creación poética.

Como estamos viendo, una de las acusaciones constantes de Jarnés al Arte Nuevo era su excesivo celo crítico (Ródenas 1998:149). El artista nuevo se preocupaba

⁷⁴⁷ Pese a que reutiliza algunos materiales del «Preámbulo» a *Fauna contemporánea* (1933).

⁷⁴⁸ Jarnés repite esta acusación de holgazanería en varios lugares. Por ejemplo, en «Paulatín» (1936h), donde además interpreta el homenaje a Góngora de 1927 como ejemplo de esa actitud.

⁷⁴⁹ En un texto de 1934 Jarnés expresaba la misma idea apoyándose en Nietzsche: «Ya Nietzsche apuntaba el hecho de que una época donde crece desmesuradamente el afán de explicar la poesía, es una época de poetas mediocres.» («Un poeta ejemplar», 1934g)

⁷⁵⁰ Publicada con el título «Poetas reunidos» en *La Vanguardia*, 17 de agosto de 1934, y ahora en el apéndice a *Obra Crítica* pp. 433-436.

demasiado de lo que hacía el resto de escritores y de las declaraciones de éstos, y no podía eludir referirse a ellos para elogiarlos o censurarlos. Todo ello le mostraba reacio a inventar, a ser plenamente afirmativo en vez de reactivo. Así lo denunciaba ya en 1927:

Dicen que la actual generación literaria militante —¿dónde comienza? ¿dónde termina?— es esencialmente crítica, definidora. Lo he lamentado siempre. Me gustaría que nadie apoyase su obra con tal insistencia en la obra de los demás. Que todos nos abrazásemos en la región ilusionada de las invenciones, lejos de esta santa hermandad de la Glosa, de la Atalaya, del Arte al Margen. Creo poco varonil, poco generosa, además, esta suerte de actividad —la de ser centinela de los demás, la de pasar el tiempo atisbando la obra de los otros, es decir, vigilando la vigilancia de los otros. (1927c)

A medida que avanzaba la década de los treinta, las críticas aumentaron en cantidad y virulencia. Cada vez más Jarnés procuraba no referirse al Arte Nuevo ni a la vanguardia, sino hablar, en general de “la generación de postguerra”, para incluir así a todos los hombres que, en su opinión, tenían en esos años una misión específica que cumplir: moldear el espíritu acorde con el tiempo nuevo. También hizo notar en ocasiones que sus críticas no se dirigían exclusivamente a España, sino a «la gran farsa artística representada estos últimos años por los jóvenes europeos, parcialmente reproducida en otros continentes» (1935c:287)⁷⁵¹ aunque en el caso español determinados errores y defectos sobresalían especialmente, por ejemplo el que ya hemos visto de falta de una obra amplia y firme⁷⁵². Casi al final del «prefacio» a *Feria del Libro*, Jarnés vuelve a plantearse este asunto, pero ahí no arremete contra el miedo, la timidez o la falta de disciplina y esfuerzo, sino que va a centrarse en otro problema: la relación de los autores del Arte Nuevo con el resto de la sociedad, es decir, con su posible público. Esta relación, afirma, ha sido lastrada por los propios autores debido a lo que podríamos llamar una combinación de narcisismo, hermetismo y aristocratismo. Narcisismo, porque los autores del Arte Nuevo escribían libros «para los mismos escritores. Y para los mismos compañeros de la promoción», desentendiéndose así del público. Hermetismo,

⁷⁵¹ Véanse por ejemplo, además de los ataques ya señalados a Valéry o al surrealismo, los que propina a P. Soupault («La musa de ébano», 1927f), a G. Papini («Manía persecutoria», 1933p), a A. Huxley («Un mundo posible», 1933f) al futurismo (1933a:148) y al dadaísmo (1933a:68).

⁷⁵² En un apunte inédito transcrito en 1988h, Jarnés amplía a toda la generación de postguerra su acusación de haber generado «un época de arte “fragmentario” —de obras menudas, de bosquejos— [que] es una época negativa en la historia del espíritu.» (17-18)

porque los libros eran demasiado difíciles, estaban llenos de «tanto acertijo» basado no en la vida plena, sino en otros libros, que demandaban una cultura libresca que el público mayoritario no poseía. Y aristocratismo, porque los autores iban «con jactancias, con pedantismo y suficiencia», se dedicaban a insultar al público en vez de estimularlo, y el público, herido, «ha respondido a esos insultos y desdenes volviéndoles la espalda» (1935c: 185). Sobradas de inteligencia y cultura de imprenta y carentes de simpatía y sencillez, las creaciones del Arte Nuevo irremediabilmente aparecían dotadas de «un carácter de laboratorio, de experiencias de tanteos», en algunos casos muy exagerado.

Para Jarnés, esta actitud snobista del Arte Nuevo revelaba en el fondo que, a diferencia de las mentes más preclaras de la época, entre las que sobresalen las dedicadas a la filosofía, los artistas no habían sabido colocarse a la altura de las circunstancias, según las cuales el mundo de la cultura sólo adquiriría auténtica importancia —sólo se actualizaba para el hombre, sólo le alimentaba— si ésta aparecía imbricada en el torrente de la vida, esto es, si dejaba de ser una «cultura inerte, es decir, libresca, para dar paso franco a la cultura dinámica, es decir, viva». Faltaba así el correlato artístico al descubrimiento, por ejemplo, de la «razón vital» tal y como lo había llevado a cabo Ortega. Ello podía deberse a que los escritores del Arte Nuevo tampoco habían prestado seria atención al renovador pensamiento filosófico de entreguerras:

Las nuevas ideas filosóficas, ¿qué influencia han ejercido en los recientes escritores? ¿Cómo han influido? ¿Cuántos libros de jóvenes españoles recogieron las nuevas inquietudes ideológicas de Europa? En general, se han limitado a un superficial mimetismo. Han copiado el pormenor, formas exteriores, no han filtrado la nueva savia en el viejo tronco del pensamiento hispánico...⁷⁵³

Un paso más: radiografía vital del nuevo arte

Como estamos viendo, la crítica de Jarnés al Arte Nuevo fue ampliándose y desplazándose a cuestiones más de fondo. Sorprende ver tal cantidad de ataques a una

⁷⁵³ La cita pertenece a «Paulatín» (1936h), aunque Jarnés indica que fue redactada en 1931.

generación que ha quedado como la más brillante del siglo. Hay que tener en cuenta que el aragonés no pensaba únicamente en los nueve o diez poetas que usualmente se citan, sino en un conjunto mucho más amplio de autores para los que algunas de sus críticas vistas hasta ahora (así la escasez de obra, el excesivo análisis o el elitismo) sí parecen acertadas. No podemos olvidar que Jarnés se refería al momento literario que estaba viviendo, lo que significa que si bien conocía de primera mano de lo que hablaba, no podía tener la perspectiva histórica que nosotros tenemos, ni mucho menos conocer la trayectoria posterior de muchos autores, así Guillén, Salinas, Dámaso Alonso o Francisco Ayala, cuya obra tras la guerra civil se amplió considerablemente en extensión, hondura y variedad. Lo que me interesa destacar es que, aunque nos pueda parecer exagerada, la radiografía que Jarnés proporciona de los artistas de su tiempo desvela algunas cuestiones importantes acerca de su gestación y desarrollo como promoción literaria. Y, además, apunta a una interpretación rica, plural y contradictoria de su significación, que no se detiene en lo laudatorio o en lo superficial, sino que persigue detectar las actitudes vitales de la que nacía su impulso artístico.

A esta última cuestión llegamos ahora. Un paso más en su análisis del Arte Nuevo llevó a Jarnés a hablar de fracaso generacional y a indagar en las posibles razones últimas. Descubrió entonces con pesar que, como se traslucía en las obras, entre los escritores abundaba el pesimismo y el resentimiento. El pesimista se dedica a censurar y a criticar agriamente, en vez de mejorar aquello que objetiva. Carga las tintas sobre la realidad que observa y, mutilándola, únicamente muestra de ella lo negativo. Este pesimismo sólo podía tener dos válvulas de escape, anverso y reverso del mismo fenómeno. A la primera aludía así Jarnés: «¿Adónde ha de conducir una de estas pinturas, llevada al extremo, si no es al nihilismo, a la desesperación, a la nada?»⁷⁵⁴. La segunda válvula de escape lo constitutía el resentimiento, el último paso, la alternativa que se revolvía ante la nada, una acción que en realidad era «reacción», un revolverse con voluntad destructiva que bajo alambiques metafóricos colmaba los libros de puyas,

⁷⁵⁴ «La vieja vida moderna» (1935g). Ya en un primerísimo artículo de 1920 Jarnés había arremetido, tildándolo también de nihilismo, contra el pesimismo elevado a catastrofismo que se regodea en la descripción de lo fatal de la situación presente. Cf. «Peregrinas divagaciones de un nihilista ejemplar» (1920c).

ataques, ridiculizaciones y ensañamientos con el mundo, las personas y las cosas. Esos libros, denunciaba Jarnés, no ayudaban a vivir mejor, no ensalzaban la vida ni la hacían seductora y apetecible; esa literatura no invitaba a vivir. Es más, en vez de enseñar a los hombres, al contrario, los envenenaba.

Con lo que hemos visto, no extraña que Jarnés terminara atestiguando que gran parte de la producción literaria se repartía entre esa literatura de sabia biliosa o bien, como ya hemos visto, «el tenaz propósito de seguir jugando» (1935c:187). Ambos rasgos constituían «las dos máximas calamidades de la literatura reciente».

Jarnés construía de manera general su crítica como si quisiera en cierto modo escribir “biografías” de las obras: a partir de la observación del momento en que todavía estaban unidas con la realidad exterior al arte, es decir, en el momento de su gestación en la circunstancia vital del autor, y no tanto a partir de sus cualidades literarias intrínsecas. Buscando, en palabras que Jarnés coge de Ortega, «determinar cuál era la vocación vital del biografiado, que acaso éste desconoció siempre» (1935c:239). Esto es importante por las conclusiones a propósito del arte de postguerra en su conjunto. Cuando Jarnés se ciñe a categorías de análisis específicamente literarias, es decir, contempla la obra de arte en su autonomía, en su construcción, sus reseñas de las obras del Arte Nuevo son a menudo elogiosas: nos encontramos, atestiguaba, ante buenos artificios estéticos⁷⁵⁵. Pero Jarnés no se para ahí, sino que mira hacia el origen, pues «también a los hombres que se intentan revelar por el arte hay que preguntarles por el número de sus cilindros, de sus piñones, de sus ruedas» (1931b:113). Así, ante una obra, inquiere por la persona que hay detrás de ella, e intenta sobre todo desentrañar qué actitud toma ante la vida y ante la realidad⁷⁵⁶. En este origen creía encontrar la clave del posterior despliegue creativo, y así, ampliando el espectro, el significado global del arte europeo de entreguerras a partir del posicionamiento vital de sus integrantes. ¿Y qué encontró Jarnés? En consonancia con los

⁷⁵⁵ Vid. por ejemplo la brevísima reseña de *Pasión y muerte* de Corpus Barga: «Corpus Barga no desmiente su linaje literario. Su frase en espiral es tan certera como su frase en línea recta. En todo caso la espiral en él no es barroquismo de forma, sino zigzag de idea que gusta de codearse con muchas otras. Algunas de sus frases tienen en la novela cierta robusta plasticidad que no tuvieron en la crónica.» (1930II).

⁷⁵⁶ Véanse, como ejemplo, estas líneas del artículo sobre *Luis Candelas* de Antonio Espina: «¿Cómo irrumpe nuestro autor en el sector de la vida del que ha de nacer después un espectáculo? Pues se acerca al mundo que le rodea con un aire de detective —de jovial detective— siempre receloso. Penetra en él de soslayo.» (1935c:253)

presupuestos de su teoría estético-vital, una *extra-limitación*, una terrible exageración sobre la que, ya en 1924, había alertado:

Ya aprendimos que el arte ha de tocar en la realidad “con sólo la punta de un pie.” Cuidado con falsear la lección y utilizarla en exceso. Cuidado con apoyar en la erudición, la punta del otro pie. Hay que lanzarse al viento y buscar en las alas un equilibrio armonioso. No formar con ambas piernas un puente mezquino para ver pasar la vida. (1924)

Unos años después de este texto, de manera general, el Arte Nuevo era juzgado un arte desgajado de la vida, con creadores separados cuando no enfrentados a ella:

Nos rodean poetas nominales. ¿Cómo es su vida? En la mayor parte de los casos su vida nada tiene que ver con sus versos. Sus versos no son una resultante de su vida; son, a lo sumo, una pequeña decoración. No viven poéticamente —en sentido épico o en sentido lírico—; viven en plena y trivial ordenación, no en ese fecundo torbellino donde las vidas se agotan, pero la poesía crece y madura. Y lo peor es que muchos de ellos defienden esta dualidad tan peligrosa: A un lado el arte; al otro, la vida. ¡Como si el buen arte no hubiera sido siempre una alta expresión de una alta vida! (1935c:220)

Ya tenemos aquí la principal acusación de Jarnés contra el Arte Nuevo: que en el fondo constituía un arte contra la vida misma, pues situaba al espíritu en oposición a ella, como su contrario y correctivo (cuando en realidad era su correlato, su potenciador, su inseparable compañero), y hostigaba su enfrentamiento, de la misma manera que, como acabamos de ver, en el plano personal, el artista nuevo, generalmente un hombre «sin hoja de antecedentes vitales» (1933a:168), separaba su arte de su vida, convirtiéndolo así al primero en un «juego», un «capricho», no algo esencial, sino algo accesorio o complementario⁷⁵⁷. En palabras nuevamente del propio Jarnés:

En su desmedido afán por huir de lo anecdótico, el novelista contemporáneo se daba de bruces con lo falso trascendente, con lo trivial elevado a campanudo. Pobres de experiencias personales —a veces faltos de ellas totalmente— muchos de estos novelistas suplían con lecturas, con mimetismos —literatura de literatura— la indispensable faena de conocer el mundo, con sus pompas, vanidades y encantadoras sorpresas. (1931m)

⁷⁵⁷ Otro texto bastante duro vuelve sobre esta idea para, viéndola desde una postura levemente diferente, afirmarla de forma rotunda: «Una generación compuesta de irreprochables hijos de familia — hablo de una generación de artistas— es una generación fracasada “a priori”. Cuanto ella realice serán siempre “escapaditas”, jugarretas infantiles a espaldas de mamá. Eso es, precisamente, lo que arroja el balance de los escritores españoles que hoy —1932— tienen de treinta a cuarenta años.» (1988h:21)

Jarnés no podía sentirse más lejos de este modo de encarar la creación artística:

Creo que el hombre no puede vivir apartado del escritor: son uno mismo. En cuanto escribe, debe atenerse a aquellas mismas normas que, en todo caso, imponen al tema y la conciencia. La conciencia, en general, porque yo no separo la conciencia de “escritor” de la conciencia de “hombre”. Para mí el escritor es “el hombre que se expresa escribiendo”, cuya vida superior va dejando huellas en sus libros o artículos. No puede haber separación entre las dos vidas. (1933k)

El Arte Nuevo se revelaba así como un arte crítico, destructivo, corrosivo. Un arte, afirmaba Jarnés, que nacía del rechazo de la vida en su complejidad e impureza⁷⁵⁸. A este rechazo podía llamársele «desdén» si se lo miraba desde el objeto o «resentimiento» desde el lado del sujeto. Ambos venían a ser perspectivas del mismo hecho: la falta de creencia en el sentido de la vida y el “sentido de la tierra”, el desapego pesimista y altivo a lo real. Esta fue, creo, la conclusión a que a mediados de los treinta llegó Jarnés; bajo los oropeles del lirismo y la metáfora, el arte de postguerra era, visto en su conjunto, un arte de negación, nihilista:

En Bacarisse —*como en todos los de su generación*— predomina el sentido crítico, que desmenuza y aniquila, sobre el sentido novelístico, que recoge, reconstruye, refunde y vivifica. Bacarisse se complace en recorrer todos los estratos donde puede brotar su planta favorita: el desdén. Un áspero nihilismo nivela hechos y personas; un nihilismo sin sueños de reconstrucción —como el de Nietzsche—, que lo da todo por perdido... El desdén, hoy muy en boga, suele ser cierto elegante subrayado puesto por muchos en su vida, a una vida que, de otro modo, apenas tendría relieve. (1935c: 296, mis cursivas).

Este texto pertenece a la reseña que Jarnés hizo de *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, la novela de Mauricio Bacarisse, que le parecía ejemplo palmario de lo que acabamos de argumentar: el origen nihilista de la producción de postguerra. Sus

⁷⁵⁸ Veamos algunos ejemplos entresacados de distintas notas críticas: Para Valentín Andrés Álvarez, «el hombre y la cosa son vistos como a través de rayos X. La misma belleza femenina se convierte —austeramente— en esqueleto.» (1930lbis). Al final de *La Nardo*, de Gómez de la Serna, «un mundo que habíamos visto condensarse se rompe en mil pedazos. De él sólo quedan un montón de cosas inertes» (1930q). «Si la novela de Samuel Ros [se refiere a *El ventrílocuo y la muda*] ha sido escrita al margen de la vida, la de Arconada [*La Turbina*] lo fue en uno de los más humildes rincones de ella. Ambos han preferido situar la poesía —imprescindible a toda novela— aparte de los personajes, como una salsa que puede tomarse o dejarse a voluntad.» (1931e). *Agor sin fin* de Chabás es un «fanal levantino para sumergirse en él unas almas en pleno afán de evasiones imposibles, de engañosos anzuelos vitales» (1931h). *Tres mujeres más equis* no contiene «ninguna nube, ninguna bruma. Todo racional, hasta el esquematismo. Título geométrico, contenido geométrico. ¿Metáforas? No. Ecuaciones.» (1931h)

personajes hablan y reflexionan sobre situaciones, emociones y pasiones de la vida, pero no las viven: «degustación de todo, nunca embriaguez de nada, jamás nutrirse plenamente de vida...». Jarnés compara *Los terribles amores* con el *Werther* de Goethe, tan querido por él, y ve representadas en ellas dos épocas y «dos tipos de juventud», aquella que con un gesto aristocrático de rechazo desprecia la vida como algo que no está a la altura de su arte, y la que acepta la vida y estaba dispuesto a luchar por ella: «La de Goethe se entrega generosamente a cuanto le rodea; todo lo halla digno de atención y sacrificio; la de Mauricio Bacarisse se repliega y reserva; declara al mundo indigno de hacer por él un sacrificio».⁷⁵⁹

En otros lugares formularía Jarnés, con distintas palabras, esta idea fundamental. Detengámonos en dos, muy significativos. El primero, la reseña de *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna. Allí Jarnés afirma que ya es tiempo de mirar a los distintos movimientos del arte de postguerra en su conjunto (pues su momento ha pasado) y pasar a denunciar su doble origen nihilista: falta de sentido vital o resentimiento. Así describe su objeto: «todos los principales ismos que en los últimos veinte años produjo la general carencia de sentido profundo en el arte, cuando no esa encubierta saña que en todo artista suele producir la esterilidad» (1935c:288).

El segundo texto se titula «Postdata» y se construye a partir del comentario de sendos libros de los críticos Pierre Mille y López Prudencio en los que éstos recogen sus principales opiniones sobre la literatura de la generación de postguerra. Significativamente, Jarnés situó este texto suyo durísimo, reflexivo y meditabundo, como el último de *Feria del Libro*, a modo de colofón. En él empieza registrando las acusaciones de ambos críticos, sin señalar que él mismo también las había defendido: «al subrayar la aparición de algunos libros de la generación literaria llamada de *postguerra*, [Mille y López Prudencio] pronunciaron las terribles palabras: *despecho, desencanto, angustia, nihilismo...*» (1935c:326-327). Luego Jarnés pasa a argumentar estas imputaciones y a referir la génesis de la situación que indicaban con motivos que ya conocemos: el joven escritor había desdeñado al público y buscado con tanto empeño

⁷⁵⁹ En su reciente edición de Bacarisse, Jordi Gracia discute las duras opiniones de Jarnés a propósito de la novela, proponiendo a su vez una interpretación mucho más positiva. Vid. Gracia (2004:LIII-LV).

eliminar el menor rastro de componente sentimental en su obra que ésta acabó perdiendo cualquier tipo de conexión con la realidad humana, y el autor se encontró solo, y se desdeñó a sí mismo: «se quedó en el aire, sin Dios y sin hombres, sin el cielo y sin la tierra. Manoteando en el vacío...» (327).

Perdidos en la nada, separados del mundo, los escritores de postguerra no habían exhibido altas aspiraciones, su obra no había tratado de modificar el estado de cosas de la realidad —ni siquiera su propia “vida interior”, «sino en expresar de algún modo esta desolación, este despecho. Ni siquiera se intenta hallar respuesta a las preguntas que amagan, sino en seguir preguntando en el vacío» (327). Si, subiéndose al carro del surrealismo, se habían embarcado en el viaje a la vida interior, a menudo lo habían llevado a cabo de modo implacable, pues aplicaban en él su obsesivo afán crítico y analítico, y entonces descubrían las miserias, los «despojos, reminiscencias» de vidas faltas de plenitud y maduración, que proyectaban en sus personajes. Pero este destructivo viaje interior significaba, de hecho, una renuncia —ya lo sabemos por *Paula y Paulita*— a describir el mundo entorno, un desdén la realidad; era una huida al hermetismo, lo que Jarnés llama un «ascetismo desdeñoso» que acababa separando, sin ligazón posible, al artista del mundo, por lo que, en muchas ocasiones, lo que finalmente ocurría es que el escritor nuevo se refugiaba en el pasado (por ejemplo, en la cultura libresca), para, así, «acomodarse al ritmo lento» (328). En conclusión, el creador renunciaba, de este modo, «a conocer algo mejor el mundo y sus hombres», para apoltronarse en su propia soledad (Jarnés habla de «robinsones altaneros»), desvinculándose de la realidad exterior y de las vidas de los demás.

«Postdata» concluía con una nueva llamada al orden y el equilibrio, tan característica de Jarnés, vehiculada a través de la cita de Ortega y Gasset que comienza «la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano» (y que ya había antepuesto a *Locura y muerte de Nadie*), y donde, una vez más, se invitaba a los escritores a abrirse a la realidad y a «la maravillosa red de las fuerzas humanas» (329).

Jarnés no pretendió nunca escabullirse de esta denuncia, y varios textos nos indican que consideraba aplicables a sí mismo algunas de las críticas que hacía a sus compañeros de generación, y que entre otras muchas cosas por eso fue modificando los temas y las formas de sus novelas. Así, en 1930, en respuesta a la encuesta de *La Gaceta*

literaria sobre “¿Qué es la vanguardia?”, Jarnés hacía balance recuperando su artículo de *Proa* de 1924, ya comentado, y señalaba que nada había cambiado en esos seis años. Y luego anunciaba un nuevo libro, nunca escrito, *Elogio de la impureza*, del que resumía así el contenido:

Será una crónica —llena de claridad, a veces agresiva, aunque siempre tan leal como desnuda— de estos últimos años de intentos, autocríticas, recelos, miedos, formidables miedos, impotencias disimuladas, snobismos cándidos, genialidades de clan, escritores a crédito, libros en canuto... A quien primero acusaré, es a mí. (1930l)

De la misma manera, Jarnés no cayó en la ingenuidad de suponerse totalmente inmune al nihilismo que, según él mismo denunciaba, traspasaba a toda la época y también al Arte Nuevo. Él también sentía, muchas veces, aquel descontento con lo real y aquella angustia nacida de «asistir a la magnífica complejidad de la vida actual del mundo y no poder fundirse en ella plenamente, ser incapaz de tener en el puño todos los hilos, de sentir todas las palpitaciones, todas las sacudidas» (1935c:311). *El profesor inútil* o *Escenas junto a la muerte* se situarían en ese filo peligroso⁷⁶⁰ y pueden ser leídas como ejemplos de una actitud nihilista, disociada del mundo, dedicada a su contemplación inerte y humorísticamente desolada. En esta misma línea interpretaba el crítico José López Prudencio otras dos novelas de Jarnés, *Teoría del Zumbel* y *Locura y muerte de Nadie*. Y así resumía, en un párrafo, la actitud ante la vida que él veía latir debajo de la escritura de Jarnés hasta 1930:

El trompo de la vida desaparece cabeceando, cuando se acaba el impulso que le comunicó el zumbel o cuando una goma lo borra del plano de la vida, como los trazos que van sobrando en un dibujo. La jocunda bizarría de esta admirable prosa, la limpieza de su serenidad magnífica, es un velo de suprema elegancia bajo el cual palpita el despecho de una renunciación definitiva y dolorosa, que el autor plañe en silencio, sin que se le escape otro síntoma de sus sollozos que las tristes sonrisas de estas ironías a veces melancólicas, a veces un poco tremantes de contenida y apasionada indignación. (1930)

Un texto privado del propio Jarnés confirmaba el diagnóstico:

¡Qué espanto haber llegado un día a no desear nada! (¿Por qué? ¿Porque el mundo me lo había negado todo?) De tanto recogerme en mí mismo, de tanto

⁷⁶⁰ Similar al que el profesor descubre entre el desdén y la timidez en (1926a:159).

rehuir el contacto con las cosas —para que no me estimularan, para que no despertaran en mí aquellos deseos que de antemano creía no poder satisfacer— me llegué a sentir desaparecer. Apenas quedaba en mí la conciencia del no querer, del no desear, del seguir existiendo cada vez más libre, pero cada vez menos existente, reducido a ser espectador de mi propia, y angustiosa, existencia. (1988g:3)⁷⁶¹

Por eso alguna vez, aplicándose a sí mismo la mirada genealógica a que antes aludí, Jarnés sostuvo que su obra era fruto de un impulso de eliminación del tedio que amenazaba con descomponer su vida: «Creo que, si he escrito, fue por asesinar el tedio. Nunca, nunca por ambición, por nada pasional, sino por crisis de aburrimiento, elevado al rango de tedio...»⁷⁶²

Pero Jarnés buscó cambiar de signo su nihilismo; ya antes vimos la lucha constante que podría observarse en su producción entre nihilismo pasivo y activo. Jarnés no sucumbió a esa angustia ni a ese tedio que tantas veces le asolaba, sino que, con esfuerzo, hizo que en su carrera literaria fuese afianzándose su apertura al mundo, y así en su confianza en él. Jarnés apostó creativamente por el optimismo, ese «estado de alma» previo a la felicidad donde el hombre reafirma su «capacidad de goce»⁷⁶³, y encaró el desarrollo de sus propias posibilidades y de las fuerzas afirmativas que a su parecer el hombre contenía dentro de sí —cuya síntesis última vimos al final del anterior apartado: la alegría, la felicidad⁷⁶⁴—: «Eso es todo. Sensación de vida en marcha, poros abiertos, nervios en tensión; todo en trance de salir al paso de cualquier estímulo» (1935a:147). Esto le condujo a revalidar su fe en la conjunción de vida y arte, lo que a propósito de su producción literaria, donde afloran contradictoriamente impulsos de afirmación y negación vital, se tradujo sobre todo en un fruto: el concepto polisémico y pluriabarcante de “la gracia” y la aparición del personaje que la encarna, Viviana, primera formulación de un ideal de vida plena, íntegra, fuerte, positiva, que posteriormente, ya en el exilio, transmigraría a otros personajes femeninos.

⁷⁶¹ ¿No recuerdan estas líneas, terriblemente, a las citadas más arriba de Juan Sánchez al hacerse consciente de su nulidad en *Locura y muerte de Nadie*?

⁷⁶² Cuaderno íntimo núm. 14 (febrero-julio 1937), pág. 15. En (2003:284).

⁷⁶³ Jarnés bosqueja esta definición en el Cuaderno íntimo 10 (primavera 1933), pp. 3-9. En (2003: 256-258).

⁷⁶⁴ Jarnés explicita la ligazón entre “alegría” y “afirmación” en el arte en (1988h:13): «el artista no es un hombre «alegre» porque se pase la vida en perpetuo jolgorio, sino porque mejor que nadie puede cambiar el mundo y vivir en estado de gracia estética más tiempo —o más intensamente» que nadie».

Algunas anotaciones de sus cuadernos íntimos nos permiten conocer algo mejor ciertos momentos significativos en esta progresión individual de Jarnés bajo el trasfondo “oscuro” del Arte Nuevo. Particularmente interesante es el cuaderno 11, perteneciente al verano de 1933. Jarnés lo empieza transcribiendo una carta que envió al crítico extremeño Francisco Valdés y donde describe su postura de rechazo ante el ambiente literario y sobre todo periodístico madrileño, surtido de las dolencias que ya conocemos (resentimiento, mediocridad, afán de venganza, inquina), para luego refrendar su adhesión a un plan individual de dedicación a la escritura:

No conozco, no quiero conocer la vida literaria —mucho menos la vida meramente periodística—. Sólo me interesa la literatura. No recibo lecciones de ningún resentido, de ningún bilioso. El que un señor mutile o tache... allá él con sus pequeñeces. ¿Para qué enterarse de lo que ocurre en las alcantarillas? (2003: 262)

Poco después, Jarnés constata que una parte de la crítica lo acusó de «*incapacidad para volar más alto*» cuando decidió, en algunos de sus libros, acercarse al lector «menos habituado a los libros» (2003:263). A ello replica que su objetivo a la hora de escribir, en lo que refiere al lector, a diferencia del de la mayoría de escritores nuevos, no es «asustar» sino «procurarle un goce: acercarlo a cosas vivas, cargadas de sentido, que tal vez él nunca advirtió». Más adelante, señala cómo autores y críticos se extrañan ante la postura que él adopta en sus escritos críticos, donde con frecuencia elogia o aplaude a «a este o aquel autor (que no me conoce, que, a veces, es enemigo...)», y concluye: «¡Qué falta de costumbre de ver generosidad, imparcialidad, seriedad! No aspiro a ser diplomado en estas tres cosas, pero advierto que deben abundar muy poco, cuando de tal modo se destacan en mí» (2003:263). Por último, nos interesa de este cuaderno la transcripción de una carta de Jarnés a Enrique de Juan, uno de los editores de la revista *Ágora. Cartelera del nuevo tiempo*. La carta la sitúa Jarnés en 1930 o 1931. Comienza respondiendo a una suposición de Enrique de Juan según la cual Jarnés debía ser un escritor encerrado en su torre de marfil, pues no era común verle en los círculos literarios madrileños. Jarnés disipa su error: su encierro nace de haber buscado hombres honrados y responsables, dedicados a la literatura, y ver que

sólo me encuentro bufones, majaderos irresponsables, oportunistas a sueldo de un régimen que impugnan, desertores amparados bajo una sabrosa nómina, casos

clínicos sueltos... Y, sobre todo, *con rebeldes que no han sabido justificar su rebeldía*. Porque sólo tenían dentro rebeldía, es decir, un haz de negaciones, ningún generoso impulso creador, *ninguna disciplina* auténtica, y sí sólo una lamentable disciplina de *clan*.

Repíte entonces su acusación de esterilidad de la generación, que sólo ha proporcionado proyectos y no auténticas creaciones, y se sitúa frente a ella, solitario, buscando «continuar, como me sea posible, nuestra literatura», apartándose del ruido, para llevar a cabo «mi deber», escribir sus libros, frente a todos, y guarecido «en mi creciente optimismo.» (2003:264-265)

Los mismos males que encarnan los protagonistas de la vida literaria son los que, extendidos a la vida social y política, van a conducir, en su fatal fusión con otros factores a los que ya hemos aludido —materialismo, militarización, auge de la masa, quiebra de los valores—, a la situación de crispación previa a la guerra civil. La generación de postguerra nacía del resentimiento y moría por él. Lo que había comenzado como resentimiento ante la vida —que, por decirlo así, no se “adecuaba” a los nuevos patrones estéticos— se convertía en resentimiento ante los demás cuando la política invadía la esfera literaria y llevaba a los hombres al agrupamiento y enfrentamiento ideológico. Los literatos adoptaban unos dogmas, se limitaban a unas ideas y reclamaban que la literatura se insertase en «la política llamada de acción». Frente a ellos la postura de Jarnés era de contundente repudio. Y lo hacía porque, viniera de la facción que viniera, todo autor que utilizara el arte para fines políticos lo instrumentalizaba, le sustraía su suprema «misión de exaltar la vida espiritual» para rebajarlo a la propaganda, «al servicio de fines materiales» (1988c:17), con lo que el arte no sólo se envilecía sino que se debilitaba, se iba reduciendo, en sus medios, fines e intensidades, y finalmente se disolvía. Lo mismo ocurría con el artista. El artista, en tanto que hombre del espíritu, era, admitía Jarnés, un extremista, «piensa demasiado en los valores ideales» (1988e:22). Frente a él se situaba «el hombre de la materia». Cada uno quería construir la historia a su manera, y juntos —ninguno debía vencer sobre el otro— tenían que repartirse el espacio de actuación. Pero sin confundirse, siempre atentos a los límites, fieles cada uno a sus modo de expresión y a sus objetivos. Por eso, preguntaba Jarnés retóricamente: «¿Pudo, alguna vez, un gran poeta arraigar, definitivamente, en cualquier partido?» (1988e:25).

Jarnés, ya se dijo, afirmarí­a en muchas ocasiones su total rechazo a la filiación política. Reclamaba para el artista total independencia y sumisión al espíritu. Esto, creemos, no es ingenuidad, sino voluntad de marcar un contorno preciso a la tarea del intelectual, y particularmente a la del escritor. Jarnés no exigía del artista que se encerrase, ni que se olvidase de los hombres y de sus problemas. Si no que, en ningún caso, abandonase aquella manera de comprender y hacer que lo distinguía como artista, lo cual significaba, también, asumir esa difícil postura de equilibrista centro de múltiples ataques: «el poeta no debe alistarse en otra compañía que esa tan egregia de eternos combatientes del espíritu. Perseguidos, encarcelados, fustigados, mutilados, sacrificados por la gran bestia humana, por todo lo irracional que —sucesivamente—, se va imponiendo al mundo.» (1988f:64)

Jarnés era particularmente sensible al hecho, ya aludido en el capítulo anterior de esta investigación, de que a las distintas facciones ideológicas extremas les unía —y así, las igualaba— las pasiones violentas, entre las que sobresale, nuevamente, el resentimiento. Una plaga que se extendía sin freno, y a la que había que resistirse: «Todo el dolor del mundo, menos el resentimiento. A la hora de vengarse, pensar, pensar, inclinarse a la generosidad, etcétera»⁷⁶⁵. No era éste un sentimiento elaborado, sino primitivo, pura ansia de venganza dejándose llevar por lo instintivo. Pero este resentimiento, descubrió Jarnés con estupor, no sólo se reflejaba entre “contrincantes” ideológicos, sino que los distintos grupos parecían unidos contra un enemigo común: el artista que rechazaba entrar en la acción política y buscaba permanecer artista, preocupado por crear su obra. Contra él se dirigían ataques desde todos los frentes⁷⁶⁶. En fecha tan temprana como mediados de 1931 decía Jarnés:

Hoy los escritores y artistas se siguen de algún modo agrupando, pero no para aprender unos de otros tal o cual lección, sino para apoyarse unos en otros y así

⁷⁶⁵ Cuaderno íntimo 11 (junio-septiembre 1933), pp. 49-59.

⁷⁶⁶ Un buen ejemplo lo encontramos en la reseña que la revista *Octubre* publicó de la conferencia de Jarnés «El puesto del escritor en la hora actual» (1934), y donde Emilio Delgado lanza al escritor aragonés violentas acusaciones, p. ej. «esta contradicción flagrante de Jarnés refleja su concepción idealista del mundo. La tendencia al aislamiento, a desterrarse en una especie de mística estética, es el miedo inconsciente de toda una filosofía decadente, contrarrevolucionaria, “conservadora”, que teme ser desplazada, aniquilada y que ha hallado su máxima expresión en tipos como Spengler en Alemania, y Unamuno y Ortega y Gasset en España.» (1934)

imponer tan facilidad, tal capricho, contra los que llevan seriamente su arte, con todas sus normas, dificultades y decepciones.⁷⁶⁷

Apreciaciones últimas desde el exilio

Ya he señalado en algún momento que, tras el paréntesis que representa la brutal experiencia de la guerra civil y una vez instalado en México, Jarnés atemperaría sus juicios sobre la significación histórica de la generación del Arte Nuevo, aludiendo sobre todo a sus logros estéticos y buscando echar nueva luz sobre sus esfuerzos y sus logros inmersa como estaba en una época difícil y transicional. La prueba de ello se encuentra en dos textos destacados de *Cartas al Ebro*, su primer libro en el exilio. El primero es un párrafo de la «dedicatoria» con la que se abre el libro. Allí Jarnés hablaba de «una etapa efervescente de las letras españolas» marcada por un «ímpetu rebelde» y capitaneada por «arriscados jóvenes», cuya principal aportación consistió en «remover alegremente el campo de las letras, la zona espiritual» (1940a:334)⁷⁶⁸. ¿Fue eso suficiente? ¿No pesarían quizá más las equivocaciones? Jarnés creía que no porque, sostenía, imperaba demasiado sobre el espíritu español un modo de expresarse retórico, ampuloso y con tendencia al quietismo al que era necesario jubilar, o por lo menos oponer una alternativa. Quizá no se consiguió construir ésta de manera sólida. Tarea ardua era ya para la generación de postguerra desmontar el modo realista y mostrar que otro estilo era *posible*: «Con todos sus errores, con todos sus retozos, con todas sus profanaciones del augusto clasicismo, siempre la creí —y la creo— necesaria para el pleno desarrollo del espíritu español.»

El segundo texto, con el que precisamente se cierra el volumen, tiene aún mayor interés para nosotros por ampliar su perspectiva más allá de lo estrictamente estilístico para hablar de las trayectorias personales de hombres que vivieron la entreguerra. Se trata de «Quince años después», donde Jarnés recupera su temprano ensayo de 1924 «El arte

⁷⁶⁷ Cuaderno íntimo 1. Textos y márgenes (septiembre 1930-agosto 1931), p. 224.

⁷⁶⁸ Con estas palabras, Jarnés limita interesadamente su juicio a cuestiones estéticas, algo comprensible si tenemos en cuenta que la frase pertenece al texto que encabeza un volumen de crítica literaria. De ahí, quizá, los elogios. Jarnés reservará sus opiniones más generales para el *Stefan Zweig*.

mágica de Giradoux», añadiéndole una «Postdata en 1939», que es precisamente a donde quiero dirigir la atención. En la postdata Jarnés se pone en situación de hacer balance: Han transcurrido quince años, y ya puede mirarse el desarrollo completo de la generación a la que pertenecen tanto él mismo como Giradoux (esto nos confirma que Jarnés no sólo piensa en la literatura española). En primer lugar, Jarnés denuncia que su generación ha sido «zarandeada, fustigada» (1940a:422) como pocas «por su carácter de risueña y audaz rebeldía», es decir, por pretender de manera heroica una verdadera revolución que elevara «el nivel del arte». La revolución utilizaba como medios la inteligencia y la sensibilidad unidas, y buscaba, según la inspiración nietzscheana, «evitar todas las facilidades». Su signo distintivo era la alegría. Pero a ella se opusieron, atacándola, aquellos que apelaban a la realidad, a los instintos y al lenguaje mimético y referencial, los que pretendían que el arte fuera burda copia —y no sublimación, selección, elevación— de lo real. Éstos consideraron que la alegría de ese Arte Nuevo era en realidad «frivolidad», y que de ese modo el arte dejaba de cumplir una misión, cayendo en la «inutilidad». Frente a esas críticas perversas se yergue, afirma Jarnés, la obra cumplida de algunos escritores de esa generación, que «sin renunciar a seducción alguna» han sido útiles a los hombres, buscando «encauzar inteligencias sin rumbo» y «fundir dispersas energías, voluntades».

Defiende aquí Jarnés, al igual que en el otro texto, el sentido, el valor y la función del Arte Nuevo como el arte idóneo para los tiempos presentes, con una función cívica superior que cumplir: “elevar” a los hombres. ¿Hacia dónde? ¿Cómo?

5. PARA UNA NUEVA TABLA DE VALORES

El objetivo de este último apartado es señalar algunas características esenciales de la teoría estética de Jarnés, sobre todo en lo que ésta tiene de definición general de la actividad artística en un período de crisis aguda. Se busca más que atender a cuestiones técnicas, plantear la pregunta por el sentido de la práctica artística en relación a la vida. La respuesta era algo esencial para Jarnés, e ilumina la crítica generalizada al Arte Nuevo que hemos visto. A la visión que el propio Jarnés tenía de sí mismo, de su época y de su generación —introspección, sincronía y ubicación—, se suma la afirmación como escritor con una labor. Así lo muestra, en su aparente ingenuidad, este emotivo texto con el que concluye la conferencia de Jarnés sobre el amor de 1934:

Voy a terminar como he comenzado, pidiendo un signo positivo para nuestra novela, para nuestra vida, para toda la ecuación social. ¿Qué nombre debemos dar a este signo? Sólo hay uno: amor. Es decir, generosidad. Así acababa alguno de mis libretos, y así acabaré siempre, puesto que —aunque me lo proponga— me es imposible utilizar el signo menos. Que nos sea permitido a algunos hombres manipular con signos positivos. (1934b:273)

La literatura en su circunstancia

Hemos visto que Jarnés no sustentó su crítica de la nueva literatura en cuestiones específicamente literarias, sino en la relación que la literatura mantenía con la vida. Y es que la literatura, como toda actividad espiritual, debía adecuarse a las demandas profundas del tiempo histórico en que se insertaba. Perspectivismo: no había una manera correcta *sine tempore* de hacer literatura, sino que cada época precisaba una conformación literaria propia⁷⁶⁹. O en palabras de Jarnés: «hay —sencillamente—

⁷⁶⁹ Ya lo había señalado Ortega en *Meditaciones del Quijote*: «Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género» (1914:85). Sobre el uso de la palabra “perspectivismo” referida a Jarnés vid. por ejemplo Armando Pego (2000:427-428).

obediencia, inconsciente fidelidad al ritmo vital que hoy señala en el arte una temperatura y otro mañana, que ayer marcó un ademán y hoy sugiere otro» (1929g:392). De esta convicción provenía la defensa de «la moda» que Jarnés llevaba a cabo en *Ejercicios*: «no seguir la moda es hacer traición a su tiempo, es contentarse con lo puesto, es vestirse con el fondo del baúl» (1927a:127). Una conclusión evidente de lo dicho era la obligación por parte del artista a estar atento, en todo momento, a su tiempo y a qué límites imponía a la actividad artística (recuérdese que para Jarnés “límite” es una palabra positiva, cuyo significado remite antes a “cauce” que a “limitación”). Sólo así sería el artista capaz de innovar, inventando a su vez nuevas modas. Y sólo así, concluía Jarnés, avanzaba la historia literaria. (1927a:126-127)

¿Significaba eso que las creaciones del espíritu eran fruta del tiempo? Nada más lejos. La verdadera literatura de una época no era aquella en que ésta se creía ver reflejada, sino «aquello en que una época se intentó superar a sí misma» (1931b:143), en que se planteaba idealmente el siguiente estadio de su evolución y donde el espíritu hacía avanzar el horizonte bajo el que se regirían los acontecimientos de la realidad sociopolítica⁷⁷⁰. El arte es para Jarnés algo parecido a lo que era para su admirado Stendhal: una “promesa de bonheur”.

La exigencia de sincronía del arte con el tiempo histórico nacía de una cláusula previa y superior que sostiene gran parte del edificio de la estética de Jarnés y que remite directamente a Ortega: el partir de la vida como «realidad radical». La vida constituía el dato primario e ineludible del que nacía toda producción espiritual. La vida era, como Ortega había mostrado, siempre la propia vida, esta *mi vida*⁷⁷¹, pero que en ningún caso se acababa conmigo, sino que incluía dentro de sí la totalidad del mundo. Vida entre los hombres y las cosas y, antes que nada, vida sensible. La sensualidad esencial de la ficción jarnesiana proviene de acatar con seriedad este imperativo de apego a los contenidos sensibles sobre los que se eleva el edificio de los sentimientos, los recuerdos, las

⁷⁷⁰ Esta idea, básica en la estética jarnesiana, constituye a su vez un nuevo argumento contra el realismo, visto esta vez no como una técnica literaria, sino como una manera de encarar la función de la obra literaria. El realista asume que el objetivo prioritario de su obra es reflejar, mientras que para Jarnés lo es abrir espacios de posibilidad, es decir, ampliar perspectivas, permitir ver y pensar de otras maneras.

⁷⁷¹ Dice Jarnés en *Libro de Esther*: «La vida no existe; sólo existen las vidas, la vida de cada uno: y cada uno sólo cuenta la suya, sepa o no contarla.» (1935a:19)

vivencias y los pensamientos: «culto a los sentidos, con todos sus riesgos y virtudes. Los sentidos son las ventanas del espíritu —según los viejos especialistas—; también son la puerta principal del arte» (1940a: 383).

A partir de aquí, la línea de sentido que unificaría toda la estética jarnesiana residiría, paradójicamente, en la oposición a lo que según Ortega y Gasset era el principio nuclear del Arte Nuevo: la separación entre el arte y la vida. Jarnés iba a defender a lo largo de toda su carrera, pero muy especialmente a partir de 1929, no sólo la indisociabilidad de vida y arte, sino la potenciación consciente de su integración: «El arte debe ser una porción de nuestra propia vida. No tan sólo la de los productores, también la del buen lector o espectador» (1940a:385). Ya en 1926, y en polémica con Jaime Torres Bodet, Jarnés había intentado aclarar que la «deshumanización» del Arte Nuevo, tal y como él la concebía, no pretendía suprimir la realidad, ni situarse frente a ella, «sino que rectifica sus perfiles» (1940a:347), esto es, selecciona y estiliza el contenido de la sensibilidad con un afán estético. Rectifica y selecciona porque en la vida encontramos una invasión de nuestros sentidos por parte de los objetos, invasión caótica donde se mezcla lo excelso con lo detestable sin orden ni jerarquía. Pero esta invasión es la «condición precisa» de toda producción estética. Sin vida no hay materia prima: «Esto, todo esto, vivir y sentirse vivir, buscar una circunstancia y darse de narices en ella; y sangrar y sobrepasarla, y percibir y contar a los demás el deleite de haber recibido el golpe... esto es la literatura.» (1934b:263)

¿Cómo se produce entonces la fusión de la vida con arte? Jarnés da una posible explicación en un artículo de 1929, titulado «Sobre la verdad poética», dividiendo el proceso en tres etapas, a las que denomina «recolección», «organización» y «representación» (1940a:382-383). En la primera el sujeto recoge a través de los sentidos todo lo que la vida le ofrece. En la segunda se ordenan y jerarquizan las distintas sensaciones, según su forma y valor. Finalmente, en la tercera, la personalidad del autor moldea esas sensaciones ordenadas y les da expresión de forma absolutamente individual, con lo que genera aquello que muy certeramente Azorín denominó, en referencia a Jarnés, «plano de metarrealidad» (1929), es decir, un extracto de la realidad, una vez ésta ha pasado por el cedazo de la sensibilidad del artista. Si todo este proceso se producía en

equilibrio, esto es, «en plena armonización», «entonces, sólo entonces, comenzaremos a leer en la escala de los valores estéticos.» (383)

El situar la vida como punto de partida primario de todo arte, además de marcar la pauta de su desarrollo como práctica vital, enuncia a su vez su norma ética central: no ir nunca contra la vida, sino siempre a su favor. Ahora quizá se comprendan algo mejor los ataques de Jarnés a la literatura de postguerra, acusada de nihilismo. Por un lado, este arte nacía de un rechazo de la vida, de un desapego. Por el otro, con el tipo de productos estéticos que ofrecía, ampliaba infinitamente, como ya Ortega concluyera, el abismo entre el arte y la vida, colocándolos como ámbitos contrarios, como reinos con realidades opuestas. Este maniqueísmo conducía a que el artista sintiera su propio arte desligado de su biografía, y que por tanto, cortara las amarras que unían su existencia con su actividad, y así, no pudiera concebir el arte ni como modo de conocimiento ni como modo de disfrute ni como modo de expresión (de sí mismo, de otros hombres, de la realidad exterior), por lo que el arte quedaba rebajado a una afición, un deporte o, aún peor, un refugio donde, a través de metáforas violentas, imágenes extrañas y experimentaciones exacerbadas —en definitiva, formas de extrañamiento, esto es de alejamiento—, el artista moldeaba el resentimiento que nacía dentro de sí con su fracaso en la tarea vital de conducir su propia existencia.

Jarnés cultivaba, como los otros jóvenes literatos, el conjunto de nuevos procedimientos, basados fundamentalmente en el tropismo, el uso de la imagen y la disolución del mimetismo; a las razones puramente estilísticas o formales para ello se unían razones más profundas (a las que por cierto no atendieron aquellos que, durante años, lo acusaron de coheretería y retoricismo huero). Así, el objetivo fundamental del tropismo, por encima de “engalanar”, era comunicar alegría: «las metáforas son como chicuelos traviesos que empapan de alegría el paisaje literario más ceñudo» (1935a:38). El uso de la imagen, como ha mostrado Fernández Utrera 2001, permitía integrar dinámicamente objetividad y subjetividad. Y el fin esencial de la desrealización o antimimetismo —en que convergen tropismo e imagen— no era la «deshumanización», sino el extrañamiento como vivencia cognoscitiva que busca provocar precisamente su opuesto, el acercamiento voluptuoso, esto es, el redescubrimiento por parte del lector de

ámbitos de la realidad común—un objeto que siempre había estado ahí⁷⁷², una sensación⁷⁷³, un acto cotidiano⁷⁷⁴—, que al ser contemplados bajo un prisma estético inédito, brillan en su calidad propia atesorada, es decir, quedan realzados como algo valioso. El valor no residía en el efecto, ni tampoco sólo en la cosa misma, sino en la fusión, pero sólo podía ser descubierto si el sujeto estaba dispuesto a encontrarlo y, así, a presentarlo. Es decir, si el artista mismo creía en el valor de aquello en lo que se centraba. En conclusión, afirmarían Jarnés, sólo se reafirmaba la existencia, sólo se potenciaba la materia prima del arte si se partía de un amor y una confianza en ella. De ahí provienen, en el fondo, las llamadas de Jarnés tanto al enamoramiento del mundo sensible, como a la introspección, planteando casi un programa de “ejercicios espirituales”. El requisito previo del artista, parecía decir Jarnés, era plegarse sobre la propia intimidad, pero no con la pretensión de conocerla recorriendo sus infinitos recovecos, sino haciéndose en soledad la pregunta esencial que pilotaría toda su producción estética: ¿cómo valoras tú la vida?:

«—¿Conoce usted la vida? Preguntaba Jules Renard. Y él mismo proseguía: — Deme usted su dirección. La pregunta podían hacérsela todos los novelistas contemporáneos: “¿Conozco yo la vida? ¿Dónde hallarla? ¿Cuál es su dirección?” Porque entonces sabríamos dónde hallar la verdadera novela, el legítimo arsenal de novelas.» (1934b: 266)

El responder seriamente a esas preguntas suponía también para el artista interrogarse por el grado de conocimiento que poseía de la realidad, y a la vez por sus pretensiones. Naturalmente, Jarnés no exigía que el artista tuviera absolutamente claras las respuestas —quizá nadie las tiene—, pero sí que estuviese dispuesto a encontrarlas, del mismo modo que no se perseguían respuestas inmutables, sino la capacidad del

⁷⁷² Veáse, por ejemplo, el modo en que quedan transfiguradas y parecen cobrar vida, como animalillos fantásticos, las letras del alfabeto en *Escenas junto a la muerte*: «Llama a la R letra con joroba a quien le arrastra el faldón. Y a la G, asa rota que se llevó detrás un trozo de vasija... La Y es para Isabel un proyecto de árbol raquíutico, insignificante. la K, un desventurado injerto hecho en el tronco de la I, que con tanto peso necesita apoyarse en un rodrigón.» (1931a: 131-132)

⁷⁷³ Por ejemplo la visión de la fruta y la verdura fresca del mercado en «Zoco y Bodegón» (2002:7).

⁷⁷⁴ Vid. una de las definiciones de la sonrisa en *Libro de Esther*: «Sonrisa equivale a tornasolada espuma de ese famoso oleaje de las pasiones que se estrella contra las menudas rocas de unos dientes...» (1935a:25)

hombre para ampliar su perspectiva vital⁷⁷⁵. Habría que añadir también que, para Jarnés, este a modo de condensado cuestionario espiritual era de hecho válido y recomendable para cualquier hombre y no sólo para el artista. Si éste tenía una obligación mayor de pasar por él era, sencillamente, porque Jarnés juzgaba su tarea más alta que la de otros muchos hombres. Pues en sus manos estaba no sólo *encontrar* sentido a la vida, sino *crear* nuevos sentidos, nuevos valores que impulsaran las ganas de vivir:

¿Por qué hacer nada que no contribuya a hacer vivir mejor a los demás? Nuestro primer deber para los que nos rodean es inyectarles alegría, aumentar la que ya rebulle en su interior, alejarlos todo lo posible de ese horrible cero espiritual de la indiferencia, del no vivir. (1935a:122).

El cultivo del arte le proporcionará al artista múltiples gozos y pingües beneficios y, al final, el premio más alto (pero en el que todos los hombres se igualan, más allá de jerarquías): una vida realizada, vivida con dignidad y digna de ser vivida.

Dentro de este contexto de ideas, se entiende mejor la apelación repetitiva por parte de Jarnés a la introspección, entendida como clarificación de la propia postura personal, y el hecho de que vea en ella el origen de la tintura existencial que va a tener todo el desarrollo vital y creativo posterior de un autor. De ahí, también, que se produzca en Jarnés una tendencia (y requisitoria) continúa a la definición —que vimos se concretaba en su obsesión por los “límites”— y a la afirmación: quién se es, qué se quiere, por qué se busca:

Según el parecer emersoniano, importa mucho para la robustez de una frase cualquiera el que tras ella haya un hombre o no lo haya. Nada más exacto. Importa que este hombre se disponga en cada página a asomar la cabeza para responder de sus palabras —como todo autor desde los bastidores debe responder de su farsa. (1935c:200)

Sólo hace falta mirar a la biografía de Jarnés, por él mismo parcialmente escrita, para observar en ella estos movimientos. Jarnés se hará seminarista, maestro y militar, e

⁷⁷⁵ Esta apertura que creo esencial de la escritura jarnesiana hace difícil admitir la idea de Fernández Utrera según la cual Jarnés pretende crear “una obra de arte que contenga *la totalidad* del mundo real” (2001:111, mis cursivas), esto es, “agotar” lo real. Primero, porque es un afán ingenuo e imposible. Segundo, porque creo que Jarnés es totalmente consciente de que la realidad es inagotable. Tercero, porque un afán totalizador contradice la actitud general jarnesiana de reescritura, ampliación, sustitución, reformulación, en definitiva, la voluntad explícitamente afirmada de escribir «monografías inacabadas», es decir, novelas «sin fin». Vid. por ejemplo el artículo «La novela sin fin» (1936j).

irá rechazando estas ocupaciones a medida que descubra que no son aquello que él quiere, que ése no es su lugar. Lo alcanzará cuando logre afirmarse como escritor y artista, dando así cumplimiento a su tendencia a la fabulación. Luego, progresivamente, en sus prólogos, en sus artículos de crítica, en sus conferencias, irá una y otra vez definiendo su opción estética, explicando sus preferencias, defendiendo su propia postura y modificándola cuando juzgue que ya no refleja fielmente sus creencias, delimitando el significado de sus enunciados y, en definitiva, dando fe a cada momento de qué es, en su opinión, ser artista.⁷⁷⁶

Una definición del artista

El artista, para Jarnés, se ocupa del hombre y la realidad que lo circunda. Tiene el poder de diseccionar la realidad, pero debe hacerlo sin destruir su esencial complejidad, para mostrar las múltiples facetas ocultas y maravillosas de todas las cosas. Para ello, además, urge en su propia intimidad y en sus contenidos vivenciales. De allí extrae recuerdos, sensaciones y vivencias que lo retrotraen a lo real. Y un punto de vista, unas ilusiones y esperanzas. Todas ellas quedan plasmadas en la obra, lo que la dota de una esencial sinceridad y de un afán de diálogo con el lector. El artista posee la obligación de ceñirse al mundo real y no alzarse a elucubraciones demasiado abstractas, y además no puede traicionarse a sí mismo. Afirma la veracidad de la información proporcionada por los sentidos y su fe en lo sensible del mundo: «prohibida la entrada a todo lo que no llegue por los caminos de la tierra» (1940a:383). He aquí el germen de la voluptuosidad intrínseca a la escritura jarnesiana y de la crítica que en repetidas ocasiones va a realizar a aquellos «que huyen», que caen en la tentación de la trascendencia, y proclaman la importancia superior de otro mundo del que no existe rastro sensible alguno: «lo

⁷⁷⁶ Vid. de Zuleta (1977:33-52) para una amplia discusión del significado de “arte” y “artista” en Jarnés.

trascendente es un señor muy envarado, muy ceñudo, que ha renunciado a las pompas y vanidades del mundo, es decir, al mismo mundo» (1932o).

El artista no es meramente sensual. También es portavoz del espíritu, en lo sensible encarnado. El espíritu está constituido por el conjunto de realizaciones humanas más allá de la materialidad del poder físico. El artista (en este caso el escritor), como el filósofo o el científico, trabaja con la principal arma del espíritu: la palabra. Dentro de estas coordenadas, las únicas trabas del artista son las de su propio estilo, su capacidad para decir ciertas cosas con el lenguaje (ahí reside el sentido profundo del ejercicio de anulación del *que* en «Partituras en hielo», 1940a:339-344). Por lo demás, posee total libertad, siempre que tenga claro que no le es lícito saltar los límites y poner su arte al servicio exclusivo de fines materialistas ajenos a él, como la lucha política.

¿Y cuál son los fines espirituales? Jarnés lo tiene claro: el alza del nivel de la existencia. Del propio artista y de sus contemporáneos. Es decir, la apertura a nuevas formas de realización personal, a zonas no holladas de la realidad, a perspectivas novedosas, a visiones pristinas, a pensamientos inéditos. El arte persigue, no sólo «*aumentar* nuestro espacio intelectual» (1935c:173), sino vivir una vida mejor:

Porque, desde el día en que la belleza de una tela o de un mármol comienza a no formar parte de nuestra propia vida, a no filtrarse entre los alados geniecillos que mueven y remueven la complicada máquina de nuestra sensibilidad; desde el momento en que una tela o un mármol no logran hacernos vivir más intensamente, ¿qué queda ya del arte? (1934l)

Este objetivo general se concretiza en tres realizaciones fundamentales, entremezcladas e indisolubles: expresión, vivencia y conocimiento.

El arte como expresión

«El arte es ante todo un problema de expresión» (1988h:3). Una obra de arte expresa algo. Pero, ¿qué? ¿cómo? ¿a quién? Una afirmación que ya encontramos en el Jarnés primerizo y que no se modificará: el arte es en su mayor parte expresión del propio artista. Lo que equivale a decir, de la fusión de su intimidad y su sensibilidad. La primera

se constituye por el repliegue de la persona en sus abismos interiores, pero no puede verdaderamente constituirse si no se complementa con la segunda, inquietud que recoge las reverberaciones de la superficie del mundo y las devuelve convertidas «en deleite personal» (1940a:377). Toda intimidad que se recluye en el silencio y en la soledad fracasa: «es preciso hundirse en la Humanidad para que ella nos afine, nos pule, nos sirva de espejo donde ver nuestra huraña desafinación» (1935a:28). La única soledad fértil es «la que el artista logra permaneciendo en medio de los hombres, sintiéndose “egregio”, sacrificándose, además a los otros, puesto que les deja plenamente el fruto de su soledad para que ellos “se lo repartan”» (1988h:5)⁷⁷⁷

La personalidad del artista se plasma a través del estilo. El estilo es a la vez huella de individualidad y superficie de la fruición estética, y se distingue de la mera retórica (siempre vacía, nacida del virtuosismo) por un constante equilibrio entre contenido y medios de expresión. Por ser el arte expresión individual, no puede —ni debe— aspirar a la imparcialidad, sino a hacer comunicables puntos de vista y enfoques propios.⁷⁷⁸

La máxima ambición del arte en tanto que expresión la cifra Jarnés en 1932 en dos factores. Por lo que respecta al contenido, «expresión de un poco de humanidad, de un poco de nosotros mismos». Respecto a la técnica, resolución de todos sus problemas en «ser, querer ser sencillo» (1932u).

La vivencia central del arte es la alegría. Y alegre ha de ser el tono de la escritura. En este punto, Jarnés se cuida muy bien de hacer distinguos: la alegría no se confunde ni con la caricatura (1935c:255), ni la ridiculización, ni el sarcasmo, ni la ironía, ni sobre todo con el humor. La alegría es aceptación jubilosa de lo real, y no así el humor.

La posición de Jarnés respecto al humorismo fue ambigua, y se modificó con las circunstancias. En sus primeros años, y dentro de una general defensa del sentido

⁷⁷⁷ Frente al «robinsonismo altanero» antes mencionado, Jarnés denomina el tipo de soledad afirmativa que él concibe «robinsonismo activo» (1948:150).

⁷⁷⁸ El libro de David Conte *La voluntad de estilo* (2002) tiene como uno de sus principales objetivos subrayar la centralidad que la noción de “estilo” tiene en Jarnés, al entender que proyecto personal y proyecto literario son inextrincables en el autor, y que por tanto el imperativo de “estilización”, presente en ambos, es la clave para entender el propósito jarnesiano de fundar un posible tránsito de la vida al arte (vid. *passim*, pero esp. 9-20). El enfoque de Conte es muy interesante, aunque con un pero: en su plasmación vuelve a recaer en una de las imprecisiones que comenté al principio del capítulo, la de olvidar la faceta ensayística y crítica de Jarnés y centrarse casi exclusivamente en su obra de ficción, cuando es un texto que se presenta como introducción general al autor.

«risueño» del Arte Nuevo, Jarnés ensalza el humorismo sobre todo como manera de subvertir la seria mirada tradicional (cf. 1940a:350-351); pero desde principios de los 30 entiende que en muchas ocasiones el humorista está atrapado en una perspectiva que impone reiteradamente a las cosas que observa, y que por tanto le impide aceptar la vida «tal cual es, risueña, triste, angustiosa, tensa o relajada...» (1988h:13). Tal renuncia a la vida en su totalidad tiene su origen íntimo en su desconocimiento y desprecio. Por eso en *Eufrosina* se concluye: «Apelar a los espejos curvos ¿no equivale a confesar implícitamente una radical impotencia para comprender el grave sentido de las cosas en toda su plena, clara y sencilla desnudez?» (1948:114). Jarnés defenderá la figura del humorista cuando apele a su poder disolvente, útil en tiempos foscos y graves como los de mediados de los treinta (así lo hace, por ejemplo, en una conferencia sobre Quevedo que debió ser pronunciada poco antes del estallido de la guerra, y recogida en 1988f).⁷⁷⁹

Finalmente, Jarnés sitúa en la carencia o dificultad de expresión, en tanto que vehículo de la comunicación humana, el origen de los problemas sociales. Así lo afirma en *Cartas al Ebro* (1940a:267) y lo repite en *Eufrosina*: «Todos los conflictos humanos arrancan de una falta de expresión, de comprensión mutua. O de una falsa, de una maquiavélica expresión» (1948:177). La incapacidad de los hombres para entenderse entre ellos le parecía a Jarnés un factor mucho más decisivo en la arena de los asuntos colectivos que las desigualdades sociales o las diferencias políticas. Por eso, en la medida en que un artista proporcionaba al lector/espectador un repertorio de formas de expresión, de maneras de hablar y comprender, estaba ejerciendo una importante labor social.

El arte como vivencia

Aquí parece que deberíamos distinguir las vivencias del productor de las vivencias del espectador/lector. Pero, en su esencialidad, ambas poseen los mismos

⁷⁷⁹ Otras variantes estéticas vinculadas al humor serían como digo rechazadas por el autor aragonés, en especial la ironía, contra la que arremetió desde sus primeros escauceos críticos (por ejemplo, el artículo «Tres Ramones» de 1924) hasta los últimos (vid. la reseña en *Revista de Occidente* del libro de Jankévitch *L'ironie*, publicada en 1936, o *Eufrosina* 112ss).

contenidos emotivos: la mezcla indisoluble y equilibrada de esfuerzo y goce. En ambos casos, además, el arte persigue idéntico objetivo: «la lucha sin cuartel contra todas las pesadumbres»⁷⁸⁰, esto es, contra la bellaquería, la estupidez y sobre todo el *tedio*. Éste constituye el paralelo emocional de la conciencia discreta de falta de sentido definido de la vida, y por tanto supone una de las más claras vivencias de nihilismo (1935a: 40), y además es, por lo que respecta al consumo de la obra creativa, la marca de la carencia «de gracia original en el autor» (1988g:9-10).

Estos paralelismos responden al afán por parte de Jarnés de reducir la separación entre el creador y el espectador, que como sabemos el Arte Nuevo había agudizado. Dos son, entrecruzadas, las vías para el acercamiento: Por una parte, el reconocimiento de que en la mediación estética el espectador tiene sus derechos, que «el público existe no como un montón de cerebros obtusos, sino como un elemento más del arte, con quien el arte ha de contar» (1940a:402). Por otra, la afirmación de que la tarea fundamental de la obra artística es comunicar, expandirse, llegar al otro, simpatizar, dar pie al disfrute... lo cual sólo es posible si se presume en el productor «una generosidad avida de difundirse» (1940a: 404). Si el artista, como ocurría en el Arte Nuevo, no presupone un lector con quien compartir, o lo desdeña, sostiene Jarnés, no se produce auténtico goce artístico, y por tanto la obra de arte fracasa en sí misma. La verdadera obra de arte, por el contrario, funciona como un «hilo telefónico» (1935c:176) a través del cual se comunican los hombres.

Una obra de arte que en último extremo no produzca disfrute constituye para Jarnés una obra fracasada (de ahí surge otra de las fuentes de la voluntad de estilo íncita al proceder jarnesiano). «Producir placer» es en Jarnés una operación totalmente distinta de «divertir», se sitúa mucho más próxima al «conmover» y al «encantar», pues implica el «subir del todo la temperatura media del apuntador o lector» (1988g:9) sin que éste se de cuenta, es decir, a través de una forma bella. Esto no significa, ni mucho menos, una postura pasiva del receptor. Fracasa el lector que no se embarca en una tarea de interpretación, de apertura y de comprensión, en definitiva, el lector que apuesta por la

⁷⁸⁰ Jarnés recoge unas palabras de Ortega y Gasset pronunciadas en una reunión del PEN Club Español. Vid. el artículo «En nombre de la ley» (1935h).

obra fácil. Por eso Jarnés pide «desechar totalmente aquel libro que no logre añadir a nuestra estatura un codo; acoger solícitos aquel que pueda alzarnos sobre nuestro propio nivel» (1935c:173). Enarbola la máxima «buscar el libro difícil» (174) y apela a un lector disciplinado, interesado, activo y participativo. Por ello utiliza, al hablar de la relación entre libro y lector, metáforas como su favorita, la del profesor y el alumno, o la comparación del cerebro del lector con «una placa sensitiva» (ambas en 1935c:176-177).

Por lo que respecta al autor, para Jarnés la obra sólo surge del esfuerzo cotidiano y de la disciplina. Por eso podrá decir en *Ejercicios* que «para el artista verdadero, la obra es siempre un edificio por alzar, y, ante cada primera piedra, debe sentirse aprendiz» (1927a:81), para concluir que el artista le debe mucho, si no casi todo, a la artesanía. Jarnés defendió durante toda su carrera la seriedad y dignidad del quehacer literario contra aquellos que lo atacaban y que pretenden convertirlo en pasatiempo de señoritos, órgano de expresión de un partido, algo sencillamente prescindible (pensamiento que hay debajo de la famosa frase que «dice con aire despectivo el mentecato: *Eso es literatura*», 1935c:179) o, también, una práctica estética inferior a otras como la pintura (a la que, con toda propiedad se denomina «arte»). La defensa se produjo a varios niveles:

Por lo que respecta al status de la literatura frente a otras prácticas escriturales, Jarnés, en uno de los apartados del «Prefacio» a *Feria del libro*, ensaya una definición global de la literatura como «arte de escribir» (178), que busca distinguirla lo máximo posible del periodismo, el panfletismo, la redacción, la propaganda y la escritura automática surrealista. Para ello lista los tres factores esenciales «en uno u otro grado» (177) para su práctica: vocación, disciplina y genialidad⁷⁸¹. Frente a la acusación de diletantismo y de inferioridad respecto a las otras artes, se afirma la «extrema dificultad», nacida del hecho de que el escritor, a diferencia del pintor o el músico, utiliza los mismos materiales (el lenguaje) que se usan en la vida diaria. Ello tiene como consecuencia la resistencia por parte del público a valorar los artificios literarios como «espectáculo» (1935c:179), es decir, como un producto artísticamente elaborado, destilado de la trivialidad de la cotidianidad, y al que se debe prestar especial atención.

⁷⁸¹ En otros textos, como por ejemplo la conferencia «Pintura de hombre y de niño», el último de los factores desaparece: «a la obra de arte se llega por estos dos rieleles: la vocación y la disciplina» (1988e: 53).

Contra los que argumentan que la literatura es una actividad pasiva que permanece alejada del mundo «real» y de la acción, Jarnés responde en su artículo «Ejercicios» (1934dd) que, para el verdadero artista, su «acción» consiste en escribir⁷⁸², y no «en meter las manos en la masa y agitarla» (6); es decir, que frente a la «fiebre política» (2), el escritor debe permanecer solitario, en su puesto de defensor de valores estrictamente espirituales, siendo testigo del mundo y no juez de él, y trabajando por alzar el nivel espiritual de sus lectores. «Solitario» significa que no se inserta en ningún grupo organizado; si lo hace, puede fracasar como ciudadano al convertirse en «camarada» y «cómplice», y trocar la defensa de los derechos generales del hombre por «las exigencias del “grupo”». Esos derechos del hombre son la conquista última del impulso práctico que alienta tras la práctica artista, la defensa de «la única “humanidad” apetecible, la integral, y en consecuencia armónica, jerarquizada, donde la razón impere» (1931x).

El interés de Jarnés por la situación «social» del escritor profesional está presente a lo largo de toda su carrera. En varios momentos se hizo eco de la escasa atención que la sociedad concedía a los escritores —y que impedía, así, que éstos pudieran influenciarla—⁷⁸³, pero su preocupación se plasmó muy especialmente en varios artículos de los años treinta donde denuncia la precaria situación laboral del literato, mostrando cómo su trabajo es en España sistemáticamente menospreciado⁷⁸⁴. Arremete también contra los falsos artistas que son en realidad «parásitos» preocupados por utilizar su pluma exclusivamente como medio de ganarse la vida, en muchos casos situándose bajo la sombra del poder: «El que frente al artista legítimo aparezca el falso o el dudoso adjudicándose una o dos formas burocráticas de vivir es un hecho.» (1933o)

La reflexión sobre las condiciones de la profesión literaria se confunde con la interrogación sobre la matriz vital desde la que el individuo encara la dedicación a la escritura. La respuesta a la pregunta “¿qué significa ser escritor?” exhibe variados

⁷⁸² Precisamente la «Invitación» con la que Jarnés abre el primer número de la revista *Pasquín* (noviembre 1929) es la de ser escritores de acción en este sentido, «ante todo actuar», es decir, mantener el ímpetu vital sometido al pulso artístico y construir la obra personal, jubilosa y afirmativa, desligándola «del menudo momento literario».

⁷⁸³ Así afirma en *Libro de Esther*: «a los proveedores de frases no se nos hace caso: sólo se atiende a los proveedores de cargos.» (1935a:158-159)

⁷⁸⁴ Véanse como muestra los artículos «Mil pesetas, mil» (1933c) y «Veinte años después» (1933e).

matices, según fuera la situación personal de Jarnés. Por poner un ejemplo, en 1928, y a propósito de Benjamin Constant, Jarnés, en contra de su idea del escritor como un hombre de vida potenciada y deleitosa, sugería: «Acaso el novelista sea sólo un resignado, un hombre para quien el mundo concreto existe, y, en ese mundo, seres de toda índole, de los que muchos no accederán a ser recreados a imagen y semejanza de nadie.» (1940a:379)

Al principio se dijo que producción artística comprendía dentro de sí la doble vivencia de esfuerzo y goce. Quedemos como cierre con un exaltado texto de Jarnés donde queda bien patente lo mucho que valoraba las posibilidades de deleite del arte literario: «¡Escribir! Delicia de las delicias. Quien te conoce sólo podrá cambiarte por una lectura: ¡la de un cuerpo desnudo y ardiente de mujer!» (1988g:10)

El arte como forma de conocimiento

El arte, afirma Jarnés en la estela de Proust, Jules Renard y Emerson, aporta conocimiento⁷⁸⁵. Los libros científicos o técnicos también, naturalmente; pero ellos no están bajo el imperativo de la humanidad y la sensualidad, y además generalmente son directos, incisivos, usan de la línea recta y no de la curva. Deben ser rigurosos, regirse por la lógica y por la aseveración, alcanzar unos resultados y ser veraces. Por si fuera poco, la gran mayoría son abstractos y generales: sus temas se extienden más allá del hombre, al espacio, a la materia, a las cuestiones últimas. Todas estas razones hacen su lectura penosa y ardua para el hombre medio⁷⁸⁶. Éste necesita alternativas para saber del mundo. Jarnés le ofrece la literatura: «la vida, al pasar por un buen libro, se transforma en verdad. Y en verdad asimilable por otras vidas. El buen libro es el mejor laboratorio» (1935f). Las obras de arte proporcionan, a través de un alzado ficcional, un reflejo y

⁷⁸⁵ Se nos dice, explícitamente, por ejemplo en el artículo «Novela cíclica» (1933j). Mainer (1989b:116) ya señaló la importancia de esta idea en el ideario de Jarnés y su proveniencia del pensamiento de Ortega.

⁷⁸⁶ Que además, apunta Jarnés en un artículo con cierto deje nietzscheano, necesita la verdad «velada» porque desnuda sólo pueden soportarla los fuertes. Vid. «La verdad, gran enemigo» (1936c).

cántico del ser hombre, y además, un disfrute. El lector obtiene placer mientras aprende. No tiene consciencia precisa de haber aprendido, y tampoco podrá luego enunciar qué conocimientos ha adquirido. Pues ha sido “encantado”, y, sin darse cuenta, se ha evadido del tráfico caótico del día a día para recalar temporalmente en una ficción donde los contenidos humanos aparecen seleccionados, ordenados, dotados de sentido, fijados en su esencial verdad y en su presencia. Como dice Jarnés a propósito de su género predilecto:

la buena novela tiende a crear, sobre la vida turbia, otra vida más clara, más rica, donde el pensamiento ordenador escoja entre los hombres presentes y la imaginación creadora les haga crecer esos brotes que de ordinario sofoca la trivialidad. (1933j)⁷⁸⁷

Pero, ¿qué tipo de conocimiento aporta la literatura, y en general, todo arte? Sabemos por ahora que es un conocimiento centrado en lo humano y en ningún caso parangonable al de la ciencia, la filosofía o al del dominio de una técnica, pero tampoco al que obtiene el hombre en su trato normal con lo real. Varias razones, «delimitadoras» del quehacer artístico, lo hacen genuino.

El arte es un conocimiento nacido siempre de lo concreto. Está idea es central en la estética jarnesiana, y es reiterada volumen tras volumen. Un ejemplo de *Feria del Libro*:

El arte vive de lo concreto —se ha repetido muchas veces y habrá que repetirlo muchas más—; el arte vive de este o aquel hombre, de esta o aquella cosa, no de este ni de ningún concepto. El arte pasado por la filosofía es un arte sofisticado, mistificado. (1935c: 319)

Por eso tiene el arte su punto de partida en la sensibilidad, no puede basarse en la anulación de la materia y no puede soportar una inclusión excesiva —que rompa el equilibrio— de componentes de raíz intelectual.

Además, es un conocimiento de la diferencia (mientras que ciencia y filosofía se fijan, mayoritariamente, en las semejanzas), porque se interesa por la descripción de lo excepcional; el novelista no está preocupado porque sea generalizable lo que se afirma a

⁷⁸⁷ Un ejemplo es el tránsito de la fruta del mercado a la fruta del bodegón colgado de las paredes del Museo del Prado a que asistimos en «Zoco y bodegón». Un análisis en esta línea puede verse en la «Introducción» de Domingo Ródenas y el que esto escribe a *Salón de Estío y otras narraciones*, pp. XXIX-XX.

propósito de sus personajes; no pretende en ningún caso construir «tipos» (cosa que sí busca Jarnés cuando hace de cronista-ensayista en *Fauna contemporánea*), sino individualidades.

Por eso, el conocimiento artístico no aspira a la veracidad o a la objetividad, sino a la claridad: echa luz, delimita los perfiles de lo real, desentraña y hace visible. El discurso artístico surge de la interioridad del autor y no niega su origen, por lo que se reconoce manifiestamente parcial. Además, asume, con la filosofía, la esencial historicidad de una afirmación, en una específica *Weltsanschauung*.

Otra razón: con palabras de E.R. Curtius que Jarnés se apropia, el conocimiento que el arte aporta «no sirve para fines prácticos ni particulares» (1935c:309), sino para el aumento de las posibilidades vitales —por ejemplo, de información acerca de las cosas que constituyen el mundo, de modos de expresión, de perspectivas. El rechazo de una “utilidad” para el arte no significa abogar por *l’art pour l’art*, sino reconocerle una ganancia propia no medible en términos utilitarios: proporciona una “educación estética”⁷⁸⁸; el arte, dice Jarnés, «desde una altura superior, nos mueve» (1935c:180). El verdadero arte “supera” las diferencias sociales (de clase, de grupo, de ideología) entre los hombres, pues apela a lo que todo hombre tiene, precisamente, de humano (y que, como ya sabemos, no es meramente el sentimiento, sino su *integral* constitución). Con lo que naturalmente, el arte asume su incapacidad para “anular” *de facto* las diferencias sociales, pero propende a ello. De esa capacidad del arte para apelar con igual fuerza a todo el espectro social proviene lo que Jarnés llama su «suma trascendencia humana» e «indudable eficacia social» (1935c:178).

El conocimiento artístico no es un conocimiento alcanzado a través de un mecanismo lógico (inductivo o deductivo), y por tanto plasmado en argumentaciones o tesis, sino que está formado de intuiciones, sensaciones e imágenes, todas ellas, eso sí, tuteladas por la razón vital ordenadora. Como dice Jarnés en algún momento, «por gracia de los ojos y de un estilo, no sólo de una fina balanza racional.» (1930b). Este conocimiento que da el arte no es empíricamente constatable, pues está construido a

⁷⁸⁸ F. Lough (1998b) discute la impropiedad del concepto de “arte por el arte” en referencia a Jarnés y pone en relación su propuesta con la estética ilustrada de Kant y especialmente Schiller, algo que ya Víctor Fuentes (1969:242) había hecho notar.

partir de una ficción o transfiguración donde la realidad, convenientemente desmenuzada, sufre un proceso de transformación artística. Además, no es explicitable en toda su riqueza en enunciados “generales” porque, por último, no es traducible a cualquier otro grupo de palabras, sino que está indisolublemente unido a las frases en que se enuncia y a la ficción en la que se encarna.

El arte y el hombre

La integración en un solo ámbito plural como es el estético de los planos gnoseológico, vivencial y expresivo permitía, sostenía Jarnés a principios de los treinta, la constitución del horizonte del «nuevo humanismo», en el que el arte, tras la quiebra de toda trascendencia, era adoptado como «una religión superior humana» (1936b:29), y convertido en portavoz privilegiado de lo específicamente humano, y así en el principal medio de elevación de los hombres, bajo el siguiente principio: «lo importante es que *nada de lo mejor del hombre* quede fuera del ámbito de las letras» (1988g:39). Con todo esto, el arte dejaba atrás las voces que lo limitaban a ser mero reflejo de la realidad. «Su misión es —repetimos— mucho más alta: elevar de tono al hombre, haciéndole avanzar un poco en sus deseos de una más clara vibración y exaltación vital.» (1933j)

El nuevo humanismo estético se sitúa en un terreno apolítico y desinteresado y busca principalmente actuar sobre el individuo y no sobre la colectividad⁷⁸⁹; así, como ha señalado Francis Lough (1998:476) persigue apartar momentáneamente al hombre del tráfico emocional cotidiano y «llevar el alma a terrenos de emoción estética pura, donde ha de adquirir el refinamiento preciso para sentir mejor la emoción puramente humana» (1988g:40)⁷⁹⁰. La experiencia estética, señala Jarnés, queda limitada si se convierte en un

⁷⁸⁹ En «Un poeta ejemplar» (1934g), artículo-homenaje a Juan Ramón Jiménez, Jarnés, haciendo suyas palabras de Cocteau, argüirá que el individualismo o aristocratismo «no es menos social» que la apelación a una colectividad, pues también persigue la mejoría de los hombres.

⁷⁹⁰ M^a Pilar Martínez Latre ha señalado certeramente: «Para Jarnés, la misión última de la literatura está en el perfeccionamiento del hombre, no mediante una ideología, sino a través del enriquecimiento de la sensibilidad.» (1979:24-25)

fin en sí misma; el creador, ambicioso en sus fines y a la vez generoso en sus propósitos, debe aspirar a servir en la tarea de mejora del hombre: «lo importante no es hacer del individuo un buen espectador —o degustador— sino hacer de él —plenamente— un buen hombre, un hombre bueno» (40). Jarnés marca la distinción entre un buen espectador y un buen hombre rechazando el adjetivo de «estéticas» para las emociones que deben despertarse en la mayoría de los hombres, por parecerle que éstas nacen «quizá del reconocimiento de una excelente realización técnica», y renombrándolas «artísticas», esto es, «nacidas del reconocimiento de una original y sencilla expresión.» (1936b:31)

Pero además, lo que lo eleva en eficacia por encima de otros medios intelectuales, es que el arte consigue su objetivo de la manera más perfecta: no sólo sin que el individuo se dé cuenta de su aprendizaje, sino encantándolo y divirtiéndolo a la vez. A través del contacto con las obras de arte, la sensibilidad del individuo va moldeándose y puliéndose. El sujeto percibe la realidad de una manera más rica y delicada, las cosas le comunican más, la facticidad que le envuelve pierde su aspecto cotidiano y cansino; el lector redescubre lo que le rodea a través de los múltiples prismas que proporciona el torrente metafórico de la escritura⁷⁹¹. Además, se va progresivamente formando en el reconocimiento del vasto ámbito de lo humano, plural, multiforme, repleto de lugares donde perderse, de ámbitos desconocidos, cambiante con las épocas y con las culturas, ajeno a toda dogmática. El arte ayuda a relativizar y a tomar perspectiva, aleja del autoritarismo y la creencia desmedida. Y no sólo eso: el espectador se va habituando a sentir emociones desinteresadas, cultivadas y armónicas que luego aplica en ámbitos no-estéticos de su vida, suscitando de esta manera la aparición de formas superiores de sociabilidad, donde prospera la concordia, la generosidad y la preocupación por los demás⁷⁹². Eso proporciona al arte una eficacia social no por inmensurable inexistente.

⁷⁹¹ Ricardo Gullón ha descrito insuperablemente este infatigable mecanismo jamesiano de apertura imaginística de lo real: «La zona de contacto sensación-imagen es en Jarnés de labilidad suma. Como si su mente, agudizada hasta el extremo, nada más rozarla la sensación se disparase en un chorro de metáforas que procura nuevas percepciones de las cosas y da un aire festivo a cada objeto, que así dispuesto a abandonar su normalidad y convertirse en algo diferente, más sugestivo.» (1984:112)

⁷⁹² En este mismo artículo, Jarnés remite a Guyau en su explicación de este proceso: «La emoción artística es, pues, en definitiva, la emoción social que nos hace sentir una vida análoga a la nuestra y engarzada a la nuestra por el artista». Al mismo autor remitirá en 1936 cuando defienda el poder del estilo como «instrumento de comunicación simpática» en su texto «Paulatín» (1936h).

Además, como «el arte no debe reconocer clases», sus influencias llegan a todos los ámbitos, por lo que el alcance de esta «educación estética» no se circunscribe a un sector social determinado, como por ejemplo el proletariado, «aunque el “proletariado” encontraría en él muchas —y simpáticas— repercusiones» (1988g:38). De ahí que Jarnés rechace taxativamente dividir la literatura en revolucionaria o burguesa, contraponiendo una clasificación más amplia de eco wildeano: «literatura mala y literatura buena» (1988g:37).⁷⁹³

Buena literatura, afirma Jarnés, es aquella que alcanza los tres fines del libro en escala ascendente: en primer lugar «divertir», seguidamente «hacer pensar» y por último «hacer vivir más intensamente» (1936b:31). Si alcanza esa síntesis, la obra artística se constituye en poderosísimo antídoto frente al nihilismo, pues despliega sus perennes capacidades para hacer apetecible la vida y convertirla en el máximo bien. Y eso tanto por lo que refiere al escritor como al lector. Ya vimos que el problema fundamental que Jarnés detectaba en el Arte Nuevo residía en su desencanto ante la vida que conducía a estados reactivos de desprecio de ésta y al resentimiento. A esta práctica, Jarnés respondió con claridad: «Quien pretenda utilizar el arte para empequeñecer la vida —y empequeñecerla es sembrar odios en ella— es un Judas» (1936b:32). Jarnés defiende denodadamente el cultivo del arte como medio para transmutar el desencanto y la negación en afirmación y estima de la vida, por encima de esfuerzos y penalidades⁷⁹⁴. Condensa esa idea por lo que refiere al lector en la fórmula «leer para vivir» y al escritor le plantea así su tarea: «Si el artista se cree con fuerzas para vivir como tal, es decir, en la más plena —y gloriosa— afirmación de su existencia, ¿por qué no las desarrolla en nuevas y más penosas faenas?» (1933o).

⁷⁹³ La misma distinción utiliza en 1930 al ser preguntado por lo específico de la literatura vanguardista: «en principio creo —siempre lo he creído— que no existen vanguardias y retaguardias, sino escritores buenos y escritores malos». (vid. Darío Pérez 275). En un artículo de 1933, hablará de «arte profundo» y «arte epidérmico» según sea el calado que el autor pretende alcanzar con su obra, si una modificación integral del espectador o una mera «aplicación» al momento político y social en el que surge. Vid. «Arte: necesidad y juego» (1933g).

⁷⁹⁴ Con ello, Jarnés reconoce que se opone a la que considera una dominante de la literatura española, la preocupación en torno a la muerte, cuya consecuencia ha sido que «la mayor parte de ellos — hablo de nuestros buenos libros españoles— fueron escritos para ayudarnos a bien morir» (1934o)

A la hora de buscar un precedente intelectual en ese uso “vital” del arte, Jarnés encontró, entre otros, a Nietzsche, de quien en su libro de 1936 *Cita de ensueños* recupera estas rotundas palabras:

El arte y nada más que el arte. ¡Él es quien hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida! El arte es la redención del que sufre, como camino hacia estados de ánimo en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado; en que el sufrimiento es una forma del gran encanto. (1936b:33)

Para Jarnés, con el arte la vida entera, sin exclusiones, se transforma en un infinito plantel de posibilidades de descubrimiento y experimentación, un campo abonado para que el individuo dé rienda suelta a través de la expresión aquello que lo individualiza y lo hace único. El arte permite «vivir más intensamente» por ser el vehículo idóneo para la fruición voluptuosa de recuerdos, sensaciones, emociones, encuentros, reconocimientos, que estéticamente transmutados se ordenan, toman forma, adquieren nuevos significados, se entrelazan en inéditas líneas de sentido, pueden ser modificados o eliminados a voluntad, etcétera... El arte alcanza de ese modo un carácter eminentemente *ético*, pero no en un sentido moralista, que «siente el deseo de corregir el río, la vida, el drama» (1935a:50), sino como guía sutil para un proyecto existencial⁷⁹⁵. Lo que el arte proporciona es, dicho esquemáticamente, una doble vía de progresivo afinamiento del instrumento del espíritu en contacto continuo con la información proporcionada por el mundo (sensibilidad), siempre bajo los imperativos de tolerancia y alegría, y, por otra parte, la reformulación incesante de toda una existencia —nueva expresión, refinada, de lo que ya se expresó, una vez, al acontecer—, paso a paso. El mismo Jarnés sintetiza, en uno de los capítulos centrales de *Eufrosina o la Gracia*, el meollo de su propuesta en toda su complejidad:

Poeticemos, con todo, nuestra realidad, a cualquier precio, por mezquina que ella sea. Convenzamos de ello al peón caminero y al mozo de cuerda. Que piensen en esa flor de la vida humana, la alegría, lo mismo el gran poeta que el jefe de una familia innumerable, lo mismo el cartujo que la víctima del paro forzoso. (1940a: 93)

⁷⁹⁵ Francis Lough (1998b:483-484) anota con gran acierto el rechazo por parte de Jarnés de un contenido ético explícito de sus novelas, paralelo al rechazo de los modos de representación realistas.

Así, la ética es en Jarnés siempre *estética*, por lo menos en un triple sentido: Está vinculada a los sentidos, es inseparable de las creaciones artísticas en las que se encarna, esto es, no existe como conjunto de normas o valores independientes, y además, se proyecta individualmente en tanto que ‘ética de la escritura’. La propuesta general de «poetización» de la existencia tiene así un prisma más: el ejemplo superior de poetización de la existencia lo representa el escritor que, cual Sherezade, dedica su vida a emborronar miles de cuartillas con historias y relatos, generando la reformulación continua, cada vez más estilizada, sencilla y esencial de vivencias fácticas y posibles, esto es, de los materiales de la existencia⁷⁹⁶. En estas narraciones se conoce y reconoce, en ellas comprende mejor qué le ocurrió, en ellas revive aquel delicioso momento que ya nunca volverá, en ella perfila, como al unir las piezas de un rompecabezas, el dibujo de su propia vida. Como hace San Alejo una vez se instala bajo la escalera de la que fuera su antigua casa. Como afirma el propio Jarnés, reafirmando su fe en la literatura, un mes antes del estallido de la guerra civil:

Por el milagro perenne de la descripción, todas las cosas, todos los paisajes humanos, resucitan, se esponjan, se yerguen, se iluminan. Es el único modo de liberarnos de una existencia abrumadora: describirla. Los que no la describen — por holgazanes o por desmañados—, la arrastrarán siempre (hablo de aquellos por los cuales la vida pasa; no de aquellos que pasan por la vida. Hablo de conciencias, de sensibilidades; no de máquinas a la moda). (1936j)

Dentro de este estímulo general de la literatura a la afirmación del hombre y de la vida, la novela ocupaba para Jarnés el puesto superior⁷⁹⁷. La novela supone el medio más adecuado para la tarea de mejoramiento de los hombres, porque puede exhibir la misma intensidad lírica que un poema, con mayor capacidad descriptiva; su riqueza de personajes y situaciones, su principio de narratividad que capta el fluir del «río fiel», de

⁷⁹⁶ Sherezade y Kierkegaard son para Jarnés los dos modelos superiores de esta poetización de la existencia a través de la narración infinita. A ambos alude Viviana en su diálogo con el propio escritor en la «Introducción» de 1936 a *Viviana y Merlín*: «Si tú logras realizar mi defensa, nada podrán contigo. Acuérdate de Sheherezada, que salvó su vida contando, noche tras noche, maravillosas leyendas. Como lo realizó un genial danés, de quien aprendí esta lección. Sumergido en la faena, nunca podrás advertir la presencia de las sombras.» (1936a:107; de forma reveladora, en la edición de 1930 Jarnés incluía la transcripción de la cita de Kierkegaard al principio del libro).

⁷⁹⁷ Vid. Martínez Latre (1979:36-51) sobre el concepto de novela en Jarnés.

la vida, y su armónico equilibrio, fundan una síntesis superadora, entre la «autobiografía» —expresión del artista— y el «reportaje» —reflejo de lo real—.

Como puede comprobarse, la estética jarnesiana se construye por lo general triádicamente. Razón, sentimiento, sensación, si hablamos de facultades humanas o de elementos narrativos. Vigilia, sueño y ensueño, si de ámbitos de lo humano. Clasicismo, romanticismo, modernidad, si hablamos de épocas estéticas. «Recolección», «organización» y «representación», si de las partes de la creación artística. O los fines del libro, no hace mucho referidos. Incluso podría hablarse de una tríada básica. Pues a «vida» y «arte» debemos añadir la noción de «hombre». Al movimiento sintético y armonizador entre los distintos conceptos Jarnés lo denomina muchas veces «integración», cuya expresión majestuosa, y máximamente integradora, reside en «la gracia».

Una clave: la gracia

Las distintas perspectivas desde las que Jarnés observa el fenómeno estético, su idea central de que el verdadero arte permanece unido a la vida y la sublima, así como las apreciaciones acerca del papel clave del arte en un momento crítico de la historia occidental, todo ello bajo un manto de reflexión de tintura ética, convergen en el concepto de «la gracia».⁷⁹⁸

Desde el momento de su aparición textual, que podemos datar alrededor del año 1929, la noción de la gracia se convierte casi en una obsesión para Jarnés. A ella vuelve una y otra vez como cifra de sus pensamientos, esperanzas y anhelos. Por eso, en 1939, cuando un Jarnés ya derrotado reflexiona sobre la carga de lo ocurrido, concluye: «Sólo

⁷⁹⁸ Ya lo señalaron Ventura Doreste (1949) y Emilia de Zuleta (1977:37). Esta última sitúa la voluptuosidad por encima de la gracia en la escala jarnesiana de virtudes. Aquí se defiende la superioridad de la gracia al creer que involucra la voluptuosidad, cosa que no ocurre a la inversa. Sobre la gracia, vid. también el breve trabajo de Armando Pego (1998), un reciente artículo de David Conte (2003), que también sitúa en la gracia el «principio más o menos unitario» hacia el que se encaminaría la escritura jarnesiana, y la reciente edición en volumen del texto que ahora se comenta, *Sobre la gracia artística*, con prólogo de Domingo Ródenas.

podrá salvarnos de su pesadumbre, naturalmente, «la gracia». Ella sólo puede ser indulto, con todos sus júbilos y todas sus esperanzas de supervivencia.» (1988d:28). La gracia protagoniza las tres versiones de *Viviana y Merlín*, varios artículos⁷⁹⁹, conferencias entre las que sobresale *Sobre la gracia artística* (1932), sobre la que en seguida volveré, y el último libro antes del exilio escrito por Jarnés, *Eufrosina o la gracia* (1938), donde reúne y ordena sus reflexiones anteriores. La fecha de redacción de *Eufrosina* no es un dato baladí por dos razones vinculadas: primero, por ser un texto compuesto en plena guerra civil. Segundo, porque ya en 1931, Jarnés, con cierta ingenuidad, adjudicaba a la gracia la capacidad para mediar en un conflicto bélico:

Si el pueblo se limita a dividirse en dos grandes y desiguales zonas —gentes que disponen de un fusil y gentes que no disponen de un fusil— cesa entre ellas todo contagio efectivo, toda comunicación simpática, toda popularidad. La fuerza —ésta o aquella— nunca puede ser *popular*. Sólo puede serlo la gracia. Y la gracia, al alimón con la sabiduría, es la máxima fuente de irradiación humana (Vieja lección que hace unos años quiso dar el autor de *Viviana y Merlín*). (1940a:401)

Las primeras páginas de *Eufrosina* nos revelan que los discursos sobre la gracia en lo que tienen de metafórico se incluyen dentro de una “aspiración” de amplio calado proyectada por Jarnés a lo largo de toda su obra, y a la que antes se hizo referencia: la generación de una nueva mitología «con el propósito de crear un mundo virgen donde sumergir a los hombres» (1948:121). Esto significa la ambiciosa creación de una nueva representación a la vez unitaria y plural —aunque fragmentaria— del sentido de la existencia⁸⁰⁰ que no necesite su fundamentación en la trascendencia⁸⁰¹, sino que de algún modo sitúe la “divinidad” en la tierra⁸⁰². La nueva mitología se construye a partir de la personalización en arquetipos de la vasta gama de formas de humanidad (sentimientos, actitudes, maneras), presentes en la multiplicidad de los hombres. Por eso, a la frase de

⁷⁹⁹ Por ejemplo, el artículo «En nombre de la ley» (1935h).

⁸⁰⁰ Jarnés lo reconoce al hablar de Fichte, uno de sus autores favoritos, y afirmar que «estudia el problema de la gracia en relación con la ausencia de sentido profundo en estas vidas que nos rodean» (1948:31).

⁸⁰¹ Ya hemos visto más arriba textos donde Jarnés arremetía contra ella. Añadamos que en *Eufrosina* se la tilda de «invisible teatro donde nunca termina cierta melíflua representación» y se la contrapone a «las fuerzas elementales de la vida» (1948:67).

⁸⁰² De ahí la reiteración de que la gracia es un valor humano, ya desde el principio de *Eufrosina*. Por ejemplo en (1948:15), o este comentario que la protagonista femenina le hace a Julio: «Parece que a usted le seduce mucho más la gracia terrena que la celeste» (1948: 18)

Eufrosina de «¡Se acabaron los mitos!» responde Julio: «¿Cómo? No nos falta ninguno. Nos rodean, nos acosan» (1948:7).

Para intentar, en estas páginas finales, un sucinto acercamiento al complejo concepto de la gracia, he escogido la conferencia *Sobre la gracia artística*, por sintetizarse en sus páginas las ideas fundamentales del autor, que luego expandirá en el libro del 38, al que también se irá haciendo mención. La conferencia fue leída el 7 de mayo de 1932 en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, y está dividida en diez breves capítulos. Señalemos, de entrada, la semejanza de familia del texto con el de «Invitación al conocimiento de la diosa» de Paul Valéry⁸⁰³ (autor contra el que Jarnés también arremete en este texto). En ambos se lleva a cabo una tentativa de análisis de los caracteres principales de la experiencia artística que se considera fundamental (la gracia para Jarnés, la poesía para Valéry) mediante el procedimiento de dotarla de rasgos divinos femeninos, y situar de hecho la explicación como mero pórtico provisional a una vivencia en sí inefable. Por eso en *Eufrosina* dirá Jarnés que «no hay definiciones de la gracia. Hay que atraparla, en la vida y en el arte, como se atrapa una corza fugitiva» (18), y en la conferencia se dice casi al inicio del primer capítulo: «la gracia es una diosa cuya ménsula puede ser el ala de un pájaro, la espuma de una onda» (1932x:29-30). La personalización se agudiza cuando Jarnés, ya en el primer capítulo, hace aparecer al personaje de Viviana como primera representación por él ensayada de la gracia, en un triple movimiento significativo. Viviana se constituye mediante la fusión de las tres gracias griegas, es a la vez el símbolo de una propuesta ética, como «jovial profeta de un mundo más sencillo, más alegre y más fértil» (30) y finalmente aparece como «la única gracia verdadera» que busca cortar el paso a la trascendencia y delimitar el sentido de la vida sólo a partir de sí misma, «como fin» (33). Todo eso, afirma Jarnés, se encuentra ya en su texto de 1930. ¿Hacia donde apunta? Primer bosquejo de definición: «Vemos la gracia en la expresión de una libre y concertada plenitud de fuerzas humanas» (33). Esta definición dota a la gracia con los mismos atributos que la obra de arte y a la vez la circunscribe al terreno de lo humano. Jarnés señala así ya desde la primera definición su

⁸⁰³ Publicado originalmente como introducción al libro de Lucien Fabre *Connaissance de la déesse* (1920), fue posteriormente recogido en *Variété* (1924), con ese título. En castellano, incluido en *Teoría estética y poética* (1990:11-24).

propósito central: fundir los atributos más positivos de la vida con los del arte en una única realidad (ambas perspectivas se entrelazan también en el redactado de la conferencia). Así, la gracia está presente tanto en un verso de un artista genial, como en «la sonrisa» de cualquier persona (En (1948:4) también será ese gesto facial el más visible signo de la gracia). Por todo ello no nos extraña encontrar poco después esta otra definición: «la gracia es vida colmada» (44). La gracia es el signo de la integración armónica de facultades (razón, instinto, imaginación) que Jarnés había propuesto en el año 1930 (Jarnés citará in extenso el preámbulo a *Teoría del Zumbel* páginas después). Así mismo, cuando aparece, afirma Jarnés, la gracia supera a los dos grandes enemigos de la vida: «las injurias del tiempo y las injusticias de la razón» (43).

Contra las acusaciones que algunos hacen a la gracia de inconstancia, de aventura pasajera, Jarnés la reivindica como fruto granado del esfuerzo y la dedicación —en mayor o menor medida concientes— al afán fundamental de todo hombre: «llegar a la plenitud de lo que somos» (46), fórmula bajo la que se recoge el imperativo pindárico actualizado por Nietzsche y Ortega de despliegue de las propias posibilidades vitales acumuladas en un centro humano caro a Jarnés del que ya conocemos el nombre: la intimidad. La gracia brota de ella. Lo dirá Jarnés más claramente en *Eufrosina*: «el arte —decía Rodin— no comienza sino con la verdad interior. A la gracia le ocurre lo mismo. Es también una luz íntima, que acierta a encontrar los poros por donde derramarse» (1948:57).

La gracia ha sido hasta ahora aludida en el texto como forma de expresión individual. Pero Jarnés quiere sobre todo mostrar que es un «valor social» (49) y para ello recurre nuevamente al arte. Constata que una obra con gracia agrada, y funda así una conexión entre el autor y el espectador. Lo mismo ocurre, afirma el autor, en ámbitos no estéticos. Aquel que actúa con gracia suscita la simpatía y la comunicación con los demás. O en palabras de Julio: «la obra producida en gracia afina la intimidad humana para mejor sentir el temblor simpático» (1948:105).

En *Eufrosina* va a ser precisamente la sociabilidad inherente al concepto de gracia lo que Jarnés enfatice desde la primera página, antes incluso de dar inicio a la leve ficción en que se apoya el libro: «la gracia lleva consigo una relación *de sociedad*» (1948:3). Afirmará ahí que gracia y diálogo se equiparan —y por eso la estructura conversacional

de la obra— y que las existencias de gracia son el rasero con el que medir «la llamada *literatura social*».

Volvamos a la conferencia. El tercer capítulo está íntegramente dedicado a repasar el concepto de «gracia» de la teología para adaptar sus definiciones a la gracia humana, dotándola, de rebote, de un misterioso e inefable origen que explica la imposibilidad de aprehenderla conceptualmente. De la gracia nos son conocidos así, únicamente, sus frutos.

Y el fruto más sobresaliente puede ser considerado una obra de arte. Jarnés introduce ya, explícitamente en el capítulo cuarto, el tema al que quiere llegar, cómo el arte mejora al hombre: provocando en el espectador una experiencia estética (o “estado de gracia estética”) paralela a la que experimentó el productor. En ella, dice Jarnés, se «comprenderá el sentido» de todo y el espectáculo de la belleza se verá finalmente enlazado con la propia vida (es decir, se vivirá casi en las propias carnes la acción directa de la belleza). Nacerá así la alegría, pero una alegría diferente a todas porque se produce a partir de la interrupción de la vida cotidiana del individuo, que abandona sus afanes e intereses comunes, utilitarios, para dejarse embargar, temporalmente, por la alegría de la contemplación. Alcanzando así el estado de emoción estética y, por tanto, «un triunfo sobre nosotros mismos», porque el hombre se muestra capaz de instalarse en «esa zona de recreos espirituales» (61), más allá de preocupaciones utilitarias, donde reina la generosidad. Con ello se da acicate a los impulsos benéficos en el hombre, pues se le acostumbra a practicar acciones más allá de todo interés utilitario. Por eso, concluye Jarnés, es la gracia un valor social. Porque promueve entre los hombres estados de desinterés. Con lo que se enfrenta a la mayor lacra del presente, el interés bajo todas sus formas (egoísmo, parasitismo, ambición). Ese es el gran enemigo, por cuya fuerza la gracia nunca está segura, y a menudo en trance de desaparecer, también entre los artistas, si se dejan llevar por otros criterios que no sean, en mayor o menor medida, el cumplimiento de «nuestra faena artística» (67). Jarnés, como ya sabemos, se enfrenta a todos aquellos artistas que no consideren su arte su tarea, sino que lo utilicen como medio para alcanzar otra cosa (una «posición social», el poder político, etcétera).

Esta parte de la conferencia refrenda y aclara lo dicho más arriba acerca del poder benéfico del arte. El resto del texto se construye como una demostración de lo dicho, a la

que se unen nuevos argumentos. Así, el capítulo quinto reafirma la equiparación de la doctrina de la gracia con el «integralismo» de 1930, presentado aquí como *tertium*⁸⁰⁴ entre un romanticismo ingenuo que desdeña el esfuerzo y la disciplina en nombre del «bello frenesí» (71, Jarnés cita a Shakespeare) y un pragmatismo salvaje que encierra el hombre en la fórmula «homo faber» (72) amputándole la experiencia del entusiasmo, que «precede» (72) a la gracia.

El sexto capítulo busca señalar la existencia de una «gracia original» que hace a ciertos autores y obras imperecederas. Jarnés remite a la historia del arte universal donde éstas se exponen e invita a descifrar su secreto. Éste va a resultar una mezcla equilibrada de cultura y vida («saber» y «sabor»), es decir, una expresión completa del hombre íntegro «bajo la tutela del espíritu» (81), que actúa como oculta ley⁸⁰⁵ que frena la natural tendencia expansiva de toda plenitud. Finalmente, apunta Jarnés una concisa definición del arte al hablar del poder mágico del artista que lo capacita para la gracia. El arte consiste en «desmontar el mundo real y volverlo a montar según una ordenación más alta» (83). Con esta definición recupera Jarnés su idea de la necesidad de los momentos destructivo y constructivo en toda tarea artística, su rechazo del realismo burdo y la conexión, por esencialización, del arte con la realidad.

Los capítulos séptimo y octavo funcionan como anverso y reverso de una misma moneda. Aquella según la cual la gracia es un «valor vital», es decir, que potencia la vida, que incita a vivir más y mejor. En el primero Jarnés va a señalar qué valores vitales involucra la gracia —con lo que, de paso, proporciona una nueva escala de valores—, mientras que en el segundo perseguirá denunciar a los «enemigos» de la gracia, en tanto que valor (y no en tanto que práctica, pues ahí el enemigo, como sabemos, es el interés).

La gracia, afirma Jarnés, «es más que un valor, es un punto de cruce» de todos los valores «que suponen afirmación vital» (87). Jarnés rechaza totalmente la existencia de una gracia enfermiza. Para él, la gracia sólo puede ser libre, serena, y risueña, y

⁸⁰⁴ La posición mediadora de la propuesta jarnesiana era señalada por Guillermo Díaz Plaja desde las páginas de *La Gaceta Literaria* (1930) en su comentario del prólogo de *Teoría del zumbel*: «clarinazo neutral. Ambiciosamente neutral. Sin que nos sea lícito aproximar aquí el concepto de neutral con el de pacificador. Sino con el de tercero en discordia y enemigo común.»

⁸⁰⁵ Cf. estas palabras de la conclusión del primer capítulo de *Eufrosina*: «la gracia vive de leyes que en apariencia dejan de cumplirse» (1948:20).

«aristocrática en el mejor sentido» (88). Sus caracteres equivalen a los de la vida gloriosa a decir de los teólogos: claridad, agilidad, sutileza e impasibilidad⁸⁰⁶. «Claridad» se opone a oscuridad, pero también a simbolismo retorcido. Supone luz, sencillez, mostrar los engranajes, no ocultar, y así, apunta a la veracidad y a la sinceridad. El hombre, el artista y la obra aparecen tal como son, se muestran. La «agilidad» se vincula a la superabundancia de energía, a una plasmación dinámica de fuerza donde los vectores del ritmo y la movilidad se entrelazan en libertad. Jarnés la pone en relación con el proceder del niño. La «sutileza» implica oposición a lo tosco y bruto, a lo no elaborado y retorcido. Sutileza es arte de la alusión y facultad de engarce diáfano. Finalmente, en la «impasibilidad» se aúnan dos significados: primeramente, el más estoico de la serenidad y el dominio de sí, que no obstante arrastran un deje de pasividad que Jarnés cancela, posteriormente, al vincular impasibilidad con actividad, o por lo menos, con la apertura al fluir de otros valores. Con ello funda la libertad y, así, se opone frontalmente a cualquier cadena y a cualquier forma de odio.

La alusión al odio nos instala ya en el terreno de los enemigos de la gracia. Jarnés va a señalar fundamentalmente tres, antiguos como la gracia misma, contemporáneos del espíritu: la fuerza, la soberbia y el humorismo y la ironía. Con la «fuerza» Jarnés pretende replegar todos los fenómenos que se producen a través de la expresión de violencia, y formular así su rechazo frontal haciendo un llamamiento a la flexibilidad y la voluntad de cambio. Bajo la «soberbia» se apiñan fenómenos como la sabiduría reseca y acartonada de Merlín, próxima a la huera erudición, tan cercana al científicismo y en definitiva a toda forma de intelectualismo que, en su ceguera, se cierre a la vida, con sus imprecisiones, dudas, fugacidades, tránsitos y movibilidades. Por eso afirma Jarnés que «la gracia tiene su asiento en el mismo corazón» (99) y de ahí que el tercer enemigo vaya a ser una variante de ese mismo intelectualismo, pero precisamente la variante más peligrosa: el humorismo y la ironía. La peligrosidad proviene del hecho de que ambas fuerzas pueden, en ciertas realizaciones, dar una apariencia de gracia, y así, confundirse con ella. (Eso, como sabemos, es lo que había ocurrido, en opinión de Jarnés, con mucha

⁸⁰⁶ Que, como nos dirá Jarnés en *Eufrosina*, tienen su paralelo expresivo en cuatro signos: «nobleza, pureza, libertad, alegría» (1948:64).

de la literatura del Arte Nuevo, que ante la imposibilidad de alcanzar la verdadera gracia, se refugiaba en el humorismo, bajo el que en realidad escondía su resentimiento ante la vida y sus valores). De hecho, Jarnés presenta así la contraposición entre ironía y gracia: «es la razón mortal frente a la vida ondulante» (101). En la ironía hay burla y caricatura, hay una postura de enemistad ante la vida que desdeña el «sumergirse» en su corriente, que se distancia de ella y sólo desde ahí la contempla. Jarnés, al final del capítulo, va a concluir que toda postura humorista es en verdad una táctica para escamotear el contacto directo con la realidad —sabemos que a eso, en 1929 y en el prefacio a *Paula y Paulita*, lo llamó «miedo»— que proviene de un nihilismo fosilizado: «la radical impotencia para comprender el grave sentido de las cosas» (102).

El capítulo noveno es el más prosaico de la conferencia y sirve para hacer más comprensible la argumentación altamente teórica de Jarnés a través de un ejemplo pictórico: el cuadro *La boda* de un favorito de Jarnés, Goya. Con ello, de paso, Jarnés homenajea a su tierra natal.

El último capítulo, brevísimo, busca enmarcar el contenido de la conferencia en las circunstancias presentes. En él se muestra la conexión entre la gracia y la situación de crisis espiritual en Europa, y a la vez se da la medida del idealismo que subyace bajo toda la propuesta jarnesiana, pues lo que en otros tiempos fue modo de comprensión de dioses y luego de ángeles, quiere Jarnés que lo sea de los hombres. Reafirma la gracia como valor social, además de vital y de artístico, por su capacidad para convocar la simpatía entre los hombres. La invoca Jarnés, y reivindica su cultivo, frente a la forma presente de juntar y gobernar a los hombres, «con ceñudos cañones y heladas estadísticas» (110), en tiempos donde, constata con tristeza, incluso los mismos artistas han comenzado a desdeñar la gracia para pasarse al cultivo de la rebeldía y la indisciplina. Sin la gracia, termina, será vana «toda construcción o reconstrucción espiritual» (111). Con ella, en mayor o menor medida (pues Jarnés aspira al diálogo entre «algunos hombres»), queda abierta una puerta a la esperanza.

NOTA DE CONCLUSIÓN

El pensamiento vitalista, reflejado y reformulado sobre todo a través del prisma orteguiano, aportó al ideario jarnesiano la reflexión fundamental sobre la vida, muy especialmente la pertinencia de su incesante descripción fenomenológica, esto es, su reducción originaria a sensación y a representación, esto es, a construcción sensible subjetiva. Además, Jarnés experimentó un conocimiento directo de la novedad del pensamiento europeo y la implicación en la construcción de una nueva élite intelectual que liderase los esfuerzos de la sociedad española para alzarse a la altura de la circunstancia continental. Los impulsos humanistas, culturalistas, artísticos y liberales representados por los principales núcleos intelectuales continentales servían de prueba a favor de la existencia de una “aristocracia espiritual”. Ésta, para Jarnés, recogía la herencia del pensamiento ilustrado europeo podándolo de parte de su ingenuidad infinitista (ideas de progreso, paz perpetua, espíritu absoluto, etcétera) y pugnaba por encontrar una formulación de nuevos valores en una época de reconocida decadencia de la trascendencia. Junto a esto, un conjunto de valores —la audacia, la disciplina, la flexibilidad— de marcado carácter individualista y que Jarnés reescribía para confeccionar su propio programa vital, apoyado en el ideal del juego armónico de las facultades en esencial apertura a lo otro.

Todas estas ideas se presentaban, naturalmente, desde un prisma estético. Ortega había definido en las páginas de *La deshumanización del arte* las coordenadas básicas que parecía poseer el arte fiel a la época. Europa se había poblado de ejemplos y España, en la resaca ultraísta, se había subido al carro. Jarnés entronca con este movimiento de renovación de mediados de los veinte y encara su proyecto de escritor guiado por la convicción —y quizá la prueba con la propia trayectoria personal— del carácter “terapéutico” de la creación artística. Bajo a su apariencia intrascendente y soltura jovial, el arte suponía el principal modo de intensificación de la existencia y así, de glorificación de la vida en tanto que donación última más allá de cualquier sentido. Algo que ya entrevió Ricardo Gullón en 1934: «Las tentaciones de Jarnés son el reverso de aquellas de nuestros santones. El ritmo de su danza —consagración de la Vida, eternización de la Primavera— es el rito con que Jarnés traduce su concepción religiosa de lo vital» (1934b).

La formulación teórica y puesta en práctica de esta intuición a propósito del poder terapéutico del arte coinciden en varios puntos con de otros coetáneos, y siguen la estela de aquellas que Friedrich Nietzsche dejó anotadas en sus cuadernos póstumos sobre el poder benéfico del arte y su rol de tabla de salvación del marasmo ético europeo.

Al principio del capítulo se señaló el propósito de aclarar una enigmática frase de Martínez Latre sobre el «nihilismo literario» de Jarnés. El enigma, descubrí casi terminado el texto, posee en realidad una doble faz: en una, resulta que Martínez Latre en realidad parafrasea a Juan Chabás, quien en su *Literatura española contemporánea* dejó dicho:

En muchas de sus páginas [de *Doble agonía de Bécquer*] podemos entrever cuánto hay de residuo y transformación del Romanticismo en ese nihilismo literario, esa deshumanización sobrerrealista y ese formalismo estilístico que constituyen, en general, los elementos diferenciales de la literatura posterior a 1920 y, en particular, de Benjamín Jarnés. (1951:561)

La segunda faz, mucho más interesante, es que ahora sabemos que la frase de Chabás no puede ser aceptada por lo que a Jarnés respecta. Si hay un solo autor del Arte Nuevo que precisamente, después de haberlo vivido, bien es cierto, reaccionara ante ese nihilismo, esa deshumanización y ese formalismo fue el aragonés. Y lo hizo a conciencia, proporcionando una reflexión meditada, una denuncia y una respuesta completa que suponía un verdadero cuadro de valores (vitalismo, dignidad, alegría, voluptuosidad, o tolerancia, entre otros). Y además, muestras de la mejor prosa española del siglo XX, prosa que no tiene nada de intrascendente en su metafóricismo, en su estilo preciosista y en su sutilidad. Antes bien, busca constituir el mejor espejo y dar insuperable expresión de esos mismos valores: una prosa lírica, descriptiva y de imágenes para una vida que se quiere artística, sensible y imaginativa; una vida, en definitiva, forjada a golpe de literatura.

CONCLUSIONES

Ninguno de nosotros logró realizar su sueño de perfección, así que hay que juzgarnos a base de nuestro espléndido fracaso en la realización de lo imposible.
(William Faulkner 1956:16)

Estas conclusiones a la investigación se incluyen dentro de una breve consideración acerca de un tema que ya casi desde la irrupción de las vanguardias estuvo presente: el de su “éxito” o su “fracaso”. El asunto ha sido tratado no hace mucho en dos publicaciones: *La responsabilidad del artista* (1997) de Jean Clair y *A la zaga* (1999) de Eric Hobsbawn⁸⁰⁷. Ambos autores elevan duras acusaciones contra los movimientos de vanguardia en torno a la idea de que no consiguieron la realización efectiva de conquistas sociales y políticas y, en no pocos casos, ni siquiera las alentaron⁸⁰⁸. Muchos vanguardistas aparecen bajo la imputación de elitistas, de estetas, de refractarios ante las nuevas configuraciones ideológicas y políticas, cuando no de totalitarios. Naturalmente, tales afirmaciones se hacen a sabiendas de lo que vino después de las vanguardias y cuál fue su final.

El conjunto de los distintos movimientos de renovación artística y literaria es tan pluriforme, reúne tal multiplicidad de caracteres que pueden presentarse frente a él las argumentaciones más enfrentadas. Precisamente las estéticas más nuevas pretendieron desestabilizar la lógica del sentido común que obliga a definirse unívocamente. Para ellas lo real era complejo y contradictorio, no poseía un fundamento estable que permitiera a una interpretación alzarse como total y definitiva. El mundo carecía de un sentido objetivo, así que éste debía construirse y defenderse a cada momento. Este reconocimiento sincero del nihilismo puso a las nuevas formas artísticas a la vanguardia del espíritu occidental en un tiempo en que muchos hombres aún no habían sabido reaccionar ante la conmoción de la I Guerra Mundial. Las vanguardias promovieron la integración de lo irracional y absurdo, la asimilación de la carencia de normas y el

⁸⁰⁷ Sobre él giran también las consideraciones de un reciente artículo de José-Carlos Mainer, «Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político» (2005) que he leído escritas ya estas conclusiones. Mainer se pregunta por el modo de interpretar las distintas y complejas conformaciones y derivaciones políticas de los fenómenos literarios una vez pasado el año 1930.

⁸⁰⁸ Ambos autores se concentran en las vanguardias artísticas y visuales, antes que en las literarias.

impulso a encontrarlas, no sólo en el arte sino en todo lo real; y junto a eso, reivindicaron los poderes espirituales en su absoluta libertad a partir de la irreductible originalidad de la existencia del individuo. Todo eso fue llevado a cabo con una honestidad y arrojo que debemos reconocer, máxime cuando hacer habitable y transitable el nihilismo sigue siendo, a principios del siglo XXI, uno de nuestros mayores desafíos. Pero, naturalmente, la relación con el nihilismo constituye una experiencia a la vez epocal y personal suficientemente peligrosa para que pueda derivar en fideísmo, cerrazón, anhelo de trascendencia y jerarquía, voluntad de sumisión o violencia.

A lo largo del trabajo se han entrelazando varias razones a propósito de la relación entre la literatura de entreguerras y el nihilismo. En esta literatura se expresa la vivencia de asimilación de la existencia y de la realidad como absurdas y sin sentido, y se sanciona la carencia de fundamentación axiológica. Lo que, entre otras razones, provoca la proliferación de diagnósticos de crisis y de decadencia, así como de descripciones de la experiencia vital, individual y colectiva, como un fracaso. Además, esta literatura, en sus distintas manifestaciones, exhibe una acumulación de contradicciones irresueltas, y acaba en muchos casos encauzándose en las formas de asentamiento de las alternativas de carácter totalitario de fascismo y bolchevismo. En éstas —pero también fuera de ellas— se producen discursos radicalizados que ponen en cuestión y por tanto en peligro la existencia misma de la literatura.

Desde aquí se ha propuesto una lectura de la estética de las vanguardias como reacción a una situación (a un *Zeitgeist*) de nihilismo. Éste fue asumido en distintos aspectos: crisis y decadencia, vacío y proliferación, desorden y cúmulo de contradicciones... lo que situaba toda afirmación en un estatus transicional. A la vez, pese a las afirmaciones más destructivas, las vanguardias mantuvieron de variadas maneras su confianza en la práctica artística como modo privilegiado de asunción, enunciación y afirmación de las aspiraciones de su propio tiempo. En un gesto romántico, las vanguardias se negaron a aceptar incondicionalmente el legado de la modernidad en su doble vertiente económico-social (capitalismo y burguesía) y espiritual (verdades y moral burguesa). Pero, sabedoras de que no podían ir en contra de la propia época, decidieron contraponerle su propia manifestación expresada artísticamente, para así acelerar la caída. Las vanguardias se situaron así frente al nihilismo como *resistencia*

desde dentro, pero no de una manera unitaria (la “unicidad” pertenecía al pasado), sino en una mirada de manifestaciones que podríamos ver entre las dos posiciones extremas que George Simmel, en otro texto de mirada romántica al nihilismo, presentaba así:

Si se cree que la finalidad permanente del arte es salvarnos de la agitada confusión de la vida, regalándonos con el reposo y la conciliación, más allá de sus movimientos y contradicciones, podemos pensar que esta liberación que nos procura el arte arrebatándonos al desasosiego intolerable de la vida se puede conseguir no sólo buscando refugio en lo contrario de ella, sino estilizando a la perfección y depurando al extremo su propio contenido. (335)

Como ambigua resistencia ante una realidad compleja a la que no puede traicionarse, las vanguardias sorprenden por su abundancia, su postura desafiante, su arrogancia y su ambición. Se plantaron en una época vacía de referentes estables a producir, llenando el mundo de sentidos e interpretaciones novedosas, con la intención de desflorar y reformullar incesantemente la realidad sensible. De ahí que Alan Wilde pida reconocer en la literatura moderna su «generosity and breadth —its desire to restore significance to a broken world» (119).

La literatura nueva intentó, hasta que ya no se pudo más, no lamentarse, no caer en la súplica, en la melancolía de aquello que se perdió, y se alzó como modo alternativo frente al pensar común, acomodado o quejoso, consciente de que no eran posibles las “soluciones” definitivas. Y de este modo impulsó una revolución en las costumbres, en los modos en que hombres y mujeres se conducían por el mundo, lo interpretaban y vivían en él; planteó la necesidad de una muda de la sensibilidad, para que ésta se armonizara, sin plegarse, con las nuevas condiciones exigidas por una realidad lábil, tecnológica, múltiple y en constante cambio. Malcolm Bradbury nos recuerda que «today we see the Twenties as the first truly modern decade we have behind us —modern not just in art-forms, but because in life and fiction alike we see modern lives lived in modern ways» (1996: 139)

Decía Ramón en 1931: «no hay mayor círculo político que el que se propone el programa de la transformación radical de las costumbres» (1931c). Y lo reconocía Paul Valéry al describir la profunda transformación que en los años de posguerra se iba operando en el modo de pensar occidental, y que a la larga, en su opinión, daría como fruto un nuevo tipo de ser humano:

Los hombres se acostumbran a considerar todo conocimiento transitivo, todo estado de su industria y de sus relaciones materiales como provisionales. Esto es nuevo. El estatuto de la vida general debe cada vez más tener en cuenta lo inesperado. Lo real no está ya acabado netamente. El lugar, el tiempo, la materia admiten libertades de las cuales no se tenía hasta hace poco ningún presentimiento. El rigor engendra los sueños. Los sueños toman cuerpo. El sentido común, cien veces confundido, escarnecido por dichas experiencias, no es ya invocado por la ignorancia. El valor de la evidencia media ha caído en nada. (1931)

España nos sirve en este contexto como ámbito peculiar donde la interacción entre un cambio generalizado de la sensibilidad que tiene como consecuencia una transformación de las costumbres se produce de una manera más heterogénea, para luego ser brutalmente abortada tras la instauración de una dictadura totalitaria. En este sentido, la tarea de la nueva literatura era enorme. Mainer (1990:72) ha hablado de la voluntad colectiva de los escritores para «la constitución de una idea nacional tolerante, habitable» concebida sobre todo como «emoción compartida». Además, los intelectuales españoles tenían claro que las manifestaciones modernas tenían su valor precisamente en el hecho de ser modernas, es decir, de traer el aire de cambio a una sociedad en vías de desarrollo, de modo que sintonizar la península con Europa se constituyó en cifra del horizonte de expectativas de varias promociones de intelectuales y artistas. En palabras de Fernando Vela:

Ésta será la verdadera revolución: la jubilación y la sustitución de los medrosos ante la nueva vida que viene al galope por los más aptos para aguantarla por delante y cabalgarla de un brinco al pasar. La nueva vida se acerca lanzando su grito de desafío. (1931)

Es en esta labor de modernización y depuración de la sensibilidad y de las ideas donde se encontrarían los logros más duraderos de la intelectualidad española de entreguerras. Decía Ortega en 1927 que «cuando se compara el repertorio de temas que hoy transitan por la mente pública con el que frecuentaba la España de 1900, la diferencia es gigante» (521). En este cambio la labor de la nueva literatura y en general del Arte Nuevo ocupa un lugar importante. Puso en juego nuevos valores y maneras de mirar y sentir, abrió el espacio de lo posible, y reinterpretó los objetos que poblaban el mundo, haciéndolo así de nuevo misterioso y apetecible; en definitiva, proporcionándole a la

realidad sentidos inéditos para que los hombres buscaran volver a enamorarse de ella. Ortega ya lo había reclamado en 1918:

Si las cosas no son más que lo que son, no ofrecerán pretexto para que funcione nuestra víscera cordial. Nuestra pupila se detendrá ante ellas; pero no se dispararán nuestros afanes. Para esto hace falta que las cosas irradien más allá de lo que cada una es en realidad cierto halo imaginario y como luminosa palpitación; que aparezcan en nuestro paisaje rodeadas de aureola, al modo que el Arcángel Gabriel, y como él, sean mensajeras de enunciaciones. (1918b:22)

Pero, además, con su antirrealismo y su formalismo el nuevo arte se opuso al vínculo entre capitalismo, burguesía y realismo. Alentó variaciones en la moral y en las costumbres y en definitiva propuso una interpretación de la vida más rica, plural y excitante —y también más sincera, en su reconocimiento de la quiebra de referentes morales y principios metafísicos. Por ello Antonio Espina, en 1930, y ante las acusaciones por parte de sectores conservadores de que la nueva literatura basaba el cambio de costumbres en el vacío normativo, respondía que más decisivo que esa falta de fundamentos era el hecho de que el centro del nuevo mapa de valores había sido ocupado por uno hasta entonces secundario: la «sinceridad vital». (1930:61). Esta sinceridad de la nueva literatura permitía la presentación, bajo el manto de metáforas, de una existencia moderna y nihilista (así en los personajes protagonistas de las novelas y relatos) sin lamentos ni moralinas, lo que ayudaba sin duda al hombre de entreguerras a situarse en las coordenadas vitales del presente. Ya a finales de los cincuenta Francisco Ayala recordaba esta función importantísima que las obras literarias nacidas en el nihilismo pueden tener:

El novelista de hoy, como —a su manera— el del Barroco, nos da a entender quizá que la vida carece de sentido, que no es sino vacía y absurda. Pero al encararnos con esta oquedad metafísica, nos arrancan a la cotidiana distracción para proyectarnos —a ti y a mí, y a cada cual— de cabeza sobre el problema de su propia, individual, personalísimo existir en el mundo. (1959:140)

Un razonamiento parecido se encuentra en un artículo de Martin Jay (1991). En contra de la interpretación usual, allí se argumenta que la pretensión de autonomía del arte moderno, en lugar de ampliar la distancia entre arte y vida, ayudó a disminuirla, al través de la desmitificación de la ilusión estética producida por la autorreferencialidad del arte moderno. La obra nueva rompía el modo tradicional de recepción y obligaba al

receptor a un proceso de desciframiento dentro del cual se le presentaba su propia coyuntura en el mundo real: un espectador ante una obra.

Llegado cierto punto alrededor del año 1930 la postura “vanguardista” pareció adolecer demasiado de pose, de juego o de autoobservación, y sus alforjas vacías se llenaron con anhelos de súbita transformación social que en su forma revolucionaria anulaban el impulso de transformación silenciosa y progresiva de las costumbres y la sensibilidad. Se iba imponiendo en la dinámica social y espiritual el decisionismo, el irracionalismo, la coerción, el gusto por la violencia, la negación del diálogo, el ataque o la conquista del poder como horizonte último, y se aceptaban con distintas formas de entusiasmo las nuevas formas políticas autoritarias. En palabras de George Steiner: «Minada por el *ennui* y la estética de la violencia, una buena proporción de la clase intelectual y de las instituciones de la civilización europea —en el campo de las letras, de las academias, de los ejecutantes de artes— acogió la inhumanidad con variados grados de bienvenida.» (1971: 88). A los vanguardistas que en su praxis artística no siguieron esa vía, que no iban “a la zaga”, se les barraba el camino de forma despreciativa. Lo que era arte autónomo se convertía en muchos casos en arte servicial, comprometido arriesgadamente con el cambio social, abandonando así a menudo el progreso artístico, y abjurando del perspectivismo y el relativismo.

En el terreno estético, la conversión de un arte autónomo en un arte revolucionario, y en los casos más extremos en un anti-arte moderno (al plantear la disolución absoluta de la autonomía), puede ser leído como un paso adelante. Pero, de igual modo, como hiciera Adorno, puede ser entendido como un retroceso respecto a un arte nuevo que, en su afán de autonomía, se resistía a mercantilizarse, oponiéndose con sus principios de carencia de utilidad y extrañamiento a convertirse en vehículo de aspiraciones políticas bajo los patrones de la racionalidad instrumental. El arte autónomo, en su misma existencia, suponía la crítica a un sistema capitalista donde todo valor era traducido en valor de cambio y todo objeto se convertía en potencial bien de consumo. En un mundo embebido de la idea de producción masiva y de la búsqueda de la eficiencia material, el arte con su esencia de juego y propósitos no instrumentales representa una alternativa desafiante. Deviene resistencia a las presiones totalizantes y homogeneizantes

del desarrollo moderno. Sus manifestaciones son lo que Neil Larsen ha llamado “formas conceptuales de anticapital” (cit. en E. C. Jones 8)

Marcuse expresó la misma idea al situar la forma como único vehículo para mostrar el contenido de libertad posible bajo un orden de represión materialista. Jan Mukařovskÿ también defendió la autonomía en su libro de los treinta *Función estética: Norma y valor como hechos sociales*, al amparar la necesaria autosuficiencia del arte y el dominio del valor estético y explicar cómo precisamente por virtud de ellos el arte conseguía ejercer una influencia sobre la realidad. Y es que la conversión del arte autónomo en comprometido, como defendió Milan Kundera hablando de Kafka (1981), anula su fuerza redentora y «profética» al conducir la literatura a la arena de la defensa explícita de unas verdades que están «ahí delante». Kundera defiende, por el contrario, que el contenido político o revolucionario exige, en la capacidad liberadora del arte, una forma “no política” de presentación. Así lo había entendido ya el canario Pedro García Cabrera, al afirmar que el arte vanguardista era «mucho más revolucionario que aquellas otras [obras] que se limitan a copiar la organización socialista del mañana en una forma periclitada, alejada de la sensibilidad de la época», porque en su misma forma, en su pura presentación, daba expresión a los más profundos conflictos espirituales de la época:

Esta deshumanización del arte actual, en sus forjas más abstractas, tiene una clara filiación revolucionaria, porque ella nos entrega el instrumento formal que posibilita recoger en su día contenidos sociales, a los que hoy solo cabe presentirlos por hallarse fuera de nuestra realidad presente. (1934:2)

Pero hay más. Vistos desde fuera, los actores del arte nuevo nos enseñan cómo llegado el momento hay que decidirse, mirar a cara descubierta. La política, como afán de transformación de las condiciones sociales e ideológicas de los hombres, no puede quedar arrinconada, no permite que se la olvide. La literatura, la creación artística, no pueden serlo todo, no pueden concebirse separadamente de una praxis social, lo que tampoco significa que deba subyugarse a ésta. Especialmente no puede dejarse embaucar, en el peor de los casos, por la fascinación de todo pensamiento demasiado ordenado y ordenador, jerarquizante y totalista. Nada disculpa que un artista —ningún hombre, de hecho— se alinee con la coerción, con la política que se adueña del derecho a decidir qué está bien y qué está mal y que despliega en el mundo su poderío a golpes de titanismo. Que de un artista esperemos un comportamiento alejado de todo esto, pero que no

podamos evitar la sospecha de que lo descrito puede ocurrir(le), forma parte del legado mismo de la vanguardia.

Los artistas nuevos nos enseñan precisamente tanto con su éxito como con su fracaso. Fracaso de desmesura y ambición en su majestuoso intento por remover el mundo, las significaciones, los pensamientos y las costumbres, en pos de lo nuevo, lo excepcional, lo otro de una realidad alienada y alienante, desde la literatura. La crítica de Habermas a las vanguardias ataca precisamente ahí, en su pretensión de ser el foco irradiador de una revolución total centrándose únicamente en la esfera estético-expresiva, sin tener en cuenta las esferas cognitiva y práctico-moral. Las vanguardias encarnan esa contradicción en un periodo de indecisión y carencia de referentes, y eso las ata a su tiempo como encarnación, representación y desafío. Y nos permite llamarlas “históricas” y reconocer su vínculo con nuestro tiempo, eso que se denomina posmodernidad, donde parece desaparecida la inquietud ante la fusión de opuestos, la falta de sentido garantizado, el vacío fundante o la fractura de toda regla. De manera premonitoria y lúcida lo expuso, hablando de los escritores de entreguerras, Alfonso Reyes, al que dejo, después de tan largo camino, la última palabra: «Habrà una o dos generaciones de intelectuales sacrificadas al servicio de la sociedad nueva».

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- ____ «9º manifiesto de g.a.». *Gaceta de Arte*, 20 (1933): 4.
- ____ «A. Lagunilla Iñarritu, *Mayor, el apóstol*». *La Gaceta Literaria* [a partir de ahora con las siglas *GLit*], 46 (1928): 2.
- ____ «Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y al Director general de Bellas Artes». *Arte*, 1 (1932): 1-2.
- ____ «Alarma: ¡la retaguardia quiere ya ser vanguardista!». *GLit*, 39 (1928): 1.
- ____ «Antifascistas en España. Don José Ortega y Gasset». *F.E.*, 1933: 12
- ____ «Asteriscos». *Revista de Occidente* [a partir de ahora *ROcc*], 1 (1923): 130-134.
- ____ «Asteriscos». *ROcc*, 3 (1923): 385-399.
- ____ «Benjamín Jarnés». *Luz*, 9 de enero de 1933.
- ____ «Carta a Antonio Espina». Editorial. *Nueva Cultura*, 10 (enero 1936): 2-3.
- ____ «Conferencia de H.G. Wells». *Residencia*, 3.3 (1932): 63-64.
- ____ «De la puerta del Sol a Canaletas». *La Noche*, 10 de junio de 1927.
- ____ «Editorial». *Nueva Cultura*, 1 (1935): 1-2.
- ____ «Editorial». *Nueva Cultura*, III, 4-5 (junio-julio 1937): s.p.
- ____ «Editorial». *Sur*, 2 (1936): 1.
- ____ «El ideal de la juventud». *Nuevo Mundo*, 24 de enero de 1931.
- ____ «El problema vital planteado en Europa». *Nuevo Mundo*, 5 de diciembre de 1930.
- ____ «En España se juega la paz del mundo». *Nuestra Bandera*, 1 (1937): 7-15.
- ____ «Encuesta». *Hoja Literaria*, 6 (1933): 10.
- ____ «Entrevista con Ricardo Baeza». *GLit*, 94 (1930): 4.
- ____ «El escandaloso robo de nuestro tiempo». *Gaceta de Arte*, 22 (1933): 3.
- ____ «Estudiantes y obreros». *El Estudiante*, 1(1925): 13.
- ____ «g.a. y sus notas». *Gaceta de Arte*, 14 (1933):2.
- ____ «Literatura española en Francia». *Luz*, 5 de abril de 1932.
- ____ «Literatura indigente: el hombre que se alquila». *Nueva España*, 4 de marzo de 1931. Cobb 394-395.

- ____ «Llamamiento de la Unión de Escritores y artistas revolucionarios». *El Pueblo* (Valencia), 7 de mayo de 1933. Brihuega 1982b:321-325.
- ____ «Los Gongorinos». *La Noche*, 10 de junio de 1927.
- ____ «Los intelectuales, la clase obrera y la crisis de la burguesía». Editorial. *Post-guerra* 4 (1927): 2-3.
- ____ «Los intelectuales españoles en esta hora». Editorial. *Nueva Cultura*, 9 (diciembre 1935): 2-3.
- ____ «Manifiesto Dadaísta de Berlín». 1918. En González et alii 1999:205-207.
- ____ «Manifiesto de ADLAN» 1936. *Gaceta de Arte*, marzo. Brihuega 1982b:94.
- ____ «Manifiesto de la Asociación de amigos de *Nuestro Cinema*» 1933. *Nuestro Cinema*, octubre. Brihuega 1982b:83-86
- ____ «Manifiesto electoral de *Nueva Cultura*». *Nueva Cultura*, 10 bis (enero 1936). Esteban y Santonja 181-192.
- ____ «Nuestro saludo y nuestros propósitos». *Arte*, 1 (1932): 2-4.
- ____ «Nueva España». *El Sol*, enero de 1930. Esteban y Santonja 23-24.
- ____ «Oswald Spenger ha muerto». *Nueva Cultura*, 12 (mayo-junio 1936): 19.
- ____ «Perfil y entraña del fascismo». Editorial. *Nueva Cultura*, 4 (abril-mayo 1935): 2-5.
- ____ «Postales americanas». *GLit*, 4 (1927): 5.
- ____ «Presentación». *Meseta*, 1 (1928): 1.
- ____ Presentación de la sección de «Cine». *Post-guerra*, 3 (1927): 10.
- ____ «Propósito». *Cruz y raya*, 1 (1933): 3.
- ____ «Propósito». *Hora de España*, 1 (1937): 5-6.
- ____ «Realidades y utopías». *El Estudiante*, 11 (1925): 1.
- ____ «Reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones». *Residencia*, 4.3 (1933): 103-112; 4.4 (1933): 161-182.
- ____ «Revista de Revistas». *Luz*, 9 de enero de 1932.
- ____ «Romanticismo y juventud». *Problemas de la nueva Cultura*, 1 (abril 1936): 1.
- ____ «Un libro de banquete». *GLit*, 39 (1928): 2.
- A.C. 1935. «La torre de marfil (Benjamín Jarnés: *Libro de Esther*)». *Leviatán*, 13: 58-59.
- Abril, Manuel 1932a. «El paraíso perdido y el arte moderno». *Arte*, 1: 5-12.
- ____ 1932b. «Los evolucionistas catalanes» *Luz*, 19 de marzo: 3.

- ____ 1932c. «Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano», *Arte*, 2: 20-25.
- Abril, Xavier 1930. «Palabras para asegurar una posición dudosa». *Bolívar*, 15 de julio. En Brihuega 423-429.
- Aguilar, Francisco 1932a. «tres vueltas a la naturaleza». *Gaceta de Arte*, 5:1.
- ____ 1932b. «sentido religioso de lo social». *Gaceta de Arte*, 6: 2.
- ____ 1932c. «Max Scheler y la doctrina de los valores». *Gaceta de Arte*, 2:1.
- Alarcos, Emilio 1931. «También tengo yo opinión». *El Norte de Castilla*, 13 de junio: 1.
- Alberti, Rafael 1931. «Golfo de sombras». *El Sol*, 29 de septiembre. En Ródenas 2000:136-139.
- Albornoz, Álvaro de 1926. «La ineficacia de las represiones». *El Estudiante*, 5: 10-11.
- Alcalá Galiano, Álvaro 1927a. «La nueva generación». *La Nación*, 6 de noviembre.
- ____ 1927b. «Los ídolos del día». *La Nación*, 20 de noviembre.
- Aleixandre, Vicente 1928. «Mundo poético.» *Verso y Prosa* 12: 2.
- ____ 1940. «Sobre un poeta». *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. 1560-61.
- Alonso, Dámaso 1922. «Temas del caracol». *Obras Completas*. vol. X. Madrid: Gredos, 1993. 599-602.
- ____ 1927a. «Torcedor de crepúsculo y violín». Ródenas 2000: 159-170.
- ____ 1927b. «Acuario en Virgo». *Verso y Prosa*, 3 (marzo). En Ródenas 2000: 155-158.
- Altolaguirre, Manuel 1931. «Vida exterior». *ROcc*, 100: 36.
- Álvarez Marrón, M. 1928. «Para ser “vanguardista”». *Diario de la Marina*, 3 de junio: 34.
- Andrés Álvarez, Valentín 1921. *Reflejos*. Madrid: Galatea.
- ____ 1930. «Respuesta a la encuesta: ¿Qué es la vanguardia?». *GLit*, 83: 2.
- ____ 1934a. «¿Cuánto vale un hombre?». *La Voz*, 2 de abril.
- ____ 1934b. «Retórica y poética». *La Voz*, 22 de mayo.
- ____ 1976. «Memorias de medio siglo». *ROcc*, 5-6: 83-88.
- ____ 1980. *Guía espiritual de Asturias y obra escogida*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- Aparicio, Juan 1933. «Nación y revolución». En Puértolas 48-49.
- Araquistáin, Luis 1928a. «La pobreza en la literatura española». *La Nación*, 29 de enero.

- ____ 1928b. «Arte de clases y arte de humanidad». *La Nación*, 30 de septiembre.
- ____ 1929. «Cordialidad imposible». *GLit*, 64: 1.
- ____ 1930a. *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino.
- ____ 1930b. «Del republicanismo al socialismo». En *El ocaso de un régimen*. Recogido en Becarud-Campillo 147-148.
- ____ 1934. «José Ortega y Gasset: Profeta del fracaso de las masas (I)». *Leviatán*, 7, noviembre. Incluido en 1980: 213-224.
- ____ 1980. *Marxismo y socialismo en España*. Barcelona: Fontamara.
- Arciniega, Rosa 1931. «Ideas al vuelo». *GLit*, 113: 3.
- Arderús, Joaquín 1923. *Así me fecundó Zaratustra*. Madrid: Suc. de Rivadeneyra.
- ____ 1930. *Los príncipes iguales*. Madrid: Historia Nueva.
- Areilza, José M^a de 1933. «El futuro de nuestro pueblo: nacionalsindicalismo». En Rodríguez Puértolas 50-53.
- ____ 1937. «La etapa Negrín o la victoria sin alas». *El Diario Vasco*, 22 de abril. En Rodríguez Puértolas 346-348.
- Arteta Errasti, G. 1924. «Divagaciones sobre literatura moderna». *Bulletin of Spanish Studies*, 2: 76-80.
- Astrow, William 1926. «Por una nueva literatura rusa». *ROcc*, 34: 85-98.
- Aub, Max 1928. «Escala de Juan Chabás». *Verso y Prosa*, 11: 3.
- ____ 1929. *Geografía*. Madrid: Cuadernos Literarios.
- ____ 1934. *Luis Álvarez Petreña*. Salvat/Alianza, 1972.
- Auden, W.H. 1933. «Review of Leavis et al.». *The Twentieth Century*, mayo. Kolocotroni 504-506.
- Ayala, Francisco 1927a. «Jarnés, héroe de novela». *GLit*, 3: 4-5.
- ____ 1927b. «Pájaro Pinto». *GLit*, 7: 4.
- ____ 1927c. «Tres raids literarios. Guillermo de Torre». *GLit*, 16: 1.
- ____ 1927d. «Un cuaderno de ejercicios». *GLit*, 17: 1.
- ____ 1927e. «El farol». *GLit*, 18: 2.
- ____ 1927f. «Mariana Pineda». *GLit*, 20: 5.
- ____ 1927g. «Basterra, el granviario». *GLit*, 21: 1.
- ____ 1927h. «Armando Donoso: *Sarmiento en el destierro*». *GLit*, 21: 4.

- ____ 1928a. «Arconada: *Urbe*». *GLit*, 39: 3.
- ____ 1928b. «Susana saliendo del baño». *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 115-116.
- ____ 1929a. «John Dos Passos». *ROcc*, 73: 122-124.
- ____ 1929b. «El cineclub de Madrid». *Síntesis*, 22 (marzo): 115-117.
- ____ 1929c. «Paula y Paulita». *GLit*, 66: 1.
- ____ 1931a. «Berlín-Norte». *ROcc*, 94: 117-120.
- ____ 1931b. «¡Alemania, despierta!». *GLit*, 103: 6.
- ____ 1943. «La coyuntura hispánica». *Cuadernos Americanos*, 4.10: 69-98.
- Azcoaga, Enrique 1933a. «Asteriscos, II». *Noreste*, 4: 3.
- ____ 1933b. «Viraje, nuevo suceso». *Hoja Literaria*, 1: 2.
- ____ 1933c. «Fulgor». *Hoja Literaria*, 2: 6-7.
- ____ 1935. «Contar es lo importante...» *Ciudad*, 8.
- ____ 1941. «En la muerte de Bergson y Joyce». *Cuadernos de Poesía*, 2.
- Azorín 1929. «La tercera prueba». *ABC*, 16 de julio de 1929. En *Crítica de años cercanos*, Madrid: Taurus, 1967: 83-86.
- ____ 1931a. «La República es de los intelectuales». *Crisol*, 4 de junio: 5.
- ____ 1931b. «Clases de Historia». *El Norte de Castilla*, 29 de septiembre: 1.
- Bacarisse, Mauricio 1920. «Afirmaciones futuristas». *España*, 10 de junio. En *Brihuega* 264-269.
- ____ 1925a. «Jean Jacques Brousson: *Anatole France en zapatillas*». *ROcc*, 21: 374-377.
- ____ 1925b. «André Maurois: *Diálogos acerca del mando*». *ROcc*, 23: 262-265.
- ____ 1931. *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. En *Obras*, ed. Jordi Gracia. Santander: Fundación BSCH, 2004.
- Baeza, Ricardo 1926. «H.G.Wells: *Esquema de la Historia*». *ROcc*, 40: 121-127.
- Balbotín, José Antonio 1925. «La religión del porvenir». *El Estudiante*, 2.4: 3.
- ____ 1926a. «La religión del porvenir (2)». *El Estudiante*, 2.5: 4.
- ____ 1926b. «La religión del porvenir (5)». *El Estudiante*, 2.8: 5-6.
- ____ y Rafael Giménez Siles 1927. «Los intelectuales, la clase obrera y la crisis de la burguesía». *Postguerra*, 25 de septiembre. En *Cobb* 395-397.
- Barbusse, Henri 1927. «El presente y el porvenir». *Post-guerra*, 3: 4-5.

- Barga, Corpus 1923a. «Viaje occidental». *ROcc*, 2: 202-210.
- ____ 1923b. «Un nuevo novelista católico en francés». *ROcc*, 3: 374.
- ____ 1923c. «Un gran hombre». *ROcc*, 5: 262-263.
- ____ 1927. «París público». *GLit*, 4: 5.
- ____ 1931. «¿Qué es la República?». *El Norte de Castilla*, 20 de septiembre: 1.
- ____ 1937. «El II. Congreso Internacional de Escritores. Su significación». *Hora de España*, 8: 5-10.
- Baroja, Pío 1917. «El tipo psicológico español». *ABC*, 2 de enero.
- Barr, Alfred H. 1934. «moderno y “moderno”». *Gaceta de Arte*, 27: 1.
- Basterra, Ramón de 1928. «De la “Sobreespaña” o “Espérica”». *Revista de las Españas*, 20-21: 147-149.
- Bazán, A. 1935. «Unamuno, ‘expresión de España’». *Nueva Cultura*, 1: 3-5.
- Bello, Luis 1932. «Nada de fascismo». *Luz*, 3 de marzo: 3.
- Benda, Julien 1933-34. «A moral program for Europe». *Foreign Affairs*, 12: 629-638.
- Benjamin, Walter 1928. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- ____ 1929a. «Una imagen de Proust». En *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, 2001. 15-37.
- ____ 1929b. «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea». En *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, 2001. 41-63.
- ____ 1930. «Teorías del fascismo alemán». *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 2001. 47-58.
- ____ 1934. «Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente». En *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, 2001. 65-103.
- ____ 1937. «Historia y coleccionismo: Edward Fuchs». En *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus. 87-137.
- Benn, Gottfried 1930. «Can poets change the world?». *Prose, Essays, Poems*. Ed. Volkmar Sander. Nueva York: The Continuum Publishing Company, 1987. 99-101.
- Benumeya, Gil 1930. «Ramón en los cuadernos de “La Gaceta Literaria”». *GLit*, 75: 13.
- ____ 1931a. «Teoría y práctica del colectivismo». *GLit*, 111: 3.
- ____ 1931b. «Libros rebeldes». *GLit*, 116: 14-15.

- ____ 1931c. «Día y hora de Gómez de la Serna». *GLit*, 118: 14.
- Bergamín, José 1922. «Clasicismo». *Horizonte*, 3 (15 de diciembre): s.p.
- ____ 1923. *El cohete y la estrella*. Madrid: Cátedra, 1981.
- ____ 1927a. «Molino de razón». *Verso y Prosa*, 1: 2.
- ____ 1927b. «Tres composiciones viendo el lugar». *Litoral*, 3: 9-12.
- ____ 1927c. «Martirio de San Sebastián». *Verso y Prosa*, 9:3.
- ____ 1927d. «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte». *Verso y Prosa*, 8.
- ____ 1928a. «Ni arte ni parte». *GLit*, 31: 1.
- ____ 1928b. «Doble fuego». *Meseta*, 4: 1.
- ____ 1929a. «Literatura y brújula». *GLit*, 51: 1.
- ____ 1929b. «El alma en un hilo». *Ródenas* 2000:237-238.
- ____ 1932. «La persecución del analfabetismo y la misión antipedagógica del pensamiento». Incluido en José Bergamín, *Antología*, ed. Gonzalo Penalva. Madrid: Castalia, 2001. 280-282.
- ____ 1935. «Nuestra defensa de la cultura» *Nueva Cultura*, 2: 2-3.
- ____ 1935-36. «Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría (I y II)». *Cruz y raya*, 33: 9-42; 34: 9-61.
- Bermúdez Cañete, Antonio 1928. «Cultura y técnica». *ROcc*, 60: 374-397.
- Betancort, José 1927. «Un nuevo ídolo». *La Vanguardia*, 4 de febrero: 7.
- Blok, Alexandr 1919. «El ocaso del humanismo». *Un pedante sobre un poeta y otros textos*. Barcelona: Barral, 1972. 83-106.
- Borges, Jorge Luis et alii 1922. «Proclama». *Ultra*, 1 de enero. En Brihuega 106-109.
- Borgese, G.A. 1934. «The intellectual Origins of Fascism». *Social Research*, 1: 458-485.
- Botín Polanco, Antonio 1929a. «Cartones de Leonardo». *Cosmópolis*, abril: 43-46.
- ____ 1929b. «Lo teatral y lo fotogénico». *Cosmópolis*, noviembre: 32-33.
- ____ 1933. *Logaritmo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ 1951. *Manifiesto del humorismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Boyd, Ernest 1925-26. «Cosas de España». *Foreign Affairs*, 4: 321-329.
- Brecht, Bertold 1972. *Cinc dificultats per a escriure la veritat*. Barcelona: Eds. 62.

- Breton, André 1935. «Discurso al congreso de escritores para la defensa de la cultura». *Gaceta de Arte*, 35: 3-4.
- Brown, R.G. 1937 «A reader's note on the contemporary spanish novel.» *Bulletin of Spanish Studies*, 14: 32-45.
- Brunschvigg, León 1931. «Georges Gurvitch. *Las tendencias actuales de la filosofía alemana*». *Leamos*, Julio: 3.
- Buendía, Rogelio 1919. «*Umbrales*, por Antonio Espina». *Grecia*, 6 (enero): 7-8.
- Bueno, Manuel 1935. «El placer de lo superfluo». *Brisas*, 2: 18.
- Caba, Carlos y Pedro 1934. «La rehumanización del Arte». *Eco*, 9:1-5.
- Cadwell, Christopher 1938. «D.H. Lawrence: A study of the bourgeois artist» *The Concept of Freedom*. Londres: Lawrence & Wishart, 1965. 11-30.
- Calleja, Rafael 1927. «Canicas». *GLit*, 24: 5.
- ____ 1929. «Carpe Diem...» *ROcc*, 70: 137-142.
- Camus, Albert 1942. *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1965.
- ____ 1981. *Ensayos*. Madrid: Aguilar.
- Cano, José Luis 1935. «Surrealismo y lucha de clases». *Sur*, 1: 10-11.
- Cansinos-Assens, Rafael 1919a. «Vicente Huidobro y el creacionismo». *Cosmópolis*, 1: 68-73.
- ____ 1919b. «El arte nuevo. Sus manifestaciones entre nosotros». *Cosmópolis*, 2: 262-267.
- ____ 1927. *La nueva literatura. III: La evolución de la poesía (1917-1927)*. Madrid: Editorial Páez.
- ____ 1933. «Ramón J. Sender y la novela social». *La Libertad*, enero-febrero. Esteban y Santonja 79-88.
- Carbonell, Josep 1926. «El retorn a la unitat religiosa». *L'Amic de les Arts*, 3: 2-3.
- ____ 1930. «La plèiade intel·lectual catalana». *GLit*, 77: 7.
- Cardó, Carles 1929. «Unamuno i la tragèdia del món modern». *El Matí*, 7 de agosto: 1.
- Carlomagno, Adelqui 1928. «Media hora con Osvaldo Spengler y un pensamiento sobre sud América». *La Nación*, 13 de mayo.
- Carmona Nenclares, Francisco 1928. «La crítica literaria y los problemas estéticos». *Revista de las Españas*, 25: 449-450.

- ____ 1929. «Perfiles de nuestro tiempo». *Revista de las Españas*, 34-35: 263-264.
- ____ 1930a. «En el XXX aniversario de Nietzsche». *GLit*, 92: 14.
- ____ 1930b. «Para el lector de Rufino Blanco-Fombona». *GLit*, 95: 3.
- ____ 1931a. «Romanticismo de ahora». *GLit*, 104: 12-13.
- ____ 1931b. «Nietzsche y nuestra vida». *GLit*, 113: 4.
- ____ 1935. «La generación de 1898 y nuestro momento histórico». *Leviatán*, 11: 9-16.
- Carrera Andrade, Jorge 1935. «Notas sobre Reverdy». *Noreste*, 12: 4-5.
- Carreres, Agustí [Pere Grasses] 1929. «J. Salvat Papasseit: Professi6 de fe». *Hèlix*, 2: 2.
- Casanova, Concepci6 1929. «Conversa». *Hèlix*, 5: 8.
- ____. 1930. «Notes». *Hèlix*, 10: 4.
- Casona, Alejandro 1940. «El pueblo y los poetas». *Nuestra Espa1a*, 4 (enero): 61-64.
- Cassanyes, Magí 1934. «Vers la màgia». *D'Ací i d'Allà*, diciembre. Brihuega 1982b:197-202.
- Cassou, Jean 1926. «Carta a Andrenio». *ROcc*, 40: 1-10.
- ____ 1927. «Si no muere el grano». *GLit*, 10: 2.
- ____ 1935. «El intelectual en el mundo presente». *Sur*, 1: 5-8.
- Castro, Crist6bal de 1930. «La juventud apocalíptica». *Nuevo Mundo*, 23 de mayo.
- Caudwell, Christopher 1938. «D.H. Lawrence: A study of the bourgeois artist». *The Concept of Freedom*. Londres: Lawrence y Wishart, 1965. 11-30.
- Cernuda, Luis 1926. «El indolente». *Suplemento literario de La Verdad*, 56. En R6denas 2000:265-266.
- ____ 1931. «Carta a Lafcadio Wluiki». *Heraldo de Madrid*, 24 de septiembre: 12. En R6denas 2000:268-273.
- Chabás, Juan 1929a. «Problemas del libro y del car1cter». *GLit*, 66: 3.
- ____ 1929b. «Reflexiones sobre la cr1tica, III». *Diario de Barcelona*, 13 de septiembre.
- ____ 1951. *Literatura espa1ola contempor1nea (1898-1950)*. Ed. Javier P6rez Bazo. Madrid: Verbum, 2001.
- Char, Ren6 1933. «Paul Éluard». *Gaceta de Arte*, 16: 3.
- Comet, C6sar A. «Respuesta a la encuesta de pol1tica y literatura». *GLit*, 30: 2.
- Cornford, John 1933-34. «Left?». *Kolocotroni* 548-551.
- Cossió, Jos6 M^a de 1927. «Jos6 M^a Sempr6n Gurrea: Versos». *GLit*, 16: 4.

- Crane, Hart 1925. «General Aims and Theories». En Harrison y Wood 350-351.
- Creixells, Joan 1920a. «El ocaso de Occidente (I)». *La Publicidad*, 18 de diciembre: 1.
- ____ 1920b. «El ocaso de Occidente (II)». *La Publicidad*, 29 de diciembre: 1.
- ____ 1921. «El ocaso de Occidente (III)». *La Publicidad*, 6 de enero: 1.
- Crespo Ordoñez, Luis 1932. «Arte modernista y Arte moderno». *Revista de las Españas*, 71-72: 351-353.
- Curtius, Ernst Robert 1914. *El espíritu francés en el siglo XX*. Madrid: Visor, 1992.
- ____ 1924. «José Ortega y Gasset». En 1954:219-245.
- ____ 1927a. «Restauración de la razón». *ROcc*, 51: 257-267.
- ____ 1927b. «La poesía de Jean Cocteau». *GLit*, 18: 2.
- ____ 1927c. «T.S. Eliot». En 1954:275-313.
- ____ 1932a. «El humanismo como iniciativa». *ROcc*, 109: 1-32.
- ____ 1932b. «El abandono de la cultura». *Gaceta de Arte*, 1:4.
- ____ 1945. «Prólogo a un libro sobre la Edad Media latina y la Literatura Europea». En 1954:383-387.
- ____ 1951. «Jorge Guillén». En 1954:333-338.
- ____ 1954. *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*. Madrid: Visor, 1989.
- Dalí, Salvador 1928a. «Realidad y sobre-realidad». *GLit*, 15 de octubre.
- ____ 1928. «Art català relacionat amb el més recent de la jove intel·ligència». En Molas 1983: 339.
- ____ 1935. «El surrealismo». *Revista Hispánica Moderna*, 1: 233-234.
- D'ací i d'allà* 1934. Número extraordinario sobre el arte moderno. 179.
- De la Encina, Juan 1920. «Exposición Barradas». *Brihuega* 327-328.
- De la Serna y Favre, J.G. 1926. «Fernando de los Ríos: *El sentido humanista del socialismo*». *ROcc*, 42: 378-385.
- De la Torre, Antonio M. 1933. «Modern art and the spanish literature of “vanguardia”». *Books Abroad*, 7.4: 404-406.
- Del Olmo, Rosario 1934. «Deberes del Arte en el momento actual». *La Libertad*, 12 de enero. Esteban y Santonja 65-67.
- De los Ríos, Fernando 1929. Carta del 8 de febrero a Benjamín Jarnés. *Jarnés. Epistolario* 65.

- Delgado Olivares, Carlos 1931a. «Ante los literatos nuevos». *El Norte de Castilla*, 3 de octubre: 1.
- ____ 1931b. «El mito moderno. Fragmentos». *El Norte de Castilla*, 8 de noviembre: 1.
- Delgado, Emilio 1934. «Reseña de conferencias. Benjamín Jarnés». *Octubre*, 6: 30.
- Delteil, Joseph 1927. «Federico Lefevre». *GLit*, 16: 1.
- Demangeon, A. 1920. *Le déclin de l'Europe*. París: Guenegaud, 1975.
- De Torre, Guillermo 1920a. «Interpretaciones críticas de nueva estética». *Cosmópolis*, 9: 89-96.
- ____ 1920b. «Teoremas críticos de nueva estética». *Cosmópolis*, 10: 285-296.
- ____ 1920c. «Manifiesto ultraísta vertical». *Grecia*, 50 (1 de noviembre).
- ____ 1920c. «Intencionario». *Grecia*, 5 de julio.
- ____ 1921a. «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones». En Rozas 156-160.
- ____ 1921b. «Ultra-Manifiestos». *Cosmópolis*, 29. En Illie 130-131.
- ____ 1921c. «Literaturas novísimas». *Cosmópolis*, marzo. En Brihuega 269-271.
- ____ 1924a. «Proyecciones. Más en torno a Apollinaire». *Ronsel*, 3: 3-5.
- ____ 1924b. «Bengalas». *Ronsel*, 4: 17-18.
- ____ 1924c. «Bengalas». *Tobogán*, agosto 1924. En Brihuega 110-113.
- ____ 1925a. *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- ____ 1925b. «Neodadaísmo y surrealismo». *Plural*, 1. En Brihuega 276-281.
- ____ 1925c. «Escolios. La evolución de un dadaísta». *Plural*, 2: 25-26.
- ____ 1925d. «*La calle de la tarde*, de Norah Lange». *Plural*, 2: 27.
- ____ 1926a. «Jorge Luis Borges: *Luna de enfrente*». *ROcc*, 33: 409-411.
- ____ 1926b. «Alberto Hidalgo: *Simplismo*». *ROcc*, 38: 253-256.
- ____ 1926c. «Visita a Delteil y glosa de *Les Poilus*». *ROcc*, 40: 115-121.
- ____ 1926d. «Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*». *ROcc*, 41:259-265.
- ____ 1926e. «Glosas a la exposición de arte argentino». *El Estudiante*, 2.11: 10-11.
- ____ 1927a. «Del tema moderno como “número de fuerza”». *Mediodía*, agosto. En Brihuega 213-216.
- ____ 1927b. «Benjamín Jarnés». *Síntesis*, 5: 267-269.
- ____ 1927c. «Perfil de Antonio Espina». *GLit*, 4: 1.
- ____ 1927d. «*Anthologie de la nouvelle prose française*». *GLit*, 5:2.

- ____ 1927e. «Manías de los escritores. Eugeni d'Ors». *GLit*, 10:1-2.
- ____ 1928a. «Cuatro nuevos libros de Ramón». *Síntesis*, 18: 349-351.
- ____ 1928b. «*Urbe*, de Arconada». *Síntesis*, 18: 362-363.
- ____ 1929a. «Tres nuevos cuadernos literarios: Espina, Giménez Caballero y Ayala». *Síntesis*, 23: 224-226.
- ____ 1929b. «Lytton Strachey y la boga de las biografías novelescas». *Síntesis*, 23: 229-232.
- ____ 1929c. «La revolución y los intelectuales». *Síntesis*, 24: 368-369.
- ____ 1930a. «Un panorama de la literatura hispanoamericana». *Cosmópolis*, septiembre: 7.
- ____ 1930b. «Un arte que tiene nuestra edad». *GLit*, 83: 7.
- ____ 1930c. «La colección “Cenit”: libros de izquierda». *Síntesis*, 38: 175-178.
- ____ 1931. «Crítica de conferencias. Morand y Ramón». *Sur*, 4: 134-142.
- ____ 1932. «La pintura de Torres-García». *Arte*, 1: 26-28.
- ____ 1933a. «El salón del fondo del lago o la obra de Dalí». *Arte*, 2: 8-15.
- ____ 1933b. «Literary Bazaar». *Books Abroad*, 7.3: 284-286.
- ____ 1933c. «Respuesta a la encuesta de *Hoja Literaria*». *Hoja Literaria*, junio-julio: 12.
- ____ 1934. «La obra poética de Pedro Salinas». *Sur*, 9: 175-182.
- ____ 1935. «El suicidio y el surrealismo». *ROcc*, 146: 117-128.
- ____ 1936a. «España en la literatura comparada». *ROcc*, 156: 339-346.
- ____ 1936b. «La ineducación artística de los grandes y pequeños hombres». *Gaceta de Arte*, 38: 94-97.
- Díaz Fernández, José 1927a. «Joaquín Arderús: *La espuela*». *GLit*, 15: 4.
- ____ 1927b. «I. Babel, *La caballería roja*». *El Sol*, 27 de octubre.
- ____ 1927c. «Acerca del arte nuevo». *Post-guerra*, 4: 6-8.
- ____ 1928a. «Proyección social del arte nuevo». *Diario de la Marina*, 22 de Julio: 33-34.
- ____ 1928b. «Respuesta a la encuesta de política y literatura». *GLit*, 28: 2.
- ____ 1929. «Lo que piensa la juventud». *La Noche*, 12 de abril.
- ____ 1930a. *El nuevo romanticismo*. Madrid: Zeus.
- ____ 1930b. «El nuevo liberalismo». *Nueva España*, 1: 20.
- ____ 1930c. «Autocrítica de *La Venus mecánica*». *Nuevo Mundo*, 31 de enero.

- ____ 1931a. «Respuesta a la encuesta “Los novelistas y la vida nueva”». *La Libertad*, 6 de junio. Esteban y Santonja 62-63.
- ____ 1931b. «*Campesinos*, de Arderús». *Crisol*, 7 de noviembre. En Esteban y Santonja 109-110.
- ____ 1931c. «Formas plásticas y formas sociales». *Nueva España*, 9 de enero. Brihuega 1982b:275-283.
- ____ 1932a. «Un pequeño biógrafo». *Luz*, 9 de enero: 6.
- ____ 1932b. «La insurrección de las masas». *Luz*, 2 de febrero: 4.
- ____ 1932c. «La *ROcc* y su obra». *Luz*, 16 de enero: 4.
- ____ 1932d. «Isabel y Essex». *Luz*, 22 de marzo: 6.
- ____ 1932e. «Juicios sobre la revolución española». *Luz*, 23 de febrero: 12.
- ____ 1932f. «Jarnés: *Lo rojo y lo azul*». *Luz*, 7 de junio: 6.
- ____ 1933. «Una novela de masas: *Siete domingos rojos* de Sender». *Luz*, 3 de enero. Cobb 238-240.
- ____ 1935. «La muerte de Henri Barbusse». *Política*, 5 de septiembre. Cobb 401-403.
- Díaz Plaja, Guillermo 1929a. «Romanticismo, nueva literatura». *Revista de Avance*, 38: 274-275.
- ____ 1929b. «6 notes». *Hèlix*, 4: 4.
- ____ 1929c. «Aspectos de la hagiografía». *GLit*, 68: 3.
- ____ 1930a. «Rojo, negro, blanco». *GLit*, 88: 9-10.
- ____ 1930b. «Greguería y glosa». *Revista de avance*, 49 (agosto): 238-239.
- ____ 1930c. «La hagiografía, tema literario». En 1975: 190-193.
- ____ 1931a. «Superrealismo». En 1975: 69-71.
- ____ 1931b. «Hagiografía i humor». *Mirador*, 152 (31 dic.): 6.
- ____ 1932a. *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: La Revista.
- ____ 1932b. «E.R. Curtius y la cultura». *Luz*, 16 de febrero: 2.
- ____ 1974. *Primers Assaigs, primers viatges. 1929-1935*. Barcelona: Edicions La Paraula Viva.
- ____ 1975. *Vanguardismo y protesta*. Barcelona: Libros de la Frontera.

- Diego, Gerardo 1923. «Juan Ramón Jiménez: *Segunda Antología Poética*» *ROcc* 3: 364-368.
- ____ 1924a. «Pedro Salinas: *Presagios*.» *ROcc* 13: 142-144.
- ____ 1924b. «Retórica y poética» *ROcc* 17: 280-286.
- ____ 1924c. «Ravel, rabel y el rabelín». *ROcc* 13. Repr. En 146-147 (1993): 287-290.
- ____ 1928. «Mínimas» *Meseta* 1: 5
- ____ 1929. «La nueva arte poética española (I y II)». *Insula*, 650 (2001): 23-29.
- ____ (ed.) 1932. *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.
- Dieste, Rafael 1933. «¿Qué pasa de veras en el mundo?». *Hoja literaria*, 1:11.
- Díez Canedo, Enrique 1918a. «El 98 ante las urnas». *El Sol*, 3 de marzo.
- ____ 1918b. «Modernidad». *El Sol*, 24 marzo.
- ____ 1918c. «De la novela». *El Sol*, 16 junio.
- ____ 1923. «Azorín y la política». *ROcc*, 5: 257-262.
- ____ 1925. «El país donde florece la poesía: U.S.A.» *ROcc*, 21: 353-359.
- ____ 1926. «*El profesor inútil*». *El Sol*, 9 de septiembre.
- Dombaste, Jacques 1933. «Lytton Strachey». *Revue de Paris*, 40.1: 438-457.
- Domingo, Marcelino 1929. «Enseñanzas: novelista y hombre». *La Libertad*, 17 de julio.
En Esteban y Santonja 73-75.
- Donoso, Armando 1928. «Max Scheler». *La Nación*, 11 de noviembre.
- Driesch, Hans 1927. *La teoría de la relatividad y la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.
- Enríquez Calleja, Isidoro 1935. «Por qué no hay novelistas nuevos». *Hoja literaria* (Barcelona), 1.2: 1.
- Esclasans, Agustí 1925. «El fruit de l'avantgardisme». *Revista de Poesia*, 5-6: 203-206.
- Espina, Antonio 1920a. «Posiciones en la lucha». *España*, 283: 5.
- ____ 1920b. «Arte nuevo». *España*, 16 de octubre. Brihuega 197-202.
- ____ 1920c. «Respuesta de Antonio Espina a ¿*Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?*». *La Internacional*, 52 (15 de octubre): 4.
- ____ 1923a. «Ivan Goll. *Les cinq Continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*». *ROcc*, 2: 247-251.
- ____ 1923b. «Julio Camba: *Aventuras de una peseta*». *ROcc*, 3: 368-373.

- ____ 1923c. «Larra». *ROcc*, 6. En 1994: 105-114.
- ____ 1924. «Pierre Varillon y Henri Rambaud: *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*». *ROcc*, 9: 387-390.
- ____ 1925. «Enrique Díez Canedo: *Algunos versos*». *ROcc*, 26: 255-258.
- ____ 1926. «Sentimentalismo católico de retorno». *ROcc*, 39: 386-390.
- ____ 1927a. «La cultura universalista y su modalidad hispanoamericana». *Revista de las Españas*, 7-8: 172-174.
- ____ 1927b. «Exposición Maroto». *GLit*, 14: 5.
- ____ 1927c. «El ingenio en función plástica». *GLit*, 25: 5.
- ____ 1927d. «Vísperas del año treinta». *El Sol*, 10 de noviembre. Cobb 120-123.
- ____ 1927e. *Pájaro Pinto*. Ed. Gloria Rey. Madrid: Cátedra, 2001.
- ____ 1928a. «El arte de siempre y la espiritualidad». *GLit*, 33: 7.
- ____ 1928b. «El arte de siempre y la espiritualidad (conclusión)». *GLit*, 35: 5.
- ____ 1928c. «El ideal de la paz y el problema de la guerra». *Revista de las Españas*, 26: 493-494.
- ____ 1928d. «Luis Aragon: *Traité du Style*». *ROcc*, 65: 239-243.
- ____ 1928e. «Vieja y nueva poesía». *Revista de las Españas*, 22-23: 282-283.
- ____ 1928f. «Una silueta 1830». *El Sol*, 1 de abril.
- ____ 1929a. «A la luz y a la sombra de “Fíguro”». *Cosmópolis*, noviembre: 58-59.
- ____ 1929b. «Jean Cassou: *Litterature espagnole*». *ROcc*, 69: 396-399.
- ____ 1929c. «La cita del 3 y del 0». *Revista de las Españas*, 29-30: 9-11.
- ____ 1929d. «El cartujo del mar». *Cosmópolis*, diciembre: 39-40.
- ____ 1929e. «Política y literatura». *El Sol*, 1 de marzo.
- ____ 1929f. *Luna de copas*. Ed. Gloria Rey. Madrid: Cátedra, 2001.
- ____ 1930a. «El traje y el tiempo». *Cosmópolis*, enero: 60-61.
- ____ 1930b. «El gran espejo del mundo». *Cosmópolis*, febrero: 43-44.
- ____ 1930c. «El cine y la moda». *Cosmópolis*, marzo: 14-15.
- ____ 1930d. «La historia y su estereoscopia». *ROcc*, 81: 297-309.
- ____ 1930e. «Ciges Aparicio: *Joaquín Costa, el gran fracasado*». *ROcc*, 88: 137-140.
- ____ 1930f. «¿Incompatibles?: La cultura y el espíritu proletario?» *El Sol*, 18 de julio. Esteban y Santonja, *Novelistas sociales*: 43-45.

- ____ 1930g. «La tonificación de los neutros». *Nueva España*, 4: 28.
- ____ 1930h. «José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*». *ROcc*, 90: 374-378.
- ____ 1931a. «Luces de Ginebra». *El Norte de Castilla*, 20 de octubre: 1.
- ____ 1931b. «Hitler y Mussolini». *El Norte de Castilla*, 25 de diciembre: 1.
- ____ 1934a. *El nuevo diantre*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ 1934b. «Lo inmóvil vertiginoso». *Plan*, 2: 12.
- ____ 1934c. «El teatro de masas.» *Diablo Mundo*, 3:8-9.
- ____ 1994. *Ensayos sobre literatura*. Ed. Gloria Rey. Valencia: Pre-textos.
- Espinosa, Agustín 1990. *Crimen y otros textos*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.
- Esteban, Encarnación 1934. «En el cincuentenario de Zaratustra». *La Voz*, 1 de noviembre: 4.
- Falcón, Irene 1936. «Cien mil deportistas en la Plaza Roja». *Mundo Obrero*, 9 de julio. Cobb 386-387.
- Falgairolle, Adolphe 1927. «Extrema civilización y naturismo». *GLit*, 17: 5.
- Faulkner, William 1956. «Entrevista». *El Urogallo*, 19 (noviembre 1987): 16-24.
- Fernández Almagro, Melchor 1924. «Los “Cuadernos literarios”». *ROcc*, 14: 259-266.
- ____ 1925. «Lucien Romier: *Explication de notre temps*». *ROcc*, 23: 258-262.
- ____ 1926. «Nómina incompleta de la joven literatura». *Verso y prosa*, 1: 1-2.
- ____ 1928a. «Maruja Mallo». *Verso y Prosa*, 11: 2.
- ____ 1928b. «Ramón Pérez de Ayala y su mundo». *Cosmópolis*, febrero: 75-76.
- ____ 1929a. «El maestro y poeta Pedro Salinas». *Cosmópolis*, mayo: 72-73.
- ____ 1929b. «Literatura nueva. Datos y juicios generales.» *GLit*, 70: 3.
- ____ 1930. «Juan José Domenchina, escritor en prosa y verso». *GLit*, 77: 4.
- ____ 1931. «Lección de intelectuales». *El Norte de Castilla*, 7 de mayo: 1
- Fernández, Ramón 1935. «Carta abierta a André Gide». *Nueva Cultura*, 3: 29-30.
- Ferrero, Guglielmo 1916. «A crisis in History». *Current History*, 4.2: 299-300.
- ____ 1926. *Entre el pasado y el porvenir*. Madrid: Aguilar.
- ____ 1932. «Adolfo Hitler y el peligro “nazi”». *Luz*, 14 de enero: 3.
- Fersen, L. [Fernández Sendón, Enrique] 1932. «Victor Serge, *Littérature et révolution*». *Comunismo*, agosto. Cobb 209-211.
- Fitzgerald, F. Scott 1931. «Echoes of the Jazz Age». *Kolocotroni* 439-443.

- Foix, J.V 1925. «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda». *Revista de Poesia*, 2: 65-70.
- Fondane, Benjamin 1935. «La conciencia desventurada». *Sur*, 15: 30-80.
- Fontana, Josep 1951. *Los catalanes en la guerra de España*. [Fragmento]. En Mainer 1971: 116-120.
- Ford, Ford Madox 1914. «On Impressionism». *Poetry and Drama*, II (Diciembre). Kolocontroni 324-331.
- Foxá, Agustín de 1945. «Surrealismo y prehistoria». *Artículos selectos*, ed. Jaime Siles. Madrid: Visor, 2003: 221-224.
- Frank, Waldo 1927. *España Virgen*. Madrid: Aguilar, 1950.
- ____ 1929. «Europa destruida». *ROcc*, 72: 354-379.
- Fuentes Calderas, J. 1936. «Veinte años de evolución del pensamiento». *Nueva Cultura*, 11: 21.
- Gabirondo, Víctor 1930. «Los ídolos». *Nuevo Mundo*, 3 de octubre.
- García Cabrera, Pedro 1932. «El hacha y la máscara». *Gaceta de Arte*, 2:2.
- ____ 1933. «El racionalismo como función biológica actual». *Gaceta de Arte*, 15: 2.
- ____ 1934. «La concéntrica de un estilo en los últimos congresos». *Gaceta de Arte*, 31: 2-3.
- García Lorca, Federico [1929]. *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clemente Millán. Madrid: Cátedra, 2000.
- ____ 1932. «La imagen poética de don Luis de Góngora». *Obras Completas*, ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 2000. 236-259.
- García Maroto, Gabriel 1927. «El arte de hoy». *GLit*, 2: 5.
- García Morente, Manuel 1923a. «¿Europa en decadencia?». *ROcc*, 2:75-86.
- ____ 1923b. «El chiste y su teoría». *ROcc*, 3: 356-364.
- ____ 1923c. «El tema de nuestro tiempo». *ROcc*, 5: 201-217.
- ____ 1924. «Meumann: *Sistema de estética*». *ROcc*, 17: 274-279.
- ____ 1932. «Ensayos sobre el progreso». *ROcc*, 103: 1-42; 104: 121-166; 105: 241-277.
- ____ 1933. «Libros de filosofía». *Doce monografías sobre el libro español*. Buenos Aires, s.e.: 79-86.
- García Pinto, Roberto 1931. «Un balance literario: 1918-1930». *Sur*, 4: 142-147.

- Garfias, Pedro 1919a. «Anales literarios. El «Ultra». *Cervantes*, marzo. En 2001:59-60.
- ____ 1919b. «La hipotecaria y los versos de Lasso». *El Popular* (Cabra), 37 (28 mayo). En 2001:49.
- ____ 1919c. «La fiesta del «Ultra». *Cervantes*, mayo. En 2001:61-63.
- ____ 1923. «Escolios». *Horizonte*, 5. En 2001: 69-70.
- ____ 1933a. «Los escritores y el momento. Literatura tendenciosa». *Heraldo de Madrid*, 22 de junio. En 2001:79-80.
- ____ 1933b. «Publicaciones. *Rusia de hoy*». *Heraldo de Madrid*, 30 de noviembre. En 2001:85-86.
- ____ 1933c. «Conversaciones sobre la cultura». *Heraldo de Madrid*, 11 de mayo. En 2001:95-96.
- ____ 2001. *Prosa reunida*. Ed. José M^a Barrera López. Sevilla: Renacimiento.
- Garzón, Ángel 1929. «Benjamín Jarnés y la nueva literatura». *Pasquín*, 2.
- Gasch, Sebastià 1927. «Del cubismo al surrealismo». *GLit*, 20 (15 de octubre). Rozas 144-153.
- ____ 1928. «Arte decorativo». *GLit*, 37: 5.
- ____ 1929. «El realismo en la pintura nueva». *GLit*, 49: 5.
- ____ 1930. «1830-1930». *GLit*, 91: 9.
- ____ 1931. «Elogi de la irresponsabilitat». *Mirador*, 112 (26 de marzo).
- Gasset Neyra, Gerardo 1926. «Benjamín Jarnés: *El profesor inútil*». *El Imparcial*, 24 de octubre.
- Gaya, Ramón 1928. «Epistolario». *Verso y Prosa*, 12: 4.
- Geiger, Moritz 1928. «Acción superficial y acción profunda del arte». *ROcc*, 64: 44-67.
- Gentile, Giovanni 1927-28. «The Philosophic Basis of Fascism». *Foreign Affairs*, 6: 290-304.
- Gide, André 1993. *Diari. Anys 1914-1918*. Barcelona: Ed. 62.
- Gill, Eric 1935. «All Art is propaganda». En Kolocotroni 529-530.
- Giménez Caballero, Ernesto 1927a. «Conversación con un camisa negra». *GLit*, 4: 1.
- ____ 1927b. «Pespuntes históricos sobre el núcleo gongorino actual». *GLit*, 11: 6-7.
- ____ 1927c. «Manías de los escritores. J.R.J.». *GLit*, 8:1.
- ____ 1928a. «Cartel de la nueva literatura». *GLit*, 32: 7.

- ____ 1928b. «Literatura y relaciones culturales». *GLit*, 35: 6.
- ____ 1928c. «12.302 kms de Literatura». *GLit*, 38: 1.
- ____ 1928d. «No llorar: apretar la mandíbula». *GLit*, 41: 1
- ____ 1928e. «Final de la etapa italiana». *GLit*, 41: 6.
- ____ 1928f. «Itinerarios jóvenes de España. Benjamín Jarnés». *GLit*, 46: 4.
- ____ 1928g. «Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo». *ROcc*, 57: 309-342.
- ____ 1928h. *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid: Turner, 1975.
- ____ 1929a. «Europa de Keyserling». *GLit*, 50: 2.
- ____ 1929b. «Circuito de Pedro Salinas». *GLit*, 58: 6.
- ____ 1929c. «Unas líneas autobiográficas». *Hélix*, 5: 3.
- ____ 1929d. «La vanguardia en España». *Cosmópolis*, 25: 164-167.
- ____ 1929e. «Libros y márgenes». *GLit*, 57: 5.
- ____ 1929f. «El banquete a Espina». *GLit*, 61: 3.
- ____ 1929g. «Mi regreso a España». *GLit*, 72: 1.
- ____ 1930. «Alocución universitaria». *GLit*, 77: 1.
- ____ 1931a. «Picasso en España». *GLit*, 101-102: 1.
- ____ 1931b. «Biografía de Gabriel Miró». *GLit*, 107: 1-2.
- ____ 1931c. «El arte: líder político». *GLit*, 115: 8.
- ____ 1931d. «Robinsones y libros robinsones». *GLit*, 115: 14.
- ____ 1931e. «Ensayo sobre mí mismo». *Books Abroad*, 5.1: 6-8.
- ____ 1932a. «El fascismo y España». *GLit*, 121: 7-8.
- ____ 1932b. «La feria de los discursos». *GLit* 121: 9-10.
- ____ 1933a. «Respuesta a la encuesta de *Hoja Literaria*». *Hoja Literaria*, junio-julio: 12.
- ____ 1933b. *La nueva catolicidad*. Madrid: Ediciones de La Gaceta Literaria.
- ____ 1933c. «El sentido social del fascismo». *El Fascio*, 16 de marzo: 10.
- ____ 1935. *Arte y Estado*. Madrid: Gráfica Universal.
- ____ 1935b. «El Arte y el Estado». *Acción Española*, febrero. Bihuega 1982b:383-393.
- ____ 1971. *Junto a la tumba de Larra*. Biblioteca Básica Salvat.
- ____ 1979. *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta.
- Gómez de Baquero, Eduardo (Andrenio) 1928a. *Pirandello y compañía*. Madrid: Mundo latino.

- ____ 1928b. *Nacionalismo e Hispanismo, y otros ensayos*. Madrid: Historia Nueva.
- Gómez de la Serna, Ramón 1910. «Introducción a la *Proclama futurista a los españoles de Marinetti*». En 1988: 95-97.
- ____ 1919. *Greguerías 1911-1919* [Selección]. En Germán Gullón 1981: 41-49.
- ____ 1925. «Lo nuevo». *Plural*, 2: 11-12.
- ____ 1927a. «Respuesta a la encuesta a la juventud». *GLit*, 22: 1.
- ____ 1927b. «El derecho a los pequeños monstruos». *Mundo Ibérico*, 2 (20 de junio): 3.
- ____ 1928a. *El caballero del hongo gris*. Barcelona: Salvat, 1983.
- ____ 1928b. «El homenaje a Ramón». *GLit*, 29: 1-2.
- ____ 1928c. «Temas nuevos. Biografías». *Diario de la Marina*, 8 de julio: 34.
- ____ 1928d. «Denuncia de la velocidad». *La Nación*, 19 de julio.
- ____ 1931a. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ 1931b. «Otra época». *Crisol*, 18 de abril: 5.
- ____ 1931c. «Pombo 1930». *GLit*, 97: 10-11.
- ____ 1932a. «Una vida literaria». *Books Abroad*, 6.3: 296-297.
- ____ 1932b. «Norah Borges». *Arte*, 1: 20-21.
- ____ 1933. «Gutiérrez Solana». *Arte*, 2: 16-17.
- ____ 1934. «Las cosas y el “ello”». *ROcc*, 134: 190-208. En 1988:173-183.
- ____ 1948. *Automoribundia 1888-1948*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- ____ 1988. *Una teoría personal del arte*. Ed. Ana Collado. Madrid, Trotta.
- González Ruano, César 1933. *Seis meses con los nazis* [fragmento]. En Rodríguez Puértolas 73-78.
- González, José R. 1933a. «El nuevo clasicismo en poesía». *Noreste*, 2: 1-4.
- ____ 1933b. «El nuevo clasicismo en poesía (II)» *Noreste*, 3: 1-4.
- Gorkín, J.G. 1931. «Los escritores de la España Nueva: antiguos y modernos». *Monde*, 11 de julio. Esteban y Santonja 1977: 54-59.
- Gorky, Maxim 1916. «War and Civilization». *Current History*, 3.6: 1152-1153.
- Gramsci, Antonio 1916. «Marinetti el revolucionario». En Kolocotroni et alii 214-215.
- ____ 1972. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península.
- Grau, Jacinto 1930. «El próximo futuro». *Nueva España*, 6:4. Cobb 398-401.
- Grosz, G. 1925. «En vez de una biografía». En González et alii 1999:131-134.

- ____ y Wieland Herzfelde 1925. *El arte está en peligro*. Berlín: Malik Verlag. En Harrison y Wood 450-454.
- Grupo de Noviembre 1921. «Circular del 13 de diciembre de 1918». En González et alii 1999:125.
- Guérard, Albert 1933. «Literature and civilization». *Books Abroad*, 7.1: 3-5.
- Guillén, Jorge 1969. «Una generación». *El argumento de la obra*. Barcelona: Llibres de Sinera. 35-38. En Rozas 227-229.
- ____ 1970. «El estímulo surrealista». *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos. 203-206. Rozas 241-243.
- Guillot, Gervasio 1935. «Revisión y justiprecio del surrealismo». *Sur*, 10: 84-91.
- Gullón, Ricardo 1934a. «Persecución de la quimera». *Noreste*, 5: 3.
- ____ 1934b. «San Alejo». *Noreste*, 7: 4.
- ____ 1934c. «Pla y Beltrán, *Seis dedos*». *Noreste*, 8: 4.
- ____ 1936. «Meditaciones sobre temas españoles». *ROcc*, 157: 123-128.
- Gundolf, Friedrich 1929. «Megalomanía espiritual». *ROcc*, 76: 57-68.
- Gurwitsch, Aaron 1945. «On Contemporary Nihilism». *Review of Politics*, 7: 170-198.
- Gutiérrez Gili, Juan 1925. «Madrid-Buenos Aires. Dins el zoòtrop líric de la post-guerra». *Revista de Poesia*, 1: 30-38.
- ____ 1927. «Una conferencia». *La Noche*, 11 de mayo.
- Gutiérrez Hermosillo, Alfonso 1929. «La forma estricta del poema y la poesía de hoy». *Bandera de Provincias*, 8 (16 de agosto). En *Bandera de Provincias, índices y antología*, Adalberto Navarro (dir.), Guadalajara: Et Caetera, 1974: 174-177.
- Halffter, Rodolfo 1927. «En torno a la evolución de la música». *Post-guerra*, 2: 9.
- Heidegger, Martin 1935/36. «El origen de la obra de arte». *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 2000. 11-62.
- ____ 1955. *Hacia la pregunta del Ser*. Barcelona: Paidós, 1994.
- ____ 1961. *Nietzsche*. Barcelona: Destino, 2000.
- Herradón, José 1935. «Cruz y Raya, el tentáculo más fino del pulpo monopolista». *Nueva Cultura*, 6: 14.
- Hespelt, E. Herman 1936. «A Survey of Spanish Literature in 1935». *The Modern Language Journal*, 20.8: 493-500.

- Hesse, Hermann 1919/20. «Joven literatura alemana». En 1983: 225-229.
- ____ 1929. «Confesión del escritor». En 1983: 251-252.
- ____ 1933. «Carta». En 1983: 80-81.
- ____ 1938. «Recuerdo del verano de Klingsor». En 1983: 48-51.
- ____ 1983. *Escritos sobre literatura, 1*. Madrid: Alianza, 1983.
- Horkheimer, Max 1934. *Hora foscant*. Barcelona: Edicions 62. 1984.
- Huelsenbeck, Richard 1918. «Charla Dadá». González et alii 1999: 204.
- ____ 1920. *Almanaque Dadá*. Madrid: Tecnos, 1992.
- ____ 1928. «Zurich 1916, as it really was». En Kolocotroni et alii 207-211.
- Huxley, Aldous 1935. «Naturaleza y límite de la influencia de los escritores». *Sur*, 11: 7-24.
- Ibarra, Jaime 1925. «Las generaciones». *Plural*, 2: 6-7.
- Imaz, Eugenio 1931. «Destino de nuestro espíritu». Introducción a Jorge Simmel. *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente. En 1988: 119-123.
- ____ 1933. «Concepto de lo político». *Cruz y Raya*, 4 (15 de julio): 141-146. En 1988: 13-17.
- ____ 1936. «En busca de nuestro tiempo». *ROcc*, 153: 54-78. En 1988: 134-148.
- ____ 1948. «Dos cometas de postguerra: Spengler y Toynbee». En *Luz en la caverna*. Ed. José Ángel Ascunce. San Sebastián: Mundaiz, 1988: 95-100.
- ____ 1988. *La fe por la palabra*. Ed. José Ángel Ascunce. San Sebastián: Mundaiz.
- Insúa, Alberto 1931. «La hora del marxismo». *El Norte de Castilla*, 16 de octubre: 1.
- Jardiel Poncela, Enrique 1937. *Máximas mínimas*. En *O.C. III*. Barcelona: AHR, 75-86.
- Jarnés, Benjamín 1918a. «Acertijos modernistas». *El Pilar*, 9 de marzo: 75.
- ____ 1918b. «Todo lo profanan». *El Pilar*, 4 de septiembre: 274-275.
- ____ 1920a. «Beata Magdalena Sofía Barat». *El Pilar*, 22 de mayo: 158.
- ____ 1920b. «Tapiz bíblico. Ruth». *Rosas y Espinas*, 102.
- ____ 1920c. «Peregrinas divagaciones de un nihilista ejemplar». *La Crónica de Aragón*, 28 de diciembre.
- ____ 1923. «El antipapa de Oriente. Barradas» *Alfar*, 31: s.p.
- ____ 1924. «Los tres Ramones». *Proa*, 5: 6.

- ____ 1925a. «Antena y semáforo». *Proa*, 15: 5.
- ____ 1925b. «La quinta de Palmira». *ROcc*, 28: 112-117.
- ____ 1926a. *El profesor inútil*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- ____ 1926b. «Notas sobre la poesía española actual». *Orientaciones*, 2.
- ____ 1927a. *Ejercicios*. En *Obra crítica*. Zaragoza: IFC, 2001: 55-93.
- ____ 1927b. «En torno a Arconada». *GLit.*, 10: 6.
- ____ 1927c. «Carteles y pasquines». *GLit.*, 15: 4.
- ____ 1927d. Respuesta a la «Encuesta a la juventud». *GLit.*, 22: 1.
- ____ 1927e. «La musa de ébano». *ROcc*, 52: 109-112.
- ____ 1927f. «Arqueles Vela: *El café de nadie*». *GLit.*, 18: 4.
- ____ 1927g. «Frente a la novela nueva» *ROcc*, 48 (junio).
- ____ 1927h. «Eduardo Mallea: *Cuentos para una inglesa desesperada*». *GLit.*, 9:4.
- ____ 1928a. «El amor, la amante y el atril». *Diario de la Marina*, 15 de enero.
- ____ 1928b. «Azorín, 1928» *Meseta*, 6: 1.
- ____ 1928c. «El blocao». *GLit.*, 37: 3.
- ____ 1928d. «El libro de hoy». *Diario de la Marina*, 1 de abril.
- ____ 1928e. «Metrópolis». *Verso y prosa*, 11: 4.
- ____ 1928f. «Sherwood Anderson». *ROcc*, 60: 349-357.
- ____ 1929a. *Paula y Paulita*. Barcelona: Península, 1997.
- ____ 1929b. *Locura y muerte de Nadie*. Madrid: Viamonte, 1996.
- ____ 1929bbis. «Nuevos prosistas mejicanos». *GLit.*, 49: 6.
- ____ 1929c. «Nueva quimera del oro». *ROcc*, 67: 118-123.
- ____ 1929d. «Apuntes sobre el modernismo». *Revista de la raza*, marzo: 18.
- ____ 1929e. «Biografía cinemática». *La Nación*, 24 de marzo.
- ____ 1929f. «Rafael Barradas». *ROcc*, 69: 390.
- ____ 1929g. «Examen de conciencia». *ROcc*, 72: 392-395.
- ____ 1929h. «Nuevo arte de andar». *La Voz*, 13 de julio.
- ____ 1929i. «Conversación con Andrenio». *GLit.*, 62: 1-2.
- ____ 1929j. «Carta de Madrid. Esquemas del arte nuevo». *La Nación*, 19 de julio.
- ____ 1929k. «El buen ciudadano». *La Voz*, 7 de septiembre.
- ____ 1929l. «Vidas oblicuas». *ROcc*, 77: 251-256.

- ____ 1929m. «Al margen de Flaubert». *ROcc*, 77: 256-261.
- ____ 1929n. «La nave y el buzo». *La Voz*, 23 de noviembre.
- ____ 1929ñ. «La acción y la pasión». *La Voz*, 30 de noviembre.
- ____ 1929o. «Invitación». *Pasquín*, 2: 1.
- ____ 1930a. *Teoría del zumbel*. Zaragoza: IFC, 2000.
- ____ 1930b. «Una obra de Remizov». *Nueva España*, 1: 12.
- ____ 1930c. «Cautivo en Siberia». *La Voz*, 3 de febrero.
- ____ 1930d. «El rebaño sin pastor». *La Voz*, 20 de febrero.
- ____ 1930e. «La libertad inmóvil». *Nueva España*, 3: 17.
- ____ 1930f. «Viaje a los casinos de España». *La Voz*, 13 de marzo.
- ____ 1930g. «El Caballero de la Blanca Luna». *La Voz*, 27 de marzo.
- ____ 1930h. «Hombres de poca fe». *La Voz*, 24 de abril.
- ____ 1930i. «Voluntad y veleidad». *La Voz de Aragón*, 10 de mayo.
- ____ 1930j. «De la costumbre al orden». *Nueva España*, 9: 8.
- ____ 1930k. «Para una técnica del hogar». *La Voz de Aragón*, 13 de junio.
- ____ 1930l. «Respuesta a la encuesta: ¿Qué es la vanguardia?» *GLit*, 85: 3.
- ____ 1930lbis. «Carta de Madrid». *La Nación*, 16 de julio.
- ____ 1930m. «Carta de Madrid. Figuras y retratos». *La Nación*, 3 de agosto.
- ____ 1930n. «Un pueblo mal educado». *La Voz*, 6 de agosto.
- ____ 1930o. «Ni servidumbre ni grandeza». *La Voz*, 22 de septiembre.
- ____ 1930p. «Las nuevas jerarquías». *La Voz de Aragón*, 2 de octubre.
- ____ 1930q. «Letras españolas». *La Nación*, 2 de noviembre.
- ____ 1930r. «En torno al “mozalbetes”». *La Voz*, 25 de diciembre.
- ____ 1931a. *Escenas junto a la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ 1931b. *Rúbricas*. En *Obra crítica* 95-165.
- ____ 1931c. *Zumalacárregui, el caudillo romántico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- ____ 1931d. «El sublime Don Tancredo». *La Voz*, 6 de enero.
- ____ 1931e. «Dos novelas juveniles». *La Nación*, 12 de enero.
- ____ 1931f. «Orden, costumbre y mudanza». *La Voz*, 13 de enero.
- ____ 1931g. «Tres horas en Segovia». *La Voz*, 19 de enero.
- ____ 1931h. «Libros españoles». *La Nación*, 8 de febrero.

- ___ 1931i. «Epicuro en Galicia». *La Vanguardia*, 10 de marzo.
- ___ 1931j. «Las siete virtudes». *La Vanguardia*, 13 de marzo.
- ___ 1931k. «Sobre la moral estoica». *La Vanguardia*, 19 de marzo.
- ___ 1931l. «Autocrítica de Zumalacárregui». *Nuevo Mundo*, 27 de marzo.
- ___ 1931m. «Letras españolas». *La Nación*, 13 de abril.
- ___ 1931n. «Viaje al corazón de un pueblo». *Crisol*, 21 de abril.
- ___ 1931o. «Tolerancia y generosidad». *La Voz de Aragón*, 22 de mayo.
- ___ 1931p. «Vieja y nueva educación». *Crisol*, 28 de mayo.
- ___ 1931q. «Un estudiante de cabeza cana». *La Vanguardia*, 14 de junio.
- ___ 1931r. «El Pirandello de la estrategia». *La Nación*, 28 de junio.
- ___ 1931s. «Otro libro de Ortega y Gasset». *La Nación*, 28 de junio.
- ___ 1931t. «Residuos del hombre arcaico». *La Voz de Aragón*, 7 de julio.
- ___ 1931u. «Homenaje a Sánchez Rivero». *Crisol*, 17 de septiembre.
- ___ 1931w. «Carnet cívico: el país de las anécdotas». *La Voz de Aragón*, 17 de octubre.
- ___ 1931x. «No ser cómplices». *Camarada*, (Oviedo) 1 (14 de noviembre): 1.
- ___ 1931y. «Conservar la línea». *La Vanguardia*, 6 de diciembre.
- ___ 1931z. «Intelectuales y políticos». *La Voz de Aragón*, 16 de diciembre.
- ___ 1932a. *Lo rojo y lo azul*. Zaragoza: Guara, 1980.
- ___ 1932b. «La magia en crisis». *La Vanguardia*, 24 de febrero.
- ___ 1932c. «La segunda barbarie». *El norte de Castilla*, 3 de marzo.
- ___ 1932d. «Goethe y Calderón». *La Vanguardia*, 10 de marzo.
- ___ 1932e. «La triste juventud». *Luz*, 14 de marzo.
- ___ 1932f. «Temas actuales». *El Norte de Castilla*, 31 de marzo.
- ___ 1932g. «La cultura impertinente». *La Vanguardia*, 1 de abril.
- ___ 1932h. «El futuro, gran fetiche». *La Vanguardia*, 7 de abril.
- ___ 1932i. «Escuela de sobriedad». *Luz*, 27 de abril.
- ___ 1932j. «El mejor camarada». *El Mercantil Valenciano*, 28 de abril.
- ___ 1932k. «Se confirma un tópico». *La Vanguardia*, 3 de mayo.
- ___ 1932l. «Arte y artistas». *Luz*, 2 de junio.
- ___ 1932ll. «El hombre moderno». *La Vanguardia*, 7 de junio.
- ___ 1932m. «Zaqueo». *La Vanguardia*, 30 de junio.

- ____ 1932n. «El humanismo en quiebra». *La Vanguardia*, 5 de agosto.
- ____ 1932o. «Límites». *Noreste*, 1: 1.
- ____ 1932p. «La angustia, tema lírico». *La Nación*, 15 de septiembre.
- ____ 1932q. «Fin de verano». *La Vanguardia*, 22 de septiembre.
- ____ 1932r. «Alrededor de un vuelo». *La Vanguardia*, 30 de septiembre.
- ____ 1932s. «Historia a dos vertientes». *La Vanguardia*, 3 de noviembre.
- ____ 1932t. «Letras españolas». *La Nación*, 12 de noviembre.
- ____ 1932u. «Técnica y expresión». *La Vanguardia*, 29 de noviembre.
- ____ 1932v. «Habla un pintor». *La Vanguardia*, 3 de diciembre.
- ____ 1932w. «Letras españolas. Ideas estéticas». *La Nación*, 11 de diciembre.
- ____ 1932x. *Sobre la gracia artística*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
- ____ 1933a. *Fauna contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ 1933b. «Libros españoles». *Doce monografías sobre el libro español*. Buenos Aires: Exposición del libro español en Buenos Aires. 49-59.
- ____ 1933c. «Mil pesetas, mil». *Luz*, 10 de enero.
- ____ 1933d. «La mujer y sus profetas». *La Vanguardia*, 10 de enero.
- ____ 1933e. «Veinte años después». *Luz*, 31 de enero.
- ____ 1933f. «Un mundo posible». *ROcc*, 116: 235-237.
- ____ 1933g. «Arte: necesidad y juego». *La Vanguardia*, 3 de marzo.
- ____ 1933h. «Una cuartilla del gran escritor aragonés Benjamín Jarnés». *La Voz de Aragón*, 7 de marzo.
- ____ 1933i. «Cultivo de la pausa». *Luz*, 31 de marzo.
- ____ 1933j. «Novela cíclica». *La Vanguardia*, 15 abril.
- ____ 1933k. «Caprichosos y oportunistas». *La Vanguardia*, 7 de junio.
- ____ 1933l. «Carta de Madrid». *La Nación*, 11 de junio.
- ____ 1933ll. «Fe sin obras». *La Vanguardia*, 19 de julio.
- ____ 1933m. «Selva y caverna». *Luz*, 9 de septiembre.
- ____ 1933n. «Baroja y sus desfiles». *ROcc*, 126: 348-352.
- ____ 1933o. «El gran tacaño». *Luz*, 22 de septiembre.
- ____ 1933p. «Manía persecutoria». *Luz*, 29 de septiembre.
- ____ 1933q. «Del hombre a la máquina». *Luz*, 4 de octubre.

- ____ 1933r. «Carta de Madrid». *La Nación*, 8 de octubre.
- ____ 1933s. «El frontón». *Luz*, 16 de octubre.
- ____ 1933t. «El gran desfile». *Luz*, 3 de noviembre.
- ____ 1933u. «Letras españolas. Novelas de Unamuno». *La Nación*, 19 de noviembre.
- ____ 1933v. «La febril cartelería». *Luz*, 20 de noviembre.
- ____ 1933w. «Lecciones de austeridad». *La Nación*, 17 de diciembre.
- ____ 1934a. *San Alejo*. Madrid: Ediciones Literatura.
- ____ 1934b. «El amor en la novela». *Libro de las primeras jornadas eugénicas españolas*. Madrid: Sáez Hermanos. Tomo II: 257-273.
- ____ 1934c. «La política y sus límites». *La Nación*, 7 de enero.
- ____ 1934d. «Sobre la expresión». *Plan*, 1.
- ____ 1934dd. «Ejercicios». *Literatura*, 1: 1-6.
- ____ 1934e. «Vivir para o vivir de...». *La Vanguardia*, 13 de febrero.
- ____ 1934f. «Discurso a los antropófagos». *Luz*, 13 de abril.
- ____ 1934g. «Un poeta ejemplar». *Frente Literario*, 3: 4.
- ____ 1934h. «Lección de economía». *La Vanguardia*, 22 de junio.
- ____ 1934i. «Sin rumbo cierto». *La Vanguardia*, 12 de julio.
- ____ 1934j. «La invasión del documento». *Luz*, 18 de julio.
- ____ 1934k. «Muchachos de uniforme». *Luz*, 26 de julio (firmado bajo el seudónimo «Julio Aznar»).
- ____ 1934l. «Cuadros perdidos». *La Vanguardia*, 26 de julio.
- ____ 1934ll. «Nueva edición del éxodo». *Luz*, 3 de agosto.
- ____ 1934m. «Poetas reunidos». *La Vanguardia*, 17 de agosto.
- ____ 1934n. «El resentido». *La Vanguardia*, 23 de agosto.
- ____ 1934o. «Novelas y noveloides». *Luz*, 5 de septiembre.
- ____ 1934p. «Periodismo». *La Vanguardia*, 11 de septiembre.
- ____ 1934q. «Nómadas». *ROcc*, 124: 125-128.
- ____ 1934r. «Tiempos difíciles». *La Vanguardia*, 7 de diciembre.
- ____ 1935a. *Libro de Esther*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- ____ 1935b. *Castelar, hombre del Sinaí*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- ____ 1935c. *Feria del libro*. Madrid: Espasa-Calpe. *Obra crítica* 167-329.

- ____ 1935d. «Discurso a los holgazanes». *Revista Cubana*. 8-9: 248-285.
- ____ 1935e. «Los últimos caudillos». *La Nación*, 12 de enero.
- ____ 1935f. «Incultura voluntaria». *La Vanguardia*, 16 de noviembre.
- ____ 1935g. «La vieja vida moderna». *La Nación*, 17 de noviembre.
- ____ 1935h. «En nombre de la ley». *La Vanguardia*, 27 de diciembre.
- ____ 1935i. «Notas para un desconocido». Colofón a *Ariel disperso* (1946). En *Obra crítica* 2003: 427-431.
- ____ 1936a. *Viviana y Merlín*. Madrid: Cátedra, 1994.
- ____ 1936b. *Cita de ensueños*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974.
- ____ 1936c. «La verdad, gran enemigo». *La Vanguardia*, 30 de enero.
- ____ 1936d. «Gobernar, exaltar, desertar». *El Sol*, 27 de febrero.
- ____ 1936e. «Volcán apagado». *La Vanguardia*, 11 de marzo.
- ____ 1936f. «Servidumbre sin grandeza». *La Vanguardia*, 2 de abril.
- ____ 1936g. «Hablar del tiempo». *La Vanguardia*, 28 de abril.
- ____ 1936h. «Paulatín». *Noreste*, 14 (primavera).
- ____ 1936i. «Neófilos y neófagos». *La Vanguardia*, 31 de mayo.
- ____ 1936j. «La novela sin fin». *El Sol*, 14 de junio.
- ____ 1936k. «Huelga de ingenios». *La Vanguardia*, 17 de julio.
- ____ 1936l. «Notas sobre García Lorca». *Mujeres*, 8 de agosto: 6
- ____ 1937a. «Discurso a un combatiente». Inédito.
- ____ 1937b. «Letras españolas». *La Nación*, 18 de julio.
- ____ 1939. «Contra la nostalgia». *Sinaia*, 3 (28 de mayo): 2.
- ____ 1940a. *Cartas al Ebro*. En *Obra crítica* 331-421.
- ____ 1940b. «Los hijos de Noé (introducción)» *La taberna por vecina*. México D.F.: EDIAPSA: 7-19.
- ____ 1940c. «Caín y Epimeteo». *Romance*, 14 (15 de agosto): 1-2.
- ____ 1948. *Eufrosina o la gracia*. Barcelona: José Janés.
- ____ 1988a. *Autobiografía*. Cuadernos Jarnesianos, 1. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988b. *Desierto profanado*. Cuadernos Jarnesianos, 4. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

- ____ 1988c. *Paseos por Francia*. Cuadernos Jarnesianos, 5. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988d. *Alta mar*. Cuadernos Jarnesianos, 6. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988e. *Miguel de Unamuno. Antonio Machado y las masas. García Lorca. De Buffon y el estilo. Madrid*. Cuadernos Jarnesianos, 7. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988f. *Lecciones de Goya. Pintura de hombre y de niño. Quevedo, figura actual*. Cuadernos Jarnesianos, 8. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988g. *Textos y márgenes*. Cuadernos Jarnesianos, 9. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988h. *Límites y lecturas*. Cuadernos Jarnesianos, 10. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988i. *Primores del paisaje español y decadencia de la voluptuosidad*. Cuadernos Jarnesianos, 11. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1988j. *Proyectos de novelas. Fragmentos y recreaciones*. Cuadernos Jarnesianos, 12. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 2002. *Salón de estío y otras narraciones*. Ed. Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ____ 2003. *Epistolario (1919-1939) y cuadernos íntimos*. Ed. Jordi Gracia y Domingo Ródenas. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- ____ y otros 1931. *Las siete virtudes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jaspers, Karl 1919. «Escepticismo y nihilismo». *Psicología de las concepciones del mundo*. Madrid: Gredos, 1967: 373-396.
- ____ 1951. *Origen y meta de la historia*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- Jiménez, Juan Ramón 1931. «Nueva academia española». *GLit*, 98 (15 de enero): 3.
- ____ 1933. «Respuesta a la encuesta de *Hoja Literaria*». *Hoja Literaria*, junio-julio: 12.
- ____ 1936-37. «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1898-1936)». *Política poética*. Madrid: Alianza, 1982. 37-57.
- ____ 1967. *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar.

- Jiménez Fraud, Alberto. *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*. Barcelona: Ariel, 1972.
- Johnson, Alvin 1937. «The intellectual in a time of crisis». *Social Research*, 4: 282-285.
- Jolas, Eugene 1927. «Suggestions for a new magic». *Transition*, junio. Kolocotroni 312-313.
- Jonas, Hans 1952. «Gnosticism and modern nihilism». *Social Research*, 19: 430-452.
- Jung, C. G. 1936. «Wotan». En *Consideraciones sobre la historia actual*. Madrid: Guadarrama, 68. 15-41.
- Jünger, Ernst 1950. *Sobre la línea*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Keyserling, Conde Hermann 1929. *Europa: análisis espectral de un continente*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Khan, Máximo José 1932. «Actualidad literaria en Alemania». *Luz*, 7 de junio.
- K-Hito [Ricardo García López] 1927. «Oficio del 24 de septiembre». En *El negociado de incobrables*. Ed. J. L. de la Flor. Madrid: Ediciones de la Torre, 1987: 255-256.
- La Guardia, Ernesto 1928. «Guerra de puntos cardinales y antagonismo de culturas». *La Nación*, 11 de marzo.
- Laffon, Rafael 1929. «Crisis, poesía, libro nuevo». *GLit*, 72: 4.
- Landberg, Paul L. 1925. «La Edad Media y nosotros». *ROcc*, 26: 210-245.
- Larrea, Juan 1926. «Presupuesto vital». *Favorables París Poemas*, 1. Rozas 193-198.
- ____ 1954. «Recordatorio español». *Ángulos de visión*. Ed. Cristóbal Serra. Barcelona: Tusquets. 433-472.
- ____ [1970]. «Fervor». Ródenas 1999a: 409-410.
- Larbaud, Valery 1928. «Actualité». *Commerce*, 16: 22-28.
- Laski, Harold J. 1932-33. «The Position and Prospects of Communism». *Foreign Affairs*, 11: 93-106.
- Lawrence, D.H. 1924. «Books». *Selected Essays*. Londres: Penguin, 1950. 44-49.
- ____ 1925. «La moralidad y la novela». *Sexo y literatura*. Barcelona: Fontamara, 1981. 79-86.
- ____ 1929a. «Nobody loves me». *Selected Essays*. Londres: Penguin, 1950. 35-43.
- ____ 1929b. «Prefacio» a la edición americana de *New Poems*. Kolocontroni 408-411.
- Lázaro y Ros, Álvaro 1931. «Verne+Wells+Spengler». *Leamos*, julio: 2.

- Lázaro, Ángel 1934. «España en su novelista». *La Voz*, 20 de noviembre: 1.
- Ledesma Ramos, Ramiro 1924. «El vacío». *Nuevo Mundo*, 18 de julio.
- ____ 1928a. «Maurras y el Catolicismo». *GLit*, 31: 7.
- ____ 1928b. «La tragedia de todos». *GLit*, 37: 4.
- ____ 1928c. «3 libros de filosofía». *GLit*, 40: 3.
- ____ 1928d. «Cinema y arte nuevo». *GLit*, 43: 5.
- ____ 1929a. «3 libros: 3 perfiles». *GLit*, 63: 1-2.
- ____ 1929b. «La fenomenología en España». *GLit*, 72: 2.
- ____ 1930a. «3 juicios de jóvenes sobre Andrenio». *GLit*, 73: 2.
- ____ 1930b. «Respuesta a la encuesta: ¿Qué es la vanguardia?». *GLit*, 85: 4.
- ____ 1933a. «Nuestra revolución». *J.O.N.S.* En Rodríguez Puértolas 78-79.
- ____ 1933b. «Ideas sobre el Estado». *Acción Española*, 24 (1 de marzo): 581-587.
- ____ 1934. «La violencia política y las insurrecciones». *Escritos políticos 1933-1934*. Madrid: Trinidad Ledesma Ramos, 1985: 99-106.
- Levinas, Emmanuel 1972. «La signification et le sens». *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana, 1972. 17-63. trad. esp. *Humanismo del otro hombre*. Madrid: Caparrós, 1993.
- Lewis, Cecil Day 1934. *A Hope for Poetry*. Fragmento en Kolocotroni 488-493.
- Lewis, Wyndham 1914a. «Our Vortex». *Blast*, 1 (junio). En Harrison y Wood 154-156.
- ____ 1914b. «The Cubist Room». *The Egoist*, 1 (enero). En Kolocotroni et alii 200-2001.
- ____ 1921. «The Children of the New Epoch». *The Tyro*, 1. en Harrison y Wood 244-245.
- Litauer, E. 1935. «La filosofía “pura” de Martin Heidegger». *Nueva Cultura*, 4: 12-14.
- Lizaso, Félix 1927. «La retórica del futuro». *Revista de Avance*, 14: 33-35.
- López Prudencio, José 1930. «Notas de lector. «El caballero de los espejos», por Benjamín Jarnés». *ABC*, 4 de julio: 7.
- López Torres, Domingo 1932. «Surrealismo y revolución». *Gaceta de Arte*, 9:2.
- ____ 1933. «Psicogeología del surrealismo». *Gaceta de Arte*, 13:3.
- Lowell, Amy 1917. «Preface to *Tendencies in Modernist Poetry*». Kolocotroni 342-344.

- Löwith, Karl 1940. «El nihilismo europeo. observaciones sobre los antecedentes espirituales de la guerra europea». *El hombre en el centro de la historia*. Barcelona: Herder, 1998. 57-123. [1940]
- ____ 1944. «Friedrich Nietzsche (1844-1900)». *Church History*, 13: 163-181.
- ____ y Leo Strauss 1994. *Dialogo sulla modernità*. Roma: Donzelli Editore.
- Lozano, Rafael 1922. «La literatura francesa de hoy». *La Falange*, (México), 1: 47-50
- Luengo, Eusebio G. 1935. «Un novelista social: Cesar M. Arconada». *Nueva Cultura*, 6 (agosto-septiembre): 12-14.
- Lugones, Leopoldo 1928. «Estética nihilista». *La Nación*, 18 de marzo.
- Lukács, Georg 1938. «Balance del realismo». *Kolocotroni* 584-590.
- Mac Orlan, P. 1928. «Creación de un romanticismo de postguerra». *GLit*, 27: 3.
- Machado, Antonio 1929. «¿Cómo veo la nueva juventud española?» *GLit*, 53 (1 de marzo). Rozas 209-212.
- ____ 1934. «Los artistas en nuestro tiempo. Conversación de Alardo Prats con el insigne poeta Antonio Machado». *El Sol*, 19 noviembre. *Prosas Completas*, 1808-1814.
- ____ 1937a. «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín». *Hora de España*, 1: 7-12.
- ____ 1937b. «Sobre la defensa y la difusión de la cultura». *Hora de España*, 8: 11-19.
- ____ 1982. *Los complementarios*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Cátedra.
- Madrid, Francisco 1927. «Comedias y comediantes». *La Noche*, 25 de junio.
- Maeztu, Ramiro de 1917a. «Sobre el valor de los Valores». *Hermes*, 3 (marzo), s.p.
- ____ 1917b. «El fetiche de la personalidad». *Hermes*, 9 y 10 (sept.), s.p.
- ____ 1919. *La crisis del humanismo. Obra*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- ____ 1920. «Intimidad». *La correspondencia de España*, 26 de julio.
- ____ 1927. «La música del mundo». *La Nación* (Madrid), 28 de junio. 208-211.
- ____ 1932. «Nuestro Nietzsche». *La Prensa*, 16 de octubre. En 1974: 121-124.
- ____ 1934a. *Defensa de la Hispanidad*. En Rodríguez Puértolas 91-95.
- ____ 1934b. «Razones de una conversión». *Acción Española*, octubre. En 1974: 193-202.
- ____ 1974. *Obra*. Ed. Vicente Marrero. Madrid: Editora Nacional.
- Mallea, Eduardo 1928. «Tentativa de novela moderna». *La Nación*, 26 de febrero.
- ____ 1935a. «Momentum vitae». *Sur*, 11: 41-47.

- ____ 1935b. «El escritor de hoy frente a su tiempo». *Sur*, 12: 7-29.
- Mandelstam, Ossip 1990. *De la poesía*. París: Gallimard.
- Mann, Thomas 1937. «The living Spirit». *Social Research*, 4: 265-285.
- ____ 1943. «La guerra y el futuro de Occidente». *Nueva Revista*, 98 (2001): 151-160.
- ____ 1950. «Mi tiempo». En *Sobre mí mismo*. Barcelona: Editorial Paradigma, 1990. 5-27.
- Mannheim, Karl 1932. «The sociology of Intellectuals». *Theory, Culture and Society*, 10 (1993): 69-80.
- Mansfield, Katherine 1919. Carta a J.M. Murry, 16 de noviembre. Kolocontroni 363-364.
- Mañach, Jorge 1927. «Vanguardismo. III. El imperativo temporal». 1927. *Revista de Avance*, 3: 42-44.
- ____ 1929. «Paula y Paulita, por Benjamín Jarnés». *Revista de Avance*, 4 : 343.
- Marañón, Gregorio 1932. «Ofrenda de una expedición». *Revista de las Españas*, 73-74: 527-529.
- ____ 1933. *Raíz y decoro de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ 1940. «El pánico del instinto». *Tiempo viejo y tiempo nuevo*. Madrid: Austral, 1956. 38-79.
- Maravall, José Antonio 1933. «Karl Jaspers: *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*». *ROcc*, 125: 215-220.
- ____ 1934a. «La revolución para el hombre». *Cruz y Raya*, 15. En *Cruz y Raya. Antología*. 193-216.
- ____ 1934b. «De una cultura de progreso a una cultura de la vida». *ROcc*, 129: 288-313.
- ____ 1934c. «Sobre el tema de la personalidad». *ROcc*, 134: 212-218.
- ____ 1936a. «Culturas beligerantes». *ROcc*, 151: 96-102.
- ____ 1936b. «La tentación adrede». *ROcc*, 152: 209-219.
- Marc, Franz 1915. «Aforismos». González et alii 1999:118-119.
- Marías, Julián 1936. «El empirismo lógico». *ROcc*, 153: 342-348.
- Mariátegui, José Carlos 1930. «Arte, revolución y decadencia». *Bolívar*, 1 de mayo. En Brehuega 420-423.
- Marichalar, Antonio 1923a. *Palma*. En 2002: 5-20.

- ____ 1923b. «Eugenio d'Ors: *El nuevo glosario: Los diálogos de la pasión meditabunda*». En 2002: 187-191.
- ____ 1924a. «La joven literatura». En 2002: 193-195.
- ____ 1924b. «Ramón Gómez de la Serna: *El alba y otras cosas*». En 2002: 197-201.
- ____ 1924c. «Síntomas». En 2002: 221-224.
- ____ 1926a. «Girola». En 2002: 21-32.
- ____ 1926b. «Momento crítico». En 2002: 231-235.
- ____ 1927a. «El amigo de mis amigos». *Verso y prosa*, 4: 3.
- ____ 1927b. «El Dr. Marañón y el “donjuanismo”». En 2002: 243-250.
- ____ 1933a. *Mentira desnuda (Hitos)*. En 2002: 35-180.
- ____ 1933. «Presencia del antípoda», *Cruz y Raya*, IV, julio. En 2002:277-290.
- ____ 1935. «De la novela contemporánea». En 2002:301-320.
- ____ 1935b. «Cuestión personal». En 2002:321-334.
- ____ 2002. *Ensayos literarios*. Ed. Domingo Ródenas. Madrid: Fundación BSCH.
- Marquina, Rafael 1931. «Engranajes». *GLit*, 108: 15.
- Masoliver, Joan Ramon 1929a. «A Rússia amb Teseu». *Hèlix*, 1: 6-7.
- ____ 1929b. «E. Giménez Caballero». *Hélix*, 5: 4-5.
- ____ 1930a. «Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya». *Butlletí de l'Agrupament escolar de l'Academia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*, 7-9: 198-206.
- ____ 1930b. «La bête andalouse». *Hèlix*, 10: 8 y 11.
- Mateos, Francisco 1931. «¿Un arte proletario? Aclaremos». *La Tierra*, 25 de noviembre.
- Brihuega 1982b: 289-290.
- Maulnier, Thierry 1944. «Une Vague de Nihilisme». *La Revue universelle*, 78-79: 257-264.
- Maurín, Joaquín 1930a. «Panorama de la literatura española». *Monde*, 92, 8 de marzo. Esteban y Santonja 28-39.
- ____ 1930b. «La decadencia intelectual de España». *La Nueva Era*, 1 (octubre).
- Meidner, Ludwig 1914. «Instrucciones para pintar la gran ciudad». González et alii 1999:115-118.
- Menéndez Pidal, Ramón 1931. «La defección de los ilustres». *GLit*, 77:1.

- Mihura, Miguel y otros, 1990. *El negociado de incobrables. (La vanguardia del humor español en los años veinte)*. Ed. de José Luis R. de la Flor. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Miranda Junco, Agustín 1931. «Un libro agónico». *ROcc*, 101: 221-228.
- Miranda, José 1939. «En torno a la decadencia de España». *Cuadernos de Madrid*, 1: 11-15.
- Montanyà, Lluís 1926a. «Panorama». *L'Amic de les Arts*, 3: 3.
- ____ 1926b. «Panorama». *L'Amic de les Arts*, 7: 4.
- ____ 1927a. «Superrealisme». *L'Amic de les Arts*, 10:3-4. En 1977:13-16.
- ____ 1927b. «*La caravana*, de Millàs-Raurell». *L'Amic de les Arts*, 15: 44-45. En 1977:17-19.
- ____ 1927c. «*Canciones*, de F.G. Lorca». *L'Amic de les Arts*, 16:54-56. En 1977:20-23.
- ____ 1928a. «Punt de vista sobre el superrealisme: *La flor de Califòrnia* de José María Hinojosa». *L'Amic de les Arts*, 26:198-200. En 1977: 43-49.
- ____ 1928b. «Carteles literarios». *GLit*, 33: 7.
- ____ 1928c. «Magia blanca: *Nadja*, el darrer llibre d'André Breton». *La Publicitat*, 20 de octubre. En 1977:50-53.
- ____ 1928d. «La jove poesia andalusa». *L'Amic de les Arts*, 22:165-166. En 1977:29-38.
- ____ 1928e. «Proselitisme, no». *L'Amic de les Arts*, 25: 191-192. En 1977:39-42.
- ____ 1929a. «Narciso: el personaje que encontró a su autor». *GLit*, 56: 5.
- ____ 1929b. «Punt i apart». *L'Amic de les Arts*, 31. En 1977:64-67.
- ____ 1931. «Una nova era literària». *Mirador*, 102: 4.
- ____ 1936. «Benjamin Peret». *Mirador*, 392:5. En 1977:96-99.
- ____ 1938. «L'esfinx i la quimera». *Meridià*, 30: 6. En 1977: 131-135.
- ____ 1977. *Notes sobre el surrealisme i altres escrits*. Ed. Esther Centelles. Barcelona: Edicions 62.
- Montero Díaz, Santiago 1932. *Fascismo*. Valencia: Cuadernos de Cultura.
- Montes, Eugenio 1923. *Estética da muiñeira*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1984.
- ____ 1924. «Antonio Machado: *Nuevas canciones*». *ROcc*, 12: 392-396.

- ____ 1925a. «Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*». *ROcc*, 25: 127-128.
- ____ 1925b. «Gerardo Diego: *Manuel de Espumas*». *ROcc*, 28: 125-127.
- ____ 1928. «Respuesta a la encuesta de política y literatura». *GLit*, 28: 2.
- ____ 1929a. «*Un chien andalou*». *GLit*, 60: 1.
- ____ 1929b. «Paisajes y problemas geográficos de Galicia». *GLit*, 61: 1-2.
- ____ 1930. «Respuesta a la encuesta: ¿Qué es la vanguardia?». *GLit*, 86: 4.
- ____ 1931. «El arte europeo en 1930». *GLit*, 97: 17.
- ____ 1984. *Obra en galego, I*. Santiago de Compostela: Sotelo-Blanco.
- Moreno Villa, José 1925. «El arte de mi tiempo». Rozas 135-138.
- ____ 1929. «Jacinta empieza a no comprender» (Poema). Gullón 57.
- ____ 1944. *Vida en claro*. México: FCE, 1976.
- Morgan, Charles 1946. *Reflections in a mirror*. London: Macmillan.
- Mulder, Elisabeth 1929. «Mann premiado y Venecia sentimental». *La Noche*, 30 de noviembre.
- Muñoz Arconada, César 1925. «Hacia un superrealismo musical». *Alfar*, 47. En 1986:95-110.
- ____ 1926. «Paisaje y mecánica». *Alfar*, 55. En 1986:110-118.
- ____ 1927a. «La última serie de los *Cuadernos literarios*». *GLit*, 3:4.
- ____ 1927b. «Gritos emocionados». *Mediodía*, 7. En 1986:138-139.
- ____ 1927c. Epílogo a *El amor y el dolor en la tragicomedia de Calisto y Melibea* de Teófilo Ortega. En 1986:164-167.
- ____ 1927d. «El festival Falla». *GLit*, 22. En 1986:180-184.
- ____ 1928. «Respuesta a la encuesta sobre política y literatura». *GLit*, 25. En 1986:187-190.
- ____ 1928a. «Alberto zum Felde: *Estética del novecientos*». *GLit*, 35: 3.
- ____ 1928b. «F. Carmona Neclares: *Vida y literatura de Rufino Blanco-Fombona*». *GLit*, 36: 3.
- ____ 1928c. «El problema musical de América». *Revista de las Españas*, 20-21: 150-152.
- ____ 1928d. «Música y cinema». *GLit*, 43: 4.
- ____ 1928e. «Regresos y evocaciones». *Síntesis*, 15 (agosto): 347-353.

- ____ 1929a. «Información de libros recibidos». *GLit*, 63: 3.
- ____ 1929b. «El campo, la ciudad, el cielo». *GLit*, 66: 6.
- ____ 1929bb. «*Diario de mi vida (1904-1905)*, de R. Blanco-Fombona». *GLit*, 66. En 1986: 226-228.
- ____ 1929c. «*Notas de una vida*, por el conde de Romanones, y *Oleaje*, por A. Garcitoral». *GLit*, 67: 6.
- ____ 1930. *La turbina*. (Fragmento). Ródenas 1999a: 183-186.
- ____ 1933a. «Hacia un cinema proletario». *Nuestro Cinema*, 8-9. En 1986:244-247.
- ____ 1933b. «Quince años de literatura española». *Octubre*, 1. Esteban y Santonja 114-122.
- ____ 1934. «La doctrina intelectual del fascismo español». *Octubre*, 6. Esteban y Santonja 123-128.
- ____ 1936a. «Autobiografía». *Nueva Cultura*, 11 (marzo-abril). Esteban y Santonja 176-178.
- ____ 1936b. «El fascismo no puede crear una cultura». *Leviatán*, 26. Esteban y Santonja 129-137.
- ____ 1936c. «Marx, Engels y el Romanticismo». *Problemas de Nueva Cultura*, 1. En 1986:292-297.
- ____ 1986. *Obra periodística. De Astudillo a Moscú*. Ed. Christopher H. Cobb. Valladolid: Ámbito.
- Nart Rodés, J. 1931. «Crisis de valores». *La Vanguardia*, 12 de agosto: 6-7.
- Nemes, Ludovico 1931. «El individualismo y el colectivismo filosófico fundamental del drama». *GLit*, 105: 5.
- Neruda, Pablo 1935. «Sobre una poesía sin pureza». *Caballo verde para la poesía* 1: 5.
- Neville, Edgar 1929. *Don Clorato de Potasa*. En *Obras Selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969:3-121.
- ____ [1990] «De cómo organizé un congreso». En *El negociado de incobrables*. Ed. José Luis R. de la Flor. Madrid: Ediciones de la Torre: 208-210.
- Niceforo, Alfredo 1929. «Le civilisation. Le problème des valeurs». En *Civilisation. Le mot et l'idee*. Paris: Librairie Felix Alcan. 113-128.
- Nicolai, Jorge Federico y otros 1926. «¿Qué es la vida?» *Residencia* 3: 255-257.

- Nietzsche, Friedrich 1983. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza.
- ____ 1998. *El nihilismo: escritos póstumos*. Ed. Gonçal Mayos. Barcelona: Península.
- Nin, Andreu 1931. Prólogo. *El Volga desemboca al mar Caspi*. Por B. Pilniak. Barcelona. Cobb 212-215.
- Obregón, Antonio de 1928. «Más sobre Góngora». *GLit*, 26:2.
- ____ 1930a. «Las cuestiones fundamentales del marxismo». *Nueva España*, 2: 23.
- ____ 1930b. «Luigi-Sturzo, Italia y el fascismo». *Nueva España*, 3: 23-24.
- ____ 1930c. «La revolución literaria». *Nueva España*, 5: 25-26.
- ____ 1930d. «Jean Cocteau, *Les enfants terribles*». *Nueva España*, 7: 24.
- ____ 1930e. «Quebrantamiento del curso de la Historia». *Nueva España*, 9: 23.
- ____ 1930f. «Benjamín Jarnés, *Teoría del Zumbel*». *Nueva España*, 10: 27.
- ____ 1930g. «Samuel Ros, *El ventrílocuo y la muda*». *Nueva España*, 12: 25.
- ____ 1931. *Efectos navales*. Madrid: CIAP.
- ____ 1934a. «*El profesor inútil*». *Luz*, 13 de febrero. Reproducido en *El profesor inútil*, ed. Domingo Ródenas de Moya: 295-296.
- ____ 1934b. *Hermes en la vía pública*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ocampo, Victoria 1967. «Vida de la revista "Sur"». *ROcc*, 16: 129-159.
- Olmo, Rosario del 1934. «Deberes del Arte en el momento actual». *La Libertad*, 12 de enero. Esteban y Santonja 65-67.
- Oposición del Grupo de Noviembre 1921. «Carta abierta al Grupo de Noviembre». González et Alii 1999:127-130.
- Ors, Eugenio d' 1915. «Reflexió». *Glosari*. Barcelona: Edicions 62, 1982. 242-243.
- ____ 1917. «La depressió». *Glosari*. Barcelona: Edicions 62, 1982. 274.
- ____ 1923. «Bodegones asépticos». *ROcc*, 5: 145-162.
- ____ 1924a. *Mi salón de otoño* [fragmento]. En Brihuega 113-114.
- ____ 1924b. «La resurrección de Juliano el Apóstata». *ROcc*, 16: 17-51.
- ____ 1926. «Glosas a la Exposición de Bellas Artes de Madrid». *Revista de las Españas*, 1: 4-8.
- ____ 1927. «La filosofía de Menéndez Pelayo». *Revista de las Españas*, 12: 499-507.
- ____ 1928. «Cúpula y Monarquía». *GLit*, 32: 5.
- ____ 1929. *Diccionario filosófico portátil*. Madrid: Criterio Libros, 1999.

- Ortega y Gasset, Eduardo 1926. «La tragédie espagnole». *Europe*, 41:75-86.
- Ortega y Gasset, José 1914. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- ____ 1918. «Estafeta romántica». *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1947 [a partir de ahora *OC*]. vol. III: 13-24.
- ____ 1922. *España invertebrada*. *OC* vol. III: 35-130.
- ____ 1923. *El tema de nuestro tiempo*. *OC* vol. III: 141-203.
- ____ 1924a. «Sobre la sinceridad triunfante». *ROcc*, 11 (mayo). Reprod. en 146-147 (julio-agosto 1993): 158-161.
- ____ 1924b. «Parerga». *ROcc*, 18 (diciembre). Reprod. en 146-147: 11-18.
- ____ 1924c. «El deber de la nueva generación argentina». *OC* vol. III: 255-259.
- ____ 1924d. *Las Atlántidas*. *OC* vol. III: 281-316.
- ____ 1925a. *La deshumanización del arte*. *Obras Completas*. *OC* vol. III: 351-386.
- ____ 1925b. «Pleamar filosófica». *OC* vol III: 344-349.
- ____ 1927a. «La forma como método histórico». *OC* vol. III: 521-526.
- ____ 1927b. «Los escaparates mandan». *El Sol*, 15 de mayo. *OC* vol. III: 459-463.
- ____ 1928. *Meditación de nuestro tiempo*. Madrid: FCE, 1996.
- ____ 1928. «Max Scheler». *ROcc*, 60: 398-403.
- ____ 1930. *La rebelión de las masas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- ____ 1935. *En torno a Galileo*. Madrid: Alianza, 1982.
- ____ 1992. «El estilo de una vida (notas de trabajo)». *ROcc*, 132: 51-68.
- ____ 2001. «Notas de trabajo sobre Heidegger (segunda parte)». *Revista de Estudios Orteguianos*, 3: 5-31.
- Ortega, Teófilo 1928. «La flecha y el río». *Meseta*, 1: 7.
- ____ 1929. «Nuestro huésped». *Revista de las Españas*, 39-40: 126-127.
- ____ 1931a. «¡Siete llaves al sepulcro de Don Quijote!». *El Norte de Castilla*, 13 de junio.
- ____ 1931b. «El caso Ortega y Gasset». *El Norte de Castilla*, 8 de agosto.
- Orwell, George 1940. «Inside the Whale». *Inside the Whale and other essays*. Harmondsworth: Penguin, 1957. 9-50.
- Ossorio, Ángel 1938. «Fascismo y antifascismo». *Hora de España*, 17: 90-94.

- Ozenfant, Amédee 1928. «De la naturaleza al arte». *ROcc*, 63: 270-284.
- ____ y Le Corbusier 1920. «Purismo». *L'Esprit Nouveau*, 4: 359-386. En Harrison y Wood 1992: 237-240.
- Palacio, Ernesto 1928. «Sobre literatura nueva». *La Nación*, 29 de abril.
- Pastor, José Francisco 1928. «Imposibilidad de un nacionalismo español». *GLit*, 47: 4.
- ____ 1929a. «Mommsen». *GLit*, 49: 2.
- ____ 1929b. «Juventud de post-guerra». *GLit*, 53: 2.
- ____ 1929c. «Nietzsche y nuestro tiempo». *GLit*, 69: 4.
- ____ 1929d. «Perspectivas históricas». *GLit*, 56: 2.
- ____ 1929e. «Esencias de Unamuno». *GLit*, 61: 1.
- ____ 1929f. «Vitalismo y poética». *GLit*, 65: 3.
- Pérez, Darío 1930. «Benjamín Jarnés». *Figuras de España*. Madrid: CIAP. 269-283.
- Pérez de Ayala, Ramón 1931. «La poesía española». *Revista de las Españas*, 59-60: 333-335.
- Pérez Ferrero, Miguel 1927a. «Pablo Abril de Vivero: *Ausencia*». *GLit*, 8: 4.
- ____ 1927b. «Lo que lee y escribe el Dr. Marañón». *GLit*, 20: 1.
- ____ 1927c. «Del muerto, etcétera». *GLit*, 24: 6.
- ____ 1929a. «Del panorama literario universal». *Cosmópolis*, julio: 68-69.
- ____ 1929b. «La vida en el mundo. Variaciones a la soledad, a la voz y al hombre». *Cosmópolis*, noviembre: 53-54.
- ____ 1930a. «Circo y canción». *Cosmópolis*, enero: 93-94.
- ____ 1930b. «El poeta de "La Toriada": Fernando Villalón». *Cosmópolis*, marzo: 40-41.
- ____ 1930c. «Lo vivo y lo pintado». *GLit*, 92: 8.
- ____ 1930d. «El arte nuevo como agresión». *Contemporáneos*, 24 (mayo): 150-165.
- Pérez Jorba, Joan 1919. «Divagacions sobre l'art d'avantguarda» *L'Instant*, 15 de agosto. En Brihuega 195-197.
- Pérez Minik, Domingo 1932a. «libros. Francia: Jean Schlumberger». *Gaceta de Arte*, 1:3.
- ____ 1932b. «Perfil de la revista contemporánea». *Gaceta de Arte*, 11:1-2.
- ____ 1933. «En el camino de marcel proust a d.h. lawrence», *Gaceta de Arte*, 19: 2.
- ____ 1934. «un sentido de la crisis en el teatro europeo». *Gaceta de Arte*, 26: 1-2.

- ____ 1936. «Diálogo con *Nueva Cultura*». *Gaceta de Arte*, 37. En Brihuega 1982:393-400.
- ____ 1957. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid: Guadarrama.
- Pestana Lóbrega, Ernesto 1930. ««Los artistas canarios de la escuela Luján Pérez». *GLit*, 94: 8.
- Pfänder, Alexander 1924. «El sistema de Federico Nietzsche». *ROcc*, 16: 89-134.
- Picabia, Francis 1923. «Francis Merci!». *Littérature*, 8 (enero). En Harrison y Wood 272-273.
- Pina, Francisco 1930. «Prólogo» a *Escritores y pueblo*. Valencia: Cuadernos de Cultura. Esteban y Santonja 46-47.
- Planells, Àngel 1930. «La violència i l'absurd, fonts de poesia». *Recull*, 386:3 y 387:3. En Molas 416-418.
- Plaza, Juan M. 1935. «G.W. Pabst: de "L'opera de Quat'sous" a "Don Quijote"». *Nueva Cultura*, 3 (marzo): 11.
- Porlán y Merlo, Rafael 1927. *Pirrón en Tarfía*. Sevilla: Colección "Mediodía".
- ____ 1930. «1927: su mirada morena y su mirada rubia». *GLit*, 74: 4.
- ____ s.f. [pero entre 1927 y 1930] «Defensa del vanguardismo». Inédito. En 1986:44-48.
- ____ 1931. «Riesgo y ventura del cine». En 1986:60-74.
- ____ 1986. *Prosas de un novelista inacabado*. Ed. J.L. Ortiz de Lanzagorta. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Porras, Antonio 1937. «Iniciación de un tema de *Nueva Cultura*». *Nueva Cultura*, 6-7-8 (agosto-octubre): s.p.
- Pound, Ezra 1918. «A retrospect». *Kolocontroni* 373-379.
- ____ 1920. «La Isla de París». *Hermes*, 65 (noviembre): 663-675.
- Primo de Rivera, José Antonio 1930. «Acerca de los intelectuales». *La Nación*, 29 de julio.
- ____ 1933. «Hacia un nuevo Estado». *El Fascio*, número único, 16 de marzo: 2.
- ____ 1935a. «Ante una encrucijada en la historia política y económica del mundo.» Conferencia pronunciada en el círculo mercantil de Madrid, el 9 de abril. En www.rumbos.net/ocja/jaoc0103.html, 3 de agosto de 2004.
- ____ 1935b. «1931-1935». *Arriba* 5, 18 de abril.

- Putnam, Samuel 1930. «Paula y Paulita». *Books Abroad*, 4: 159.
- ____ 1933a. «Caballero and the new Spain». *Books Abroad*, 7.2: 139-141.
- ____ 1933b. «Italy and the incubus of the novel». *Books Abroad*, 7.4: 395-398.
- ____ 1935. «Benjamín Jarnés y la deshumanización del arte». *Revista Hispánica Moderna*, 2: 17-21.
- Quiroga Pla, José M^a 1934. «Hermes en la vía pública». *Diablo Mundo*, 3 (mayo). En Dennis 1983: 103-105.
- R. 1930. «Massimo Bontempelli, *Il figlio di due madri*». *Nueva España*, 3: 24.
- Ramil, José 1935. «Antonio Espina. *El nuevo diantre*». *Nueva Cultura*, 3: 2-3. En Cobb 406-407.
- Read, Herbert 1935a. «Significación social del arte abstracto». *Gaceta de Arte*, 33: 2.
- ____ 1935b. «What is revolutionary art?». *Kolocotroni* 526-529.
- Real, Álvaro 1930. «El rumbo “a la izquierda” de los intelectuales». *Nuevo Mundo*, 13 de junio.
- Redondo, Onésimo 1933. «El regreso de la Barbarie». *J.O.N.S.* En Rodríguez Puértolas 117-118.
- Renau, José 1932. «Fundamentaciones de la crisis actual del arte». *Orto*, marzo. Brihuega 1982b:295-299.
- Renau, Juan 1935. «Fernando Vela o la concepción democrático-aristocrática de la sociedad». *Nueva Cultura*, 9 (diciembre): 6-7.
- Ríos, Fernando de 1934 (1^a ed. 1921). *Mi viaje a la Rusia soviética*. Madrid: Alianza, 1970.
- Rivas Chérif, Cipriano 1920. «A la luz de las candilejas». *La Pluma*, 2 (julio). En Cobb 117-120.
- ____ 1926. «La Literatura rusa después de la revolución.» *La Libertad*, 23 de marzo. En Cobb 127-131.
- Rivera y Pastor, Francisco 1932. «La actitud íntima del hombre actual frente al derecho». *ROcc*, 113: 192-208.
- Roces, Wenceslao 1930. Prólogo. *Schkid, la república de los vagabundos*. Por Belyk y Pantaleev. En Cobb 116-117.
- Rodríguez Aldave, Alfonso 1934. «Chatterton y Cándida». *Noreste*, 7: 4.

- Rodríguez de Gortázar, Joaquín. 1930. «Wenceslao Fernández-Flórez: *Fantasma*». *GLit*, 77: 15.
- Roh, Franz 1925. *Realismo mágico*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Ros, Samuel 1932. *El hombre de los medios abrazos*. Madrid: Libertarias.
- Rosenberg, Harold 1940. «The Fall of Paris». *Partisan Review*. En Harrison y Wood:541-545.
- Rougemont, Denis de 1934. «Préface a une littérature». *Esprit*, 25: 24-33.
- Royo-Vilanova, Ricardo 1931a. «El gran tópico de nuestro tiempo». *El Norte de Castilla*, 24 de mayo: 1.
- ____ 1931b. «Indalecio Prieto y los intelectuales». *El Norte de Castilla*, 16 de julio: 1.
- Ruiz Manent, Josep M^a 1930. «La nova humanització de l'art». *El Matí*, 31 de diciembre.
- Rusell, Bertrand 1932. *Skeptical essays*. Trad. cat. Barcelona: Ed. 62, 1966.
- Salaverría, José M^a 1917. «El nihilismo de Pío Baroja». *Hermes*, 1: s.p.
- ____ 1932. «La discordia intelectual». *La Vanguardia*, 24 de enero: 6.
- Salaya, Guillén 1928. «Ética de la juventud actual». *GLit*, 39: 5.
- ____ 1931. *Parábola de la nueva literatura*. Madrid: Biblioteca Atlántico.
- Salazar, Adolfo 1925. ««cejalto» y «cecibajos»». *ROcc*, 28 (octubre). Reproducido en 146-147 (1993): 155-157.
- ____ 1930. «Romanticismo y Academia. Un siglo de experiencia». *Nueva España*, 1: 13-14.
- Salazar Chapela, Ernesto 1926. «Rene Crevel: *Mon corps et moi*». *ROcc*, 38: 262-265.
- ____ 1928a. «La joven trinidad Halffter-Pittaluga». *GLit*, 41: 5.
- ____ 1928b. «Tragedias grotescas». *GLit*, 37: 2.
- ____ 1929a. «Impactos». *Revista de las Españas*, 39-40: 433-435.
- ____ 1929b. «Los clásicos olvidados». *Síntesis*, 23 (abril): 235-238.
- ____ 1930. «Respuesta a la encuesta: ¿Qué es la vanguardia?». *GLit*, 85: 4.
- ____ 1931a. «Apuntes: a buena política, mejor literatura». *El Sol*, 26 de abril. Esteban y Santonja 51-53.
- ____ 1931b. «Hablando con Antoniorrobes». *GLit*, 120: 13.
- ____ 1934. «¿Arte proletario o burgués?». *La Voz*, 8 de diciembre: 1.
- ____ 1935a. «La casa y el arte». *La Voz*, 3 de enero: 1.

- ____ 1935b. «Masa y minoría». *La Voz*, 8 de enero: 1.
- ____ 1935c. «Masa y minoría». *La Voz*, 12 de enero: 1.
- ____ 1935d. «Masa y minoría». *La Voz*, 16 de enero: 1.
- Salinas, Pedro 1934. «José Bergamín en aforismos». 1972: 159-164.
- ____ 1935a. «Escorzo de Ramón». 1972: 153-158.
- ____ 1935b. «Castelar, hombre del Siná». *Índice Literario* 4.1: 3-7.
- ____ 1972. *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Salvat-Papasseit, Joan 1919. «Concepte del poeta». *Mar Vella*: 4.
- Sánchez Barbudo, Antonio 1933. «Abrazo de años diversos». *Hoja Literaria*, 6: 3-4.
- ____ 1937. «El “98” y “el año de la victoria”». *Hora de España*, 2: 50-51.
- ____ 1955. «La necesidad de fe y la crisis de nuestro tiempo». *Ensayos y recuerdos*.
Barcelona: Laia, 1980. 109-154.
- Sánchez Rivero, Ángel 1927. «Respuesta a la encuesta sobre política y literatura». *GLit*,
24: 3.
- ____ 1928a. «Coloquio espiritual». *GLit*, 31: 7.
- ____ 1928b. «Respuesta a la encuesta sobre arquitectura». *GLit*, 32: 2.
- ____ 1934. *Meditaciones políticas*. Madrid: Ediciones Literatura.
- ____ 1997. *Papeles póstumos. Fragmentos de un diario disperso (1925-1930)*. Gijón:
Llibros del Pexe.
- Sánchez Vázquez, Gonzalo 1936. «Raza frente a cultura». *Sur*, 2: 5-6.
- Sánchez, Pedro 1934. «Consideraciones sobre la pintura de hoy». *Noreste*, 6: 2.
- Sartre, Jean-Paul 1948. *El existencialismo es un humanismo*. Madrid: Edhasa, 1989.
- Scheler, Max 1926. «La idea del hombre y la historia». *ROcc*, 41:137-182.
- ____ 1929. *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- ____ 2002. «Para la rehabilitación de la virtud». *ROcc*, 250: 13-37.
- Schmitt, Carl 1930. «El proceso de neutralización de la cultura». *ROcc*, 80: 199-221.
- ____ 1931. «Hacia el Estado total». *ROcc*, 95: 140-156.
- Semprún y Gurrea, José M^a de 1934. «El estado totalitario». *Plan*, 3: 3.
- Sender, Ramón J. 1929. «Plejánov y el arte». *El Sol*, 10 de julio. Cobb 188-191.
- ____ 1930a. «Interrogante de Panait Istrati en Toledo». *Nueva España*, 2: 21-22.
- ____ 1930b. «Reorganización seudocívica de la picardía». *Nueva España*, 4: 16-17.

- ____ 1932a. «Compartición de fe y esperanza». *Noreste*, 1: 4.
- ____ 1932b. «La cultura y los hechos económicos». *Orto*, marzo. Cobb 191-196.
- ____ 1935. «Reseña de *Rodríguez y dos personajes y un fantasma*, de Isaac Pacheco». *Tensor*, agosto. Cobb 408.
- Serge, Víctor 1925. «Is a proletarian literature possible?». *Yale French Studies*, 39 (1967):137-145.
- Serrano Plaja, Arturo 1933a. «Gide y los intelectuales». *Hoja Literaria*, 1: 10.
- ____ 1933b. «Al borde de Einstein». *Hoja Literaria*, 3: 3-5.
- Severino, Emanuele 1982. *Esencia del nihilismo*. Madrid: Taurus, 1991.
- Simmel, Georg 1933. «Rodin». *ROcc*, 126: 312-336.
- Spanish Omnibus* 1932. London: Eyre and Spottiswood Publishers.
- Spender, Stephen 1935. *The destructive element. A study of Modern Writers and Beliefs*. Londres: Jonathan Cape.
- Spengler, Oswald 1922. *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. [original alemán, tomo I 1918, tomo II 1922, primera traducción castellana completa 1923]
- Stein, Gertrude 1926. «Composition as Explanation». *Kolocontroni* 421-425.
- Strauss, Leo 1941. «German Nihilism». *Interpretation*, 26.3 (1999): 353-378.
- Supervielle, Jules 1994. *Amigos desconocidos*. México: Vuelta.
- Sureda, Jacobo, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges 1922. «Manifiesto del Ultra». *Brihuega* 104-106.
- Tenreiro, Ramón 1931. «El problema español». *El Norte de Castilla*, 15 de febrero.
- ____ 1936. «Sobre la crisis de la novela». *El Sol*, 12 de junio.
- Toynbee, Arnold J. 1938/39. «A turning point in History». *Foreign Affairs*, 17: 305-320.
- ____ 1946. *Estudio de la Historia III*. Compendio de D.C. Somervell de los vols. IX-XIII. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Unamuno, Miguel de 1917. «La labor patriótica de Zuloaga». *Hermes*, 8.
- ____ 1933. «Deficiencia mental». *Ahora*, 8 de agosto. En *Ensueño de una patria. Periodismo republicano 1931-1936*, ed. Víctor Ouimette. Valencia: Pre-textos. 146-148.

- Valdés, Francisco 1933. *Letras: Notas de un lector*. Ed. José Luis Bernal. Editoria Regional de Extremadura, 1993.
- Valdivieso, Miguel 1928. «Dos ensayos». *Meseta*, 6: 8-9.
- Valéry, Paul 1919. «La crise de l'esprit». En *Variété I et II*. París: Gallimard. 1992. 13-51.
- ____ 1932. «Plática sobre el progreso». *Gaceta de Arte*, 6: 2.
- ____ 1990. *Teoría estética y poética*. Madrid: Visor.
- Vegas Latapie, Eugenio 1936. «Las causas del mal». *Acción Española*, 85 (marzo). En Rodríguez Puértolas 129-132.
- Vela, Fernando 1924a. «El suprarrealismo». En 1983:49-54.
- ____ 1924b. «Antonio Marichalar: *Palma*». *ROcc*, 7: 127-128.
- ____ 1924c. «León Frobenius en Madrid». *ROcc*, 9: 390-394.
- ____ 1924d. «Pirandello». *El grano de pimienta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950: 80-84.
- ____ 1926a. «Pedro Salinas: *Víspera del gozo*». *ROcc*, 37: 124-129.
- ____ 1926b. Carta a Benjamín Jarnés. Jarnés 2003: 32-33.
- ____ 1927a. «El arte al cubo». En 1983: 70-74.
- ____ 1927b. «Desde la ribera oscura». En 1983: 75-91.
- ____ 1927c. «Francisco Brentano: *El origen del conocimiento moral*». *Revista de Occidente*, 52: 103-106.
- ____ 1930. «De antropología filosófica». En 1983:92-102.
- ____ 1931. «Los tiempos iniciales son tiempos difíciles». *El Norte de Castilla*, 31 de octubre.
- ____ 1932. «Orientaciones últimas de la filosofía». En 1983:103-136.
- ____ 1961. *Ortega y los existencialismos*. Madrid: Revista de Occidente.
- ____ 1983. *Inventario de la modernidad*. Ed. de José-Carlos Mainer. Gijón: Noega.
- Verdaguer, Mario 1931. «Escenas junto a la muerte». *La Vanguardia*, 8 de noviembre.
- ____ 1934. *Un intelectual y su carcinoma*. Ed. Joaquín Entrambasaguas. Barcelona: Planeta, 1968. 1301-1471.
- Vicens Vives, Jaume 1948. «Las causas de la crisis del siglo XX». *Destino*, 556 (3 de abril): 15.

- Viola, José 1933-34. «Plástica». *Art*, 5. Brihuega 1982b:184-190.
- Waisman, Friedrich, Josef Schächter y Moritz Schlick 1994. *Ethics and the will*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Weber, Alfred 1946. *Farewell to European History; or, the Conquest of Nihilism*. New Haven: Yale UP, 1948.
- Weidlé, W. 1943. *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- Wells, H.G. 1915. «Civilization at the Breaking Point». *New York Times Current History*, 2.4: 772-774.
- ____ 1934-35. «Civilization on Trial». *Foreign Affairs*, 13: 595-599.
- Westerdahl, Eduardo 1930. «De la abstracción: regreso». *Nueva España*, 25 de octubre. Brihuega 429-431.
- ____ 1934. «Croquis conciliador del arte puro y social». *Gaceta de Arte*, 25: 1-2.
- ____ 1936. «Joan Miró y la polémica de las realidades». *Gaceta de Arte*, 38: 5-11.
- Woolf, Virginia 1919. «Modern Fiction». En Kolocontroni 397.
- ____ 1922. «The Modern Essay». *A Woman's Essays*. Londres: Penguin Books, 1992: 38-49.
- Worringer, Wilhem 1948. *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- Ximénez de Sandoval, Felipe 1928. «Imágenes del movimiento». *Meseta*, 2:3.
- ____ 1930. *Tres mujeres más equis*. Madrid: CIAP.
- Xirau, Joaquín 1927. «Ciència i cultura». *GLit*, 5: 3.
- Zambrano, María 1933a. «De nuevo, el mundo». *Hoja Literaria*, 1: 1.
- ____ 1933b. «Nostalgia de la tierra». *Los cuatro vientos*, 2: 28-33.
- ____ 1940. «Una voz que sale del silencio». *Nuestra España*, 8 (mayo): 35-44.
- ____ 1971. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Obras reunidas, vol. 1. Madrid: Aguilar.
- Zaragüeta, Juan 1928. «Problemas del catolicismo moderno». *GLit*, 31: 2.
- Zervos, Christian 1934. «La nostra generació». *D'Ací i d'Allà*, 179.
- Ziegler, Leopold 1928. «La desdivinización del mundo». *ROcc*, 61: 61-79.
- Zozaya, Antonio 1931. «El imposible regreso». *Mundo Gráfico*, 1 de diciembre.

- ____ 1932. «La impaciencia pesimista». *Mundo Gráfico* 29 de junio.
- Zuani, Ettore de 1928. «Los escritores italianos y el fascismo». *GLit*, 30: 5.
- Zubiri, Xavier 1935. «En torno al problema de Dios». *ROcc*, 149: 129-159.
- ____ 1942. *Naturaleza, Historia, Dios*. Madrid: Alianza, 1994.
- Zugazagoitia, Julián 1928. «Aristocracia, burguesía, proletariado». *GLit*, 42: 1-2.
- ____ 1930. «La masa en la literatura». *Nueva España*, 2: 5-6. Esteban-Santonja 93-96.
- Zulueta, Luis de 1925. «El enigma de Rusia». *ROcc*, 27: 273-292.
- ____ 1926. «Miguel de Unamuno: *L'agonie du christianisme*». *ROcc*, 35: 239-242.
- ____ 1927. «Keyserling». *ROcc*, 45: 407-412.
- ____ 1928a. «Julien Benda: *La trahison des clercs*». *ROcc*, 57: 417-421.
- ____ 1928b. «León Tolstói y el siglo XX». *ROcc*, 63: 257-269.
- ____ 1928c. «Werner Sombart: *Lujo y capitalismo*». *ROcc*, 66: 378-382.
- ____ 1930. «Liturgia y espíritu». *ROcc*, 87: 202-222.
- ____ 1931. «La generación de la dictadura». *El Sol*, 20 de enero. Esteban y Santonja 48-50.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abad, Francisco 1987. *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra.
- ____ 1995. «La crisis del positivismo (Vossler, Bajtín, Ortega)». *Signa*, 4: 245-253.
- Abellán, José Luis 1975. *La industria cultural en España*. Madrid: Edicusa.
- ____ 1998. «El modernismo como posmodernidad». *Paideía*, 44-45: 289-294.
- Acosta Montoro, José 1973. *Periodismo y literatura*, 2. Madrid: Guadarrama.
- Adamson, Walter L. 1989. «Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case». *Journal of Contemporary History*, 24: 411-435.
- Adler, Frank 2001. «Reconsidering Fascism». *Telos*, 119: 181-188.
- Adorno, Th. W. 1954. «La posición del narrador en la novela contemporánea». En ____ 2003:42-49.
- ____ 1970. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- ____ 2003. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- ____ y Max Horkheimer 1944. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2001.
- Affron, Matthew y Mark Antliff 1997. «Introduction». *Fascist Visions: Art and ideology in France and Italy*. Princeton: Princeton UP. 3-24.
- Agamben, Giorgio 1997. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- Aguilar, Gonzalo 2002. «Modernismo». En Altamirano (dir.) 180-186.
- Albert, Mechthild, (ed.) 1998. *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Madrid-Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana.
- ____ 1998. «La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político». En Wentzlaff-Eggebert (coord.) 1998. 115-126.
- ____ 2003. *Vanguardistas de camisa azul*. Madrid: Visor.
- Altamirano, Carlos, (dir.) 2002. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Altieri, Charles 2000. «Can Modernism have a future?». *Modernism/Modernity* 7.1:121-143.
- Altizer, Thomas J.J. 1994. «The Challenge of Nihilism». *Journal of the American Academy of Religion* 54(4): 1013-1022.
- ____ 2003. *Godhead and the nothing*. Albany: State University of New York Press.

- Alvar, Manuel y otros 1989. *Jornadas Jarnesianas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Álvarez, Lluís, (ed.) 1999. *Hermenéutica y acción: crisis de la modernidad y nuevos caminos de la metafísica*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Álvarez Gómez, Mariano 2002. «El problema de Dios en Wittgenstein y Heidegger». *ROcc*, 258: 108-123.
- Álvarez Junco, José 1995. «Education and the Limits of Liberalism». En H. Graham y Jo Labanyi, (eds.) *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford UP. 45-52.
- Anderson, Andrew A. 2000. «Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde». En Günter Berghaus, (ed.) *International Futurism in Art and Literature*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter. 144-180.
- Andújar, Manuel 1981. «Benjamín Jarnés en galería de espejos». En *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX*. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón. 11-92.
- ____ 1989. «Benjamín Jarnés en México». En *Jornadas Jarnesianas* 33-47.
- Apter, T. E. 1975. «Thomas Mann's *Doktor Faustus*: nihilism or humanism?». *Forum for Modern Languages Studies*, 11: 59-73.
- Aranda, Francisco 1981. *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen.
- Aranguren, José Luis L. 1976. «La poesía de Jorge Guillén ante la actual crisis de valores». *Estudios literarios*. Madrid: Gredos. 321-343.
- Arblaster, Anthony 1996. «Literature and moral choice». John Horton, Andrea T. Baumeister, (eds.) *Literature and the political imagination*. Londres y Nueva York: Routledge. 128-144.
- Areilza, José M^a de 1997. «El ideal europeísta de entreguerras». *La paz imposible. La década de los pactos (1920-1929)*. Madrid: Historia 16. 45-54.
- Arendt, Dieter, (ed.) 1974. *Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte in der Wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Arendt, Hannah 1951. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- ____ 1968. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 2003.
- Argyros, Alex 1992. «Narrative and Chaos». *New Literary History*, 23: 659-673.

- Arizmendi, Milagros 1997. «El vanguardismo español». M^a del Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 420-440.
- Arjona, Doris King 1928. «*La voluntad and Abulia* in contemporary spanish ideology». *Revue Hispanique*, 74: 573-671.
- Arocena, Luis A. 1989. «El saber de la historia en Ortega y Gasset». *La Torre*, 10: 325-335.
- Aullón de Haro, Pedro 2000. *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Auerbach, Erich 1942. *Mimesis*. México DF: FCE, 2002.
- Auster, Paul 1992. «Los fundamentos del dadaísmo». *El arte del hambre*. Barcelona: Edhasa. 54-60.
- Ayala, Francisco 1959. «El arte de novelar». *La estructura narrativa*. Barcelona: Crítica, 1984. 129-140.
- ____ 1964. «Función social de la literatura». *ROcc*, 10: 97-107.
- ____ 1967. «Nueva divagación sobre la novela». *La estructura narrativa*. Barcelona: Crítica, 1984. 141-156.
- ____ 1971. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar.
- ____ 1981. «Prólogo» a Benjamín Jarnés, *Lo rojo y lo azul*. Zaragoza: Guara Editorial. 9-13.
- Ayéndez Alder, R. 1988. «García Lorca, Díaz Fernández y el compromiso social del artista». *Crítica Hispánica*, 10: 67-81.
- Azam, Gilbert 1985. «Ortega ante el hombre desorientado». *Iglesias* 239-250.
- ____ 1989. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- Aznar Soler, Manuel 1978. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia.
- ____ 1985. «*Nueva Cultura*, revista de crítica cultural (1935-1937)». *Debats*, 11: 6-19.
- ____ 1987a. *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- ____ 1987b. *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. París, 1935*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- ____ (ed.) 2000. *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Barcelona: Gexel.
- Balibar, Étienne 2002. «Violence, Ideality and Cruelty». *Politics and the Other Scene*. Londres: Verso. 129-145.
- Ballesteros, Jesús 1994. «Il problema della natura umana nella filosofia spagnola». *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto*, 71.4: 704-715.
- Baden, Hans Jürgen 1969. *Literatura y conversión*. Madrid: Guadarrama.
- Barrera, José María 2004. «De las primeras vanguardias al núcleo central del 27: el corpus de revistas». *Ínsula*, 650:2-6.
- Bassolas, Carmen 1975. *La ideología de los escritores. Literatura y política en "La Gaceta Literaria", 1927-1932*. Barcelona: Fontamara.
- Batt, Noëlle. «El arte literario: una ontología y una estética de lo posible». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 643: 7-13.
- Bauman, Zygmunt 1991. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca: Cornell.
- Basinski, Paul A. 1990. «Nihilism and the impossibility of political philosophy». *The Journal of Value Inquiry*, 24: 269-284.
- Bécarud, Jean 1969. *Cruz y Raya*. Madrid: Taurus.
- ____ y Evelyne López Campillo 1978. *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Becker, Annette 2000. «The Avant-garde, Madness and the Great War». *Journal of Contemporary History*, 35: 71-84.
- Behler, Ernst 1996. «Nietzsche in the Twentieth Century». En Bernd Magnus, ed. *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge UP. 281-322.
- Bell, Daniel 2000. «Las dos caras del siglo XX». *Letra Internacional*, 66: 22-31.
- Bell, Michael 1972. *Primitivism*. Londres: Methuen.
- Bellquist, John Eric 1986. «Strindberg's Father: Symbolism, Nihilism, Myth». *Modern Drama*, 29: 532-543.
- Bellver, Catherine 2001. *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Londres: Bucknell.
- Bérard, Ewa 1998. «Viatcheslav Ivanov et Ernst R. Curtius: philosophie de la culture et du nihilisme». *Revue germanique internationale*, 10: 201-213.

- Berg, Christian, Frank Durieux y Geert Lernout, (eds.) 1995. *The Turn of the Century/La tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Berger, P. y Th. Luckmann 1997. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Barcelona: Paidós.
- Bergius, Hanne 1979. «The Ambiguous Aesthetic of Dada: Towards a Definition of its Categories» *Journal of European Studies*, 9: 26-38.
- Berman, Marshall 1982. *All That is Solid Melts into Air*. Harmondsworth: Penguin.
- Bernal, José Luis 1988. *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*. Ediciones Universidad de Extremadura.
- ____ 1991. «La ejemplaridad vanguardista de Gerardo Diego». En Morelli 1991:121-136.
- ____, (ed.) 1993. *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Cáceres.
- ____ 1997. «Espíritus contemporáneos». *Ínsula*, 612: 3-5.
- ____ 1998. «Poesía creacionista». En Pérez Bazo (ed.), 1998. 161-180.
- Bernheimer, Charles 1977. «Grammacentricity and Modernism». *Mosaic*, 1: 103-116.
- Bernstein, J.S. 1972. *Benjamín Jarnés*. Nueva York: Twayne Publishers, Inc.
- Bertens, Hans 1986. «The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: an Introductory Survey». D. Fokkema (ed.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins. 9-51.
- Berti Enrico 1980. «Il nichilismo dell'occidente secondo Nietzsche, Heidegger e Severino». *Filosofia oggi*, 3: 501-509.
- ____ 1991. «Nichilismo come cifra del moderno? Le tradizioni alternative». Galli 23-42.
- Bertoldo, Roberto 1998. *Nullismo e letteratura*. Novara: Interlinia Edizione.
- Betts, Paul 2002. «The New Fascination with Fascism: the Case of Nazi Modernism». *Journal of Contemporary History*, 37.4: 541-558.
- Biaggi, Vladimir 1998. *Le nihilisme*. París: Flammarion.
- Blanch, Antonio 1976. *La poesía pura española. conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.

- Blanco Aguinaga, Carlos 1998. «Poéticas del 98, poéticas del 27». *Ecos de la generación del 98 en la del 27*. Madrid: Caballo Griego para la poesía. 41-76.
- _____, J. Rodríguez Puértolas e Iris María Zavala 1981. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia.
- Blasco, F. Javier 1984. «Prosa y teatro del 27». *Historia y crítica de la literatura española, 7. Época contemporánea: 1914-1939*. Ed. Víctor García de la Concha. Barcelona: Crítica. 528-551.
- ____ y R. de la Fuente 1995. «Prosa y teatro de la generación del 27». *Historia y crítica de la literatura española, 7/1. Época contemporánea, 1914-1939*. Primer suplemento. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Barcelona: Crítica. 360-400.
- Blesa, Túa, (ed.) 1998. *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la asociación española de semiótica*. Zaragoza: Anexo a Tropelías, 3 vols.
- Blöckner, Günter 1969. *Lineas y perfiles de la literatura moderna*. Madrid: Guadarrama.
- Böcker, Manfred 1998. «¿Nacionalindustrialismo o fascismo? El fascismo español de la Segunda República y su relación con los movimientos fascistas en el extranjero». Mechthild Albert, (ed.) 13-27.
- Bodini, Vittorio 1971. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.
- Boetsch, Laurent 1985. *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*. Madrid: Pliegos.
- ____ 1986. «La humanización de la novela de vanguardia: *El blocao* de José Díaz Fernández». Burgos, ed. 219-225.
- ____ 1990. «De la vanguardia al compromiso: el caso de César M. Arconada a través de su obra crítica». *Ojancano*, 3: 64-73.
- ____ 1997. «Una aventura de la *otra* generación del 27: Díaz Fernández, Arconada y la literatura de avanzada». *Bazar*, 4: 144-49.
- Bohn, Willard 1986. «The Advent of Ultra». *The Aesthetics of Visual Poetry*. Cambridge: Cambridge UP. 146-171.
- Bonet, Juan Manuel 1995. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza.
- Booth, Wayne C. 1974. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.

- Borg, Meerten B. ter 1988a. «The Problem of Nihilism: a Sociological Approach». *Sociological Analysis*, 1: 1-16.
- ____ 1988b. «Nihilism reconsidered». *Sociological Analysis*, 1: 109-112.
- Bosveuil, Simone 1978. «Proust y la novela española de los años 30: Ensayo de interpretación». En Darío Villanueva, ed. 1983:121-135.
- Bou, Enric 1985. «Les avantguardes y les generacions dels anys 20». *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 111-146.
- Bozeman, Adda B. 1983. «Decline of the West? Spengler reconsidered». *Virginia Quarterly Review*, 59.2: 181-207.
- Braaten, Carl E. y Robert W. Jenson, (eds.) 1995. *A Map of Twentieth Century Theology*. Minneapolis: Fortress Press.
- Bradbury, Malcolm 1976. «The Denuded Place: War and Form in *Parade's End* and U.S.A.» *The First World War Fiction*. Holger Klein, ed. Londres: Macmillan. 193-209.
- ____ 1989. *El mundo moderno. Diez grandes escritores*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- ____ 1996. *The Modern British Novel*. Londres: Penguin.
- ____ y James McFarlane, (eds.) 1976. *Modernism 1890-1930*. Londres: Penguin.
- Bradshaw, David 2003. *A concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell.
- Brihuega, Jaime 1982. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra.
- ____ 1982b. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra.
- Brockmann, Stephen 2001. «German literature and the crisis of nihilism at the zero hour». Keith Bullivant y Bernhard Spies, (eds.) *Literarisches Krisenbewusstsein*. Munich: Iudicium. 144-156.
- Brooker, Peter, (ed.) 1992. *Modernism/Postmodernism*. Londres: Longman.
- Brooks, Peter 1992. *Reading for the Plot*. Cambridge: Harvard UP.
- Brown, G.S. 1971. *Historia de la Literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Bucley, Ramón y John Crispin 1973. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.

- Bueno, Gustavo 1989. «Nihilismo teológico». Sánchez Pascual y otros 67-90.
- Buitenhuis, Peter 1994. *The Great War of Words: Literature as Propaganda, 1914 and After*. Londres: Batsford.
- Buondonno, Vittorio 1998. «Note introduttive al dibattito sul nichilismo». *Studi Filosofici*, 21: 193-229.
- Bürger, Peter 1974. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- ____ 1984-85. «The Decline of the Modern Age». *Telos*, 62: 133-141.
- ____ 1990. «Aporias of Modern Aesthetics» *New Left Review*, 184:47-56.
- ____ 1992. *The Decline of Modernism*. University Park, PA. Pennsylvania State UP.
- ____ 1997. «On Literary History». *La Torre*, 2(4-5): 179-192. (orig. publ. 1985).
- ____ 1999. «Fin de l'avant-garde?». *Etudes Litteraires*, 31(2): 15-22.
- ____ y Christa Bürger 1992. *The Institutions of Art*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- Burgos, Fernando, (ed.) 1986. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes.
- Burguera Nadal, María-Luisa y Santiago Fortuño Llorens (eds.) 1998. *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Burwick, Frederick y Paul Douglass (eds) 1992. *The Crisis in Modernism: Bergson and the vitalist Controversy*. Cambridge: Cambridge UP.
- Butler, Christopher 1994. *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Oxford UP.
- Cabot, Mateu 1999. «Rasgos y consecuencias del nihilismo en la estética». *Daimon*, 18: 135-144.
- Calderón, M. Lucrecia 1985. «Proceso de elaboración de las tres versiones de *Locura y muerte de nadie* de Benjamín Jarnés». *Analecta Malacitana*, 2: 293-312.
- Calinescu, Mateu 1991. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Calvo Serraller, Francisco 1998. «Una cultura de desolación y combate». *La cultura de entreguerras*. Madrid: Historia 16, 7-44.
- Candau, Antonio 1994. «El arte mudo de *Cinematógrafo* de Carranque de Ríos». *Revista Hispánica Moderna*, 47: 86- 94.
- Canis, Paul 2002. «To Our Tragedy: The Aesthetic Determination of Nietzsche's Nihilism». *New Nietzsche Studies*, 5: 113-131.

- Cano, Germán 2001. «Sloterdijk y la crítica de la razón nihilista». *Turia*, 55-56: 119-130.
- Cano, José Luis 1973. «La generación de la amistad». *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Guadarrama. 11-24.
- Cano Ballesta, Juan 1972. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.
- ____ 1981. *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*. Valencia: Pretextos, 1999.
- Cardwell, Richard A. 1970. «Rafael Alberti's *El hombre deshabitado*». *Ibero-romania*, 2: 122-133.
- ____ 1985. «Juan Ramón, Ortega y los intelectuales». *Hispanic Review*, 53: 329-350.
- ____ 1995. «Belief and Unbelief: After Nietzsche...? Madness...» John Jones y Helen Wings, (eds.) *Belief and Unbelief in Hispanic Literature*. Warminster: Aris & Philips. 124-133.
- Carnero, Guillermo 1987. «El compromiso ideológico en la literatura española durante la primera posguerra». *La II República, Actas del Congreso "Valencia, capital de la República"*. Valencia: Ed. Alfons el Magnànim. 197-205.
- Carr, Karen L. 1992. *The Banalization of Nihilism*. Nueva York: State University of New York Press.
- Carroll, David 1992. «Literary Fascism or the Aestheticizing of Politics: the Case of Robert Brasillach». *New Literary History*, 23: 691-726.
- Cascardi, Anthony J. 1987a. «The Theory of the Novel as Philosophy: Lukács, Unamuno, Ortega». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2: 223-241.
- ____ 1987b. «Genealogies of Modernism». *Philosophy and literature*, 11: 207-225.
- ____ 1992a. «Totality and the Novel». *New Literary History*, 23: 607-627.
- ____ 1992b. «*La rebelión de las masas*: La crítica de Ortega a la modernidad». Resina, ed. 1992: 213-238.
- Castañar, Fulgencio 1992. *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ 1993. «La España del siglo XX en la narrativa del compromiso (1923-1936)». *Letras Peninsulares*, 6.1: 69-82.

- Castellanos, Jordi 2002. «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta». *Els Marges*, 69: 7-23.
- Castillo, Marcia 2003. «La ‘femina insurgente’. Personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte». *Espéculo*, 23:s.p.
- Castro, Fernando 1990. «Apología del nihilismo». *El Urogallo*, 47: 44.
- Castro Borrego, Fernando 1989. «El laboratorio vanguardista: arte e ideología en *Gaceta de Arte*». En *Gaceta de Arte*. Edición facsímil. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. 7-21.
- Caudet, Francisco 1993. «Vanguardismo, militancia y cultura». *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre. 17-65.
- Cavallo, Susana 1993. «El feminismo y la novela social española de los años treinta». *Letras Peninsulares*, 6.1:169-178.
- Cavana, María Luisa P. 1997. «La aproximación estética a la vida en las figuras de G. Simmel y Ortega y Gasset». *El primado de la vida. (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*. Ed. Atilano Domínguez et alii. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 169-176.
- Cerezo Galán, Pedro 1994. «Ortega y la generación de 1914: un proyecto de ilustración». *ROcc*, 156: 5-32.
- ____ 2003. *El mal del siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva/Universidad de Granada.
- Cervo, Nathan A. 1990. «Civilization as Spent Culture: Mann’s “Infant Prodigy” and Spengler’s *Decline*». *Mosaic*, 23: 73-86.
- Chacel, Rosa 1977. «Sendas perdidas de la generación del 27». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323: 7-36.
- ____ 1981. «Pensábamos entonces.» *ROcc*, 7/8: 188-195.
- Childs, Peter 2000. *Modernism*. Londres: Routledge.
- Christensen, Peter G. 1986. «The Relationship of Decadence to the Avant-Garde as Seen by Poggioli, Bürger, and Calinescu». *Papers on Language and Literature*, 22.2: 206-215.
- Ci, Jiwei 1999. «Disenchantment, Desublimation, and Demoralization: Some Cultural Conjunctions of Capitalism», *New Literary History* 30.2: 295-324.
- Cioran, E.M. 1997. *Carnets 1957-1972*. París: Gallimard.

- Ciplijauskaitė, Birutė 1999. «El Claudio de la Torre de los años 20». *Hispanic Review*, 67:305-318.
- Clair, Jean 1986. «Una modernité scéptique». *Vienne 1880-1934: L'Apocalypse Joyeuse*. París: Centre Georges Pompidou. 15-58.
- ____ 1996. *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*. París: Gallimard.
- ____ 1997. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor, 2000.
- Clark, T.J. 1999. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale UP.
- Cobb, Christopher H. 1981. *La cultura y el pueblo*. Barcelona: Laia.
- ____ 1993. «César Arconada: el camino a la literatura comprometida». *Letras Peninsulares*, 6.1: 127-136.
- Collier, Peter y Judy Davies, (eds.) 1990. *Modernism and the European Unconscious*. Cambridge: Polity Press.
- Collins, Randall 1998. *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change*. Cambridge: Harvard UP.
- Collotti, Enzo 1996. «Cinc formes de feixisme europeu. Àustria, Alemanya, Itàlia, Espanya i Portugal». *Afers*, 25: 511-524.
- Conill, Jesús 2001. «Nietzsche y la filosofía española». *Debats*, 73: 119-128.
- Conte, David 2002. *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ 2003. «Las tres gracias (apunte sobre el género intermedio)». *Ínsula*, 673: 13-16.
- Conte, Rafael 1993. «Introducción» a Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*. Madrid: Cátedra. 9-97.
- ____ 1997. «Las resistencias de Benjamín Jarnés». *Residencia*, 4: 7-8.
- Cooper, David E. 1996. «Modern Mythology: The Case of Reactionary Modernism». *History of the Human Sciences*, 9.2: 25-37.
- Cooperman, David y E.V. Walter, (eds.) 1962. *Power and civilization*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.
- Corredor, J. M^a. 1960. «El futuro de Europa visto por Valéry y Ortega y Gasset». *Revista de Ciencias Sociales*, 4.3: 507-514.

- Cormier, Ramona 1975. «Process and the Escape from Nihilism». *Tulane Studies in Philosophy*, 24: 1-11.
- Crispin, John 1966. «La novela en la generación de 1925: Antonio Espina». *Archivum*, 16: 213-222.
- ____ 2002. *Las generaciones de 1925*. Valencia: Pretextos.
- Critchley, Simon 1997. *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. Londres: Routledge.
- Crosby, Donald A. 1988. *The Specter of the Absurd*. Nueva York: State University of New York Press.
- Cruz Vélez, Danilo 1982. «El nihilismo anterior a Nietzsche». *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 3: 215-226.
- Cruz, Rafael 1993. «Discurso político y literatura: César M. Arconada, 1930-1936». *Letras Peninsulares*, 6.1: 155-168.
- ____ 1997. «¡Luzbel vuelve al mundo! Las imágenes de la Rusia Soviética y la acción colectiva en España». R. Cruz y M. Pérez Ledesma (eds.) *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid: Alianza.
- ____ 1999. *El arte que inflama. La creación de una literatura política bolchevique en España. 1931-1936*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena, (eds.) 1997. *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- Culler, Johnathan 1985. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca: Cornell UP.
- Cunningham, Valentine 1997. «The Age of Anxiety and Influence ; or, Tradicion and the Thirties Talents». En Williams y Matthews, (eds.) 5-22.
- Daiches, David 1960. *The Novel and the Modern World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Daros, W.R. 1997. «La defensa del nihilismo posmoderno realizada por G. Vattimo». *Revista de Filosofía*, (México) 30.89: 151-187.
- Dekoven, Marianne 1984. «History as Suppressed Referent in Modernist Fiction». *ELH*, 1: 137-152.
- ____ 1992. «The Politics of Modernist Form». *New Literary History*, 23: 675-690.

- Lorenzo, Javier de 1992. «Ciencia y vanguardia». En T. Albadalejo, F. Blasco y R. de la Fuente (coords.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid:Júcar. 33-59.
- Pino, José Manuel del 1995. *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi.
- ____ 1995b. «El héroe est-ético de la vida moderna: Charlot y los vanguardistas españoles». En George Caballero et alii (coords.): *Cine-Lit II. Essays on Hispanic Film and Fiction*. Corvallis: Oregon State University. 192-203.
- ____ 1997. «De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27 y de la vanguardia». En Cuevas, ed. (1997):53-82.
- ____ 1998. «Novela y vanguardia artística (1923-1934)». Pérez Bazo 1998: 251-274.
- De Luis, Francisco 1994. «La juventud rebelde frente a la dictadura. *El Estudiante entre Salamanca y Madrid, 1925-1926*». *Cincuenta años de cultura obrera en España 1890-1940*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 284-298.
- Dendle, Brian J. 1996. «The First World War: Was there a “generational” response?». *Letras Peninsulares*, 9.1: 133-150.
- Dennis, Nigel 1983. *Diablo Mundo: los intelectuales y la segunda República*. Antología. Madrid: Fundamentos.
- ____ 1987. «La *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*: Ortega y Bergamín». *ROcc*, 5: 41-62.
- ____ 1991. «Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: A Reading of *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)», en C.B. Morris (ed.) 1991: 80-11.
- Derrida, Jacques 1981. *Espolones: los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pretextos.
- De Torre, Guillermo 1948. *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada.
- ____ 1956. «Para un balance del medio siglo europeo». En *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires: Losada, 327-334.
- ____ 1961. «Las ideas estéticas de Ortega». En *El fiel de la balanza y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 19-82.
- ____ 1965. «Triedro de Unamuno». En *La difícil universalidad española*. Madrid: Gredos, 1965. 200-256.
- ____ 1967a. *Al pie de las letras*. Buenos Aires: Losada.

- ____ 1968a. *El espejo y el camino*. Madrid: Prensa Española.
- ____ 1968b. «Mis recuerdos de “La Gaceta Literaria”». *Insula*, 258: 1.
- De Vicente, César 1993. «Representaciones sociales de la vanguardia: *La venus mecánica y Metrópolis*». *Letras Peninsulares*, 6.1:109-125.
- Devlin, John P. 1983. «Juan Ramón Jiménez and Nietzsche». *Studies in 20th Century Literature*, 7.2: 161-184.
- Díaz, Carlos 1987. *Nihilismo y estética. Filosofía fin de milenio*. Madrid: Cincel.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (coord.) 1999. *Poetas creacionistas españoles*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- Díaz-Plaja, Guillermo 1975. «Un ejemplo: Benjamín Jarnés». *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza. 224-227.
- Diepeveen, Leonard 2003. *The Difficulties of Modernism*. Nueva York: Routledge.
- Dieste, Rafael 1973. «Carta a Francisco Caudet». *Testimonios y homenajes*. Barcelona: Laia B, 1983. 17-25.
- Díez de Revenga, Fco. Javier 1987. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- ____ 1995. *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia.
- ____ 2000. «Literatura y tecnología: Una visión de la vanguardia española». *Monteagudo*, 5: 201-204.
- ____ 2004. «La prosa narrativa en *Revista de Occidente* (1923-1931)». *Romance Quarterly* 51.4: 269-287.
- Dobson, Andrew 1996. «Loathing of Democracy and Fear of the Masses? José Ortega y Gasset and Liberal Democratic Thought». En Sternhell, (ed.) 1996: 329-342.
- Domínguez Lasierra, Juan 1988. *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- ____ 1999. «Benjamín Jarnés, un exiliado en México (1939-1948)». *Turia*, 50: 246-260.
- ____ 2001. «Las letras en Aragón en el siglo XX. III. Modernidad y otras vanguardias (1921-1930)». *Turia*, 57: 251-268.
- Doreste, Ventura 1949. «Jarnés o la Gracia». *Ínsula*, 45: 3.
- Doñate, M^a Isabel y Encarnación Pesquero 1989. «Pesimismo y nihilismo: de Schopenhauer a Heidegger». *Anales del Seminario de Metafísica*, 23: 201-210.

- Drucker, Johanne 1994. *Theorizing Modernism*. Nueva York: Columbia UP.
- Duque, Aquilino 1984. *El suicidio de la modernidad*. Barcelona: Bruguera.
- Eder, Klaus 1996-97. «La paradoja de la “cultura”. Más allá de una teoría de la cultura como factor consensual». *Zona Abierta*, 77/78: 95-126.
- Edward, Duane 1980. «D.H. Lawrence: Tragedy in the Modern Age». *Literary Review*, 24: 71-88.
- Egbert, Donald D. 1981. *El arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Elbe, Stefan 2000. «European Nihilism and Annihilation in the Twentieth Century». *Totalitarian Movements and Political Religions*, 1.3: 43-72.
- Emrich, Wilhem 1977. «Franz Kafka and Literary Nihilism». *Journal of Modern Literature*, 6.3: 366-379.
- Engelberg, Edward 2001. *Solitude and Its Ambiguities in Modernist Fiction*. Nueva York: Palgrave.
- Erzensberger, Hans Magnus 1984. «Las aporías de la vanguardia». En *Detalles*. Barcelona: Anagrama. 145-174.
- Esteban, José Esteban y Gonzalo Santonja, (eds.) 1977. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Madrid: Hiperión.
- Espadas Burgos, Manuel 1997. «España y la Guerra». *La Gran Guerra. Años de sangre, ruinas y miseria*. Madrid: Historia 16. 97-116.
- Esterhuyse, Willie 1997. «Nietzsche’s ‘Death of God’: A Nihilistic Consequence of Christianity». *International Studies in Philosophy*, 29.3: 89-108.
- Everdell, William R. 1997. *The first Moderns*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eysteinson, Astradur 1991. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP.
- Falasca-Zamponi, Simonetta 1992. «The Aesthetics of Politics: Symbol, Power and Narrative in Mussolini’s Fascist Italy». *Theory, Culture & Society*, 9: 75-91.
- ____ 1996. «The artist to Power? Futurism, Fascism and the Avant-Garde». *Theory, Culture and Society*, 13.2: 39-58.
- Faris, Wendy B. 1989. «The “dehumanization” of the Arts: J. M. W. Turner, Joseph Conrad, and the Advent of Modernism». *Comparative Literature*, 41: 305-326.
- Farrenkopf, John 1991. «The Transformation of Spengler’s Philosophy of World History». *Journal of the History of Ideas*, 52.3: 463-485.

- ____ 1992-93. «Nietzsche, Spengler, and the politics of cultural despair». *Interpretation*, 20.2: 165-185.
- Fellman, Ferdinand 1984. *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona-Buenos Aires: Alfa.
- Fernández Cifuentes, Luis 1989. *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*. Madrid: Gredos.
- ____ 1993. «Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 9: 45-49.
- ____ 2005. «Miradas sobre el cuerpo (fragmento para una historia literaria de la modernidad en España)». *ALEC*, 30.1-2: 153-178.
- Fernández Clemente, Eloy 1997. «Benjamín Jarnés». *Gente de Orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Tomo 4: La cultura. Zaragoza: Ibercaja. 231-252.
- Fernández Urbina, José Miguel 1986. «La Hemeroteca: Una de las moradas de la historia de las mentalidades.» *La prensa en los siglos XIX y XX*. M. Tuñón de Lara, (dir.) Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 73-81.
- Fernández Utrera, María Soledad 1997. «Construcción de la 'nueva mujer' en el discurso femenino de la vanguardia histórica española: *Estación, ida y vuelta*, de Rosa Chacel». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21.3:501-521.
- ____ 1998. «Los héroes de la *vía media*: representación de la nueva humanidad en el discurso artístico y literario de la vanguardia española». *Bulletin of Spanish Studies*, 75: 491-516.
- ____ 2001. «La novela al cubo: Perspectiva e hibridación en la novela poligráfica de Benjamín Jarnés. Análisis de *Locura y muerte de nadie*». En *Visiones de Estereoscopio (paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española)*. Chapel Hill: North Carolina UP. 93-111.
- Ferraris, Maurizio 2000. *Nietzsche y el nihilismo*. Madrid: Akal.
- Ferreya, Marta 2000. «Lorca y los senderos de la gran ciudad: Entre el desasosiego y la denuncia. (Una aproximación a *Poeta en Nueva York*)». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 25: 247-254.

- Filreis, Alan 1994. *Modernism from Right to Left: Wallace Stevens, the Thirties, & Literary Radicalism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Fischer, Ernst 1984. *Literatura y crisis de la civilización europea*. Barcelona: Icaria.
- Fistetti, Francesco 1991. «Totalitarismo e nichilismo in Hannah Arendt». *Galli* 405-438.
- Flaherty, Gloria 1998. «The performing artist as the shaman of higher civilization». *Modern Language Notes*, 3: 519-539.
- Flaker, Aleksandar 1982. «Notes sur l'étude de l'avant-garde». *Revue de Littérature Comparée*, 56.2: 125-137.
- Flores, Luis 1995. «Occidente»: la apatridia como existencia». *Diálogo Filosófico*, 11.3: 405-421.
- Foard, Douglas W 1989. *The Revolt of the Aesthetes: Ernesto Giménez Caballero and the Origins of Spanish Fascism*. Nueva York: Peter Lang.
- Fokkema, Douwe W. 1984. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- ____ y E. Hirsch 1988. *Modernist Conjectures*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Foster Jr., John Burt 1981. *Heirs to Dionysus*. Princeton: Princeton UP.
- Fox, E. Inman 1985a. «Apuntes para una teoría de la moderna imaginación literaria española». En Iglesias et alii (comps.) 341-350.
- ____ 1985b. «Ortega como crítico: Literatura y la crisis de la cultura». *Ortega y Gasset Centennial/Centenario Ortega y Gasset*. Madrid: José Porrúa Turanzas. 139-148.
- France, Peter y William St. Clair. *Mapping Lives. The Uses of Biography*. Oxford: Oxford UP.
- Frank, Joseph 1963. *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana UP.
- Frenzel, Ivo 1972. «Utopia and Apocalypse in German Literature». *Social Research*, 39.2: 306-321.
- Friedman, Susan S. 2001. «Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism». *Modernism/Modernity*, 8.3: 493-513.
- Friedrich, Hugo 1974. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Fries, Heinrich 1967. *El nihilismo, peligro de nuestro tiempo*. Barcelona: Editorial Herder.

- Frisby, David 1991. «The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation». *Theory, Culture and Society*, 8: 73-93.
- Fuentes Mollá, Rafael 1989. «Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española». *Revista de Occidente*, 96: 27-44.
- Fuentes, Víctor 1967. «Benjamín Jarnés: Aproximaciones a su intimidad y creación». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214: 33-40.
- ____ 1968. «La sociedad y lo social en la obra de Benjamín Jarnés». *Ínsula*, 256: 13-14.
- ____ 1969. «La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235: 25-37.
- ____ 1971. «De la novela expresionista a la revolución-proletaria: En torno a la narrativa de Joaquín Arderius». *Papeles de Son Armadans*, 60: 197-215.
- ____ 1972. «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación». *The Romanic Review*, 58.3: 211-218. En Darío Villanueva, ed., 155-163.
- ____ 1976. «Vitalismo y voluptuosidad en las novelas de Jarnés». *Camp de l'Arpa*, 8-9: 105-112.
- ____ 1980. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- ____ 1989a. «Jarnés: Metaficción y discurso estético-erótico». *Jornadas Jarnesianas*: 65-76.
- ____ 1989b. *Benjamín Jarnés: Biografía y metaficción*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- ____ 1990. «El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20». *Letras Peninsulares*, 3.2: 201-212.
- ____ 1993. «La novela social española 1927-1936: panorámica de un diverso perfil temático y formal». *Letras Peninsulares*, 6.1: 9-29.
- ____ 1997. «Modernidad, nuevas tendencias y polémicas literarias en la España de los años 20». *Bazar*, 4: 10-19.
- ____ 2000. «Tendencias y polémicas literarias en la España de los años veinte, con enfoque en la narrativa de avanzada». *Ínsula*, 646: 10-13.

- Fusi, Juan Pablo 1997. «La crisis de la conciencia europea». *Los felices años veinte*. Madrid: Historia 16. 101-118.
- ____ 1998. «Los intelectuales ante la crisis». *El crac del 29*. Madrid: Historia 16. 123-143.
- ____ 1999. *Un siglo de España. La cultura*. Barcelona: Marcial Pons.
- Fussell, Paul 1975. *The Great War and Modern Memory*. Londres: Oxford UP.
- Gabás, Raúl 1986. «L'Escola de Frankfurt: El problema de la raó en el nostre segle». *Revista de Catalunya*, 3: 75-84.
- Galli, Carlos, (ed.) 1991. *Logica e crisi della modernità*. Bolonia: Il Mulino.
- García de la Concha, Víctor, 1981. «Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica». *Homenaje a Samuel Gili Gaya*. Madrid: Edigraf. 99-111.
- ____ (ed.) 1982. *El surrealismo*. Madrid: Taurus.
- ____ 1991. «Más allá de la “Generación del 27”»: La década prodigiosa (1920-1930)». *Ínsula*, 529: 3-4.
- ____, ed 1998. *La generación del 27 y su entorno*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Delgado, J.L., (ed.) 1985. *La España de la Restauración*. Madrid: Siglo XXI.
- García Gallego, Jesús, (ed.) 1987. *Surrealismo: el ojo soluble*. Monográfico de *Litoral*, 174-176.
- ____ 1989. «La recepción del dadaísmo y surrealismo en Cataluña». *Ínsula*, 515: 25-27.
- ____ 1991. «La recepción del surrealismo en España». En Morelli 1991:157-176.
- García, Miguel Ángel 2001. *El veintisiete en vanguardia*. Valencia: Pretextos.
- García-Gómez, Jorge 1996. «La acción y los usos intelectuales. En torno a la problemática de las ideas y las creencias en la filosofía de Ortega». *Torre de los Lujanes*, 34: 117-138.
- García Queipo de Llano, Genoveva 1987. *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*. Madrid: Alianza.
- Gaunt, William 1949. *The March of the Moderns*. Londres: Johnathan Cape.
- Geist, Anthony L. 1980. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Labor.
- Gelley, Alexander 1999. «Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin». *Modern Language Notes*, 114.5: 933-961.

- Gély, Véronique 2004. «Mythes et littérature: perspectives actuelles». *Revue de Litterature Comparée*, 3:329-343.
- Gennaro, Mafalda di 1999-2000. «Unamuno, Svevo, Pirandello e la tragedia dell'uomo contemporaneo». *Las conversaciones de la víspera: el Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia*. José Manuel Martín Morán y Giuseppe Mazzocchi, (eds.) Viareggio: Mauro Baroni Editore. 257-271.
- Gentile, Emilio 1996. «El feixisme com a religió política». *Afers*, 25: 545-566.
- Giddens, Anthony 1981. «Modernism and Post-Modernism». *New German Critique*, 22: 15-18.
- Gil, Ildelfonso 1993. «Prólogo» a Benjamín Jarnés, *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*. Barcelona: Círculo de Lectores. 7-20.
- ____ 1996. «Introducción» a Benjamín Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*. Madrid: Viamonte. 9-25.
- ____ 2000. «Benjamín Jarnés y la novela vanguardista». En Francis Lough, (ed.) 2000. 79-91.
- Gil Casado, Pablo 1973. *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix-Barral.
- ____ 1990. «La novela fascista española: mística del personaje falangista». *España Contemporánea*, 2: 79-91.
- Gil Pecharromán, Julio 1983. «La debilidad de la democracia». *La Europa de las dictaduras*. Madrid: Historia 16. 7-30.
- Gilbert, Sandra M. 1999. «"Rat's Alley": The Great War, Modernism, and the (Anti) Pastoral Elegy». *New Literary History*, 30.1: 179-201.
- Giles, Steve, (ed.) 1993. *Theorizing Modernism*. Londres: Routledge.
- Gillespie, Michael A. 1995. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: U. of Chicago Press.
- ____ 1999. «Nietzsche and the Anthropology of Nihilism». *Nietzsche Studien*, 28: 141-155.
- Gilman, Richard 1975. *Decadence: the strange life of an Epithet*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Giskin, Howard 1985-86. «El hombre selecto como artista en Ortega y Gasset y en Nietzsche». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34: 181-193.
- Glicksberg, Charles I. 1975. *The Literature of Nihilism*. Lewisburg: Bucknell UP.

- Gluckmann, André 2002. *Dostoievski en Manhattan*. Madrid: Taurus.
- Gómez Molleda, Dolores 1985. «La función social de las élites intelectuales en la España contemporánea». Iglesias et alii (coords.) 215-229.
- González García, Ángel, Francisco Calvo Serrañer y Simón Marchán Fiz (eds.) 1999. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.
- Gooding-Williams, Robert 1987. «Nietzsche's Pursuit of Modernism». *New German Critique*, 41: 95-108.
- Goudsblom, Johan 1980. *Nihilism and Culture*. Oxford: Basil Blackwell.
- Gould, Eric 1981. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton: Princeton UP.
- Goytisolo, Juan 1984. «Modernidad y dogmatismo: Jdanov, Joyce y Machado». *Quimera*, 43: 20-23.
- Gracia García, Jordi 1989a. *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1989b. «Fortuna de un subgénero en el «Arte Nuevo»: Benjamín Jarnés y la novela folletinesca». *Jornadas jarnesianas*: 207-217.
- ____ 1990. «Sobre unos inéditos jarnesianos». *España Contemporánea*, 2: 91-98.
- ____ 1996. «La difícil vigencia de Benjamín Jarnés». *Ínsula*, 594: 10-11.
- ____ y Domingo Ródenas 2003a. «Introducción» a Benjamín Jarnés. *Epistolario (1919-1939) y cuadernos íntimos*. Madrid: Residencia de Estudiantes. XIII-LI.
- ____ 2003b. «Fuera de foco: la prosa de ideas de Jarnés». *Ínsula*, 673:12-13.
- ____ 2004. «Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia». Prólogo a Mauricio Bacarisse. *Obras*. Santander: Fundación BSCH. XI-LVI.
- Graff, Gerald 1974. «Literary Modernism: the Ambiguous Legacy of Progress». *Social Research*, 41: 104-135.
- ____ 1979. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Graham, Helen y Jo Labanyi 1995. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- Gubern, Romà 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

- Guerster-Steinhausen, Eugene 1945. «The Prophet of German Nihilism: Ernst Juenger». *Review of Politics*, 7: 199-209.
- Guigon, Emmanuel 1990. «ADLAN (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26(3):53-80.
- Guillén, Claudio 1989. «De influencias y convenciones». *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe. 95-117.
- ____ 1997. «Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación)». *ROcc*, 191: 126-151.
- Gullón, Germán 1981. Estudio Preliminar. *Poesía de la vanguardia española (antología)*. Ed. Germán Gullón. Madrid: Taurus. 7-37.
- ____ 1995. «Sociocultural context and the Spanish avant-garde: theory and practice». Harris, (ed.) 1995: 149-164.
- Gullón, Ricardo 1949. «Benjamín Jarnés». *Ínsula*, 46: 8.
- ____ 1979. «Saludo al espíritu de vanguardia». *Revista Iberoamericana*, 106-107: 3-8.
- ____ 1984. «Lirismos de la inteligencia». En *La novela lírica*. Madrid: Cátedra. 108-117.
- ____ 1989. «Persona y personaje en Benjamín Jarnés». En *Jornadas Jarnesianas* 89-107.
- Gumbrecht, Hans U. 1985. «History of Literature —Fragment of a Vanished Totality?». *New Literary History*, 16: 467-479.
- ____ 1986. «The Dichotomy Life/Literature and its Suspensions in Historical Time». *Graduate Faculty Philosophy Journal* 1: 143-162.
- ____ 1992. «History of the Concept “Modern”». *Making Sense in Life and Literature*. Minneapolis: Minnesota UP. 79-110.
- ____ 1997. *In 1926: Living at the Edge of Time*. Cambridge: Harvard UP.
- Gunton, Colin E. 1993. *The One, the Three and the Many*. Nueva York: Cambridge UP.
- Gutiérrez Pozo, Antonio 1999. «Ortega ante la crisis de la vida y la cultura europeas». *Diálogos*, 73: 161-191.
- Habermas, Jürgen 1982. «Modernidad versus posmodernidad». Josep Picó, (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 87-102.
- ____ 1998. «Nuestro breve siglo». *Letra Internacional*, 58: 4-12.
- Harris, Derek 1995. «Squared Horizons: The Hybridisation of the Avant-garde in Spain». Harris, (ed.) 1995: 1-13.

- ____ (ed.) 1995. *The Spanish Avant-garde*. Manchester: Manchester UP.
- ____ 1996. «For(e)word: *Tempora Mutantur*». Harris, (ed.) 1996: 1-7.
- ____ (ed.) 1996. *Changing Times in Hispanic Culture*. Aberdeen: University of Aberdeen.
- Harrison, Charles y Paul Wood, (eds.) 1993. *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Harrison, Thomas, (ed.) 1988. *Nietzsche in Italy*. Stanford: Anma Libri.
- Harskamp, J.T. 1980. «Contemporaneity, Modernism, Avant-garde». *British Journal of Aesthetics*, 20.3: 204-214.
- ____ 1984. «Past and Present in Modernist Thinking». *British Journal of Aesthetics*, 24.1: 27-38.
- Harvey, A.D. 1998. *A Muse of Fire. Literature, Art and War*. Londres: The Hambledon Press.
- Havard, Robert 2004. *A Companion to Spanish Surrealism*. Woodbridge: Tamesis.
- Hayman, David 1987. *Re-forming the Narrative. Towards a Mechanics of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell UP.
- Heller, Agnes y Ferenc Fehér 1985. *Anatomía de la izquierda occidental*. Barcelona: Península.
- Herbert, Robert L. 1997. «The Arrival of the Machine: Modernist Art in Europe, 1910-25». *Social Research*, 64: 1273-1305.
- Herf, Jeffrey 1990. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. México DF: FCE.
- Herman, Arthur 1997. *La idea de decadencia en la historia occidental*. Madrid: Editorial Andrés Bello.
- Hernández, Francisco J. 2001. «El eje surrealista París-Tenerife». Pont (ed.) 141-156.
- Hernández, Patricio 1987. «La ética surrealista de Emilio Prados». *Litoral*, 23-24: 120-133.
- Hernández del Moral, Pascual y Juan Ramón Torregrosa 1980. «Prólogo» a Benjamín Jarnés, *Su línea de fuego*. Zaragoza:Guara Editorial. 9-26.
- Hernando, Miguel Ángel 1974. *La Gaceta Literaria (1927-1932). Biografía y valoración*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- ____ 1975. *Prosa vanguardista en la generación del 27*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Herrera, Manuel 2000. «Representaciones de la sociedad: de la modernidad a la posmodernidad». *Papers*, 61:163-190.
- Herrero Senés, Juan 2001. «Wittgenstein: sentido del límite y límite del sentido». *Quimera*, 203: 23-29.
- ____ 2002. *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según F. Nietzsche y O. Wilde*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ 2003. «Al arte por la vida: Jarnés y Nietzsche». *Ínsula*, 673: 27-29.
- ____ 2004. «Ángel Sánchez Rivero. La preservación de la trascendencia en la edad de las vanguardias». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 24: 107-133.
- Herschberger, Robert P. 1994. «Filming the woman in Benjamín Jarnés's *El convidado de papel*». *Letras Peninsulares*, 7:1: 193-208.
- Herzberger, David K. 1993. «Representation and Transcendence: the double sense of Díaz Fernández's *El nuevo romanticismo*». *Letras Peninsulares*, 6.1: 83-93.
- Highfill, Juli 1995. «The impossible character: Allegorical Woman in Benjamín Jarnés's *Andrómeda*». *Journal of interdisciplinary Literary Studies*, 7:1: 57-81.
- Hinterhäuser, Hans 1998. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- Hobsbawn, Eric 1994. «La barbarie de este siglo». *Debats*, 50: 30-37.
- ____ 1995. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- ____ 1999. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hoddie, James H. 1981. «Benjamín Jarnés's *El convidado de papel*: Experiment in the renewal of novelistic tradition». *Romanistisches Jahrbuch*, 32: 306-320.
- Holroyd, Michael 1981. «Virginia Woolf: La crónica de un desastre». *Quimera*, 4: 31-34.
- Hopenhayn, Martin 1997. *Después del nihilismo*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- Horkheimer, Max 1980. «Per què el feixisme?». *Taula de canvi*, 22: 50-73.
- Horst, Karl August 1967. «Don Nadie y la literatura». *ROcc*, 51: 281-299.
- Houdebine, Jean-Louis 1984. «¿Jdanov o Joyce?». *Quimera*, 43:24-28.
- Hoyle, Alan 1996. «Ramón Gómez de la Serna and the Avant-garde». Harris, (ed.) 1996. 7-18.

- Hoyles, John 1991. *The Literary Underground: Writers and the Totalitarian Experience, 1900-1950*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Hubner, Daniel F. 1991. «Rafael Cansinos-Asséns y *El movimiento V.P.*: Entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en España». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17: 157-168.
- Hughes, H. Stuart 1961. *Consciousness and Society*. Nueva York: Knopf.
- Huhn, Tom 2000. «A Modern Critique of Modernism: Lukacs, Greenberg, and Ideology». *Constellations*, 7.2: 178-196.
- Hundert, Edward J. 1967. «Oswald Spengler: History and Metaphor, *The Decline of the West*». *Mosaic*, 1: 103-117.
- Hüppauf, Bernd, (ed.) 1996. *War, Violence and the Modern Condition*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- ____ 1992. «Telling Stories: Fiction and History». *Brooker* 229-242.
- Huysen, Andreas 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Londres: Macmillan Press.
- ____ 2002. «High/Low in an Expanded Field». *Modernism/Modernity*, 9.3: 363-374.
- Ibáñez-Noé, Javier 1999. «The Dialectic of Emancipation and Power and the Nihilistic Character of Modernity». *Clio*, 28.2: 149-168.
- Ifversen, Jan 2002. «The Crisis of European Civilization After 1918». Menno Spiering y Michael Wintle, (eds.), *Ideas of Europe since 1914. The Legacy of the First World War*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 14-31.
- Iglesias, M^a Carmen, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zúñiga, (comps.) 1985. *Homenaje a José Antonio Maravall*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Illanes, José Luis 1993. «La historia entre el nihilismo y la afirmación del sentido». *Anuario filosófico*, 26: 95-111.
- Illie, Paul 1969a. *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- ____ 1969b. «Benjamín Jarnés, aspectos de la novela deshumanizada» en Villanueva, (ed.) 1983. 225-239.

- ____ 1972. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.
- Jaccard, Roland 1991. *La tentation nihiliste*. París: PUF, 1991.
- Jachec, Nancy 1998. «Adorno, Greenberg and Modernist Politics». *Telos*, 110: 105-119.
- Jameson, Fredric 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- ____ 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.
- ____ 2003. «The End of Temporality». *Critical Inquiry*, 29: 695-718.
- Janz, Hans-Werner 1963. «El nihilismo moderno como problema psicopatológico». *Atlántida*, 5: 533-545.
- Jay, Martin 1989. «Habermas y el modernismo». *Habermas y la Modernidad*. Madrid: Cátedra. 195-220.
- Jiménez Madrid, Ramón 1997. «Joaquín Arderús: del yo al compromiso». *Murgetana*, 96: 103-116.
- Jiménez Millán, Antonio 1980. «La literatura “de avanzada” a través de las revistas “Post-guerra” y “Nueva España” (1927-31)». *Analecta Malacitana*, 3: 37-60.
- ____ 1991. «De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria». En Morelli 1991:251-272.
- ____ 2001. *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27*. Granada: Universidad de Granada.
- Jiménez Moreno, Luis 1993. «Crisis de la modernidad en el pensamiento español: desde el Barroco y en la europeización del siglo XX». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 10: 93-118.
- Johnson, Roberta 1997a. *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- ____ 1997b. «La mujer y la invención del sujeto masculino en la novelística de Benjamín Jarnés». *Bazar*, 4: 100-109.
- Jones, Elen C. 1992. «Writing the Modern: the Politics of Modernism». *Modern Fiction Studies*, 38.3: 7-22.
- Jrade, Cathy L. 1998. «Modernism on Both Sides of the Atlantic». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 23: 181-196.

- Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* 1998. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao/MNCARS.
- Karabel, Jerome 1996. «Towards a Theory of Intellectuals and Politics». *Theory and Society*, 25: 205-233.
- Kaufman, Robert 2001. «Negatively Capable Dialectics: Keats, Vendler, Adorno, and the Theory of the Avant-Garde». *Critical Inquiry*, 27: 354-384.
- Kaufman, Walter 1968. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Nueva York: Princeton UP.
- Kaufmann, R. Lane 1999. «Nietzschean Traces in the Essayism of the generation of 98». John P. Gabrielle (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Madrid: Iberoamericana. 42-52.
- Kibédi Varga A. 1975. «Raisons de l'avant-garde». *Revue de Litterature Comparée*, 49: 561-571.
- Kielkopf, Charles F. 1975. «The Logic of Nihilism». *New Scholasticism*, 49: 162-176.
- Killinger, John 1963. *The Failure of Theology in Modern Literature*. Nueva York: Abingdon Press.
- Koepnick, Lutz P. 1999. «Fascist Aesthetics revisited». *Modernism/modernity*, 1: 51-73.
- ____ 2000. «Theorizing the avant-garde: Modernism, Expressionism and the problem of Postmodernity. Richard Murphy». *Journal of English and Germanic Philology*, 99.4: 616-618.
- Kolocotroni, Vassiliki et alii (eds.) 1998. *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Edinburgo: Edinburg UP.
- Kren, George M. 1969. «Aspects of Contemporary Nihilism». *The Journal of Value Inquiry*, 3: 30-42.
- Krieger, Leonard 1952. «The Intellectuals and European Society». *Political Science Quarterly*, 67: 225-247.
- Kundera, Milan 1981. «En algún sitio, ahí detrás (acerca de lo Kafkiano)». *Quimera*, 7: 26-30.
- LaCapra, Dominik 1987. *History, Politics and the Novel*. Ithaca: Cornell UP.
- Lacomba, Juan Antonio 1970. *La crisis española de 1917*. Madrid: Ciencia Nueva.

- Landa, Ishay 1999. «Nietzsche, the Chinese Worker's Friend». *New Left Review*, 236: 3-24.
- Langbaum, Robert 1955. «Totalitarianism: A Disease of Modernism?». *Commentary: a Jewish Review*, 19: 487-494.
- Lanz, Juan José 1999. «La novelística de Benjamín Jarnés: de la vanguardia al exilio». *Trébede*, 32: 49-52.
- ____ 2000a. «De la vanguardia al exilio: Benjamín Jarnés a cincuenta años de su muerte». *Insula*, 643: 15-17.
- ____ 2000b. «La novelística de Benjamín Jarnés en el primer exilio: Hacia *La novia del viento*». *Bulletin Hispanique*, 1: 133-167.
- Laqueur, Walter 1972. «The Role of the Intelligentsia in the Weimar Republic». *Social Research*, 39.2: 213-227.
- ____ y George L. Mosse, (eds.) 1967. *Literature and Politics in the Twentieth Century*. Nueva York: Harper & Row.
- Larmore, Charles 1996. «Nietzsche's Legacy». *The Morals of Modernity*. Cambridge: Cambridge UP. 79-88.
- Lash, Scott 1993. «Reflexive Modernization: The Aesthetic Dimension». *Theory, Culture and Society*, 10: 1-23.
- Launed, Francisco 1993. «Sender en la cruz del 27». *Letras Peninsulares*, 6.1:197-206.
- Lehmann, A.G. 1967. «The Writer as Canary». Laqueur y Mosse (eds.). 15-23.
- Lemke, Sieglinde 1998. *Primitivism – Modernism. Black culture and the origins of Transatlantic Modernism*. Oxford: Oxford UP.
- Lerín, Javier 1992. «Apuntes sobre la recepción de la fenomenología en España». *Isegoría*, 5:142-152.
- LeRoy Smith, James 1975. «Nihilism and the Arts». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33: 329-338.
- Leroy, Gaylord and Ursula Beitz 1974. «The Marxist Approach to Modernism». *Journal of Modern Literature*, 3.5: 1158-1174.
- Lesage, Claire 1990. «Des avant-gardes en travail». *Revue des Sciences Humaines*, 219: 85-105.

- Levenson, Michael 1991. *Modernism and the Fate of Individuality*. Cambridge: Cambridge UP.
- _____, (ed.) 1999. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Levitt, Morton P. 2001. «Modernism Bound». *Journal of Modern Literature*, 24.3-4: 501-506.
- Lichtblau, Klaus 1995. «Sociology and the Diagnosis of the Times or: The reflexivity of Modernity». *Theory, Culture and Society*, 12: 25-52.
- ____ 1999. «Differentiations of Modernity». *Theory, Culture & Society*, 16.3: 1-30.
- Lindstrom, Naomi 1989. «Creation in criticism, criticism in creation: four ibero exemplars». *Discurso Literario*, 6.2: 423-444.
- Livak, Leonid 2000. «The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Interwar Period». *The Romanic Review*, 1.3: 245-262.
- Llera, José Antonio 2001. «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea». *Revista de Literatura*, 126: 461-476.
- Llera, Luis de 1991. *Ortega y la Edad de Plata de la literatura española (1914-1936)*. Roma: Bulzoni.
- Longhurst, C.A. 2002. «Coming in from the Cold: Spain, Modernism and the Novel». *Bulletin of Spanish Studies*, 79: 263-283.
- López Campillo, Evelyne 1971. «Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255: 445-460.
- ____ 1972. *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías*. Madrid: Taurus.
- ____ 1974. «Esquema de los criterios explícitos e implícitos de los intelectuales bajo la dictadura de Primo de Rivera». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291: 590-597.
- López Cobo, Azucena 2003. «La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia». *Revista de Estudios Orteguianos*, 7: 173-194.
- López de Abiada, José Manuel 1983. «Acercamiento al grupo editorial de *Post-guerra* (1927-1928)». *Ibero-romania*, 17:42-65.
- ____ 1989. «De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la "deshumanización" y el compromiso». *Journal of Interdisciplinary Studies*, 1: 19-62.

- ____ 1991. «Guillermo de Torre: versificador y teórico ultraísta, cronista y definidor de la vanguardia». *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano. Actas del Congreso Internacional de Berlín 1989*. Harald Wentzlaff-Eggebert, (ed.) Frankfurt: Vervuert. 79-103.
- López Gil, Marta 1992. «Pensar después de Nietzsche y Heidegger». *Cuadernos de Ética*, 14: 53-63.
- López Suárez, Mercedes y Milagros Ariamendi 1997. «Las Vanguardias». M^a Pilar Palomo, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis. 397-450.
- López, Julio 1983. «Acercamiento a las vanguardias literarias». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 398: 361-371.
- López-Morillas, Juan 1966. «Nietzsche in der Hispania, de Udo Rukser». *Hispanic Review*, 34: 181-184.
- Lough, Francis 1996. «Visible and invisible worlds in the novels of Benjamín Jarnés». Derek Harris (ed.) 1996: 71-81.
- ____ 1998a. «A Lesson in tolerance: Benjamín Jarnés' *Su línea de fuego*». *Letras Peninsulares*, 11.1: 309-324.
- ____ 1998b. «El profesor inútil and the ethical aesthetics of Benjamín Jarnés». *Bulletin of Hispanic Studies*, 72: 469-489.
- ____ 2000a. «Arte y vida y la narrativa de Benjamín Jarnés». *Ínsula*, 646: 19-21.
- ____ 2001. «Writing out the Hero: Benjamín Jarnés's *Locura y muerte de nadie*». F. Lough (ed.) 2001: 93-112.
- ____ (ed.) 2001. *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Oxford: Peter Lang.
- Lozano Marco, Miguel Ángel 2000. *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España. 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Lubar, Robert S. 1995. «Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de masas». *ROcc*, 168: 22-41.
- Luengo, Elvira 1999. «Benjamín Jarnés, Bécquer y el arte de la biografía». *El Gnomo*, 8: 113-154.

- Luengo Rubalcaba, Jorge 2000. «Crisis de la Crítica de la razón histórica en Ortega». *Letras de Deusto*, 30: 177-192.
- Lukács, George 1963. *Significación actual del realismo crítico*. México: ERA.
- ____ 1976. *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Grijalbo.
- Luper-Foy, Steven 1992. «The Absurdity of Life». *Philosophy and Phenomenological Research*, 1: 85-101.
- Lynch, Enrique 1999. «A vueltas con *La decadencia de Occidente* de O. Spengler: un apunte de lectura». *ROcc*, 220: 148-154.
- Lyotard, J.F. 1997. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- ____ 1998. «Lo sublime y la vanguardia». *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial. 95-110.
- Madrigal, Pedro 1987. *Robert Musil y la crisis del arte*. Madrid: Tecnos.
- Magazine littéraire* 2000. Dossier «Nietzsche, contre le nihilisme». 383: 16-75.
- Magnus, Bernd 1971. «Nihilism, Reason and “the Good”». *Review of Metaphysics*, 25: 292-310.
- Magris, Claudio 1988. «Things Near and Far: Nietzsche and the Great Triestine Generation of the Early Twentieth Century». *Nietzsche in Italy*, ed. Thomas Harrison. Stanford: Anma Libri: 293-300.
- Mainer, José Carlos 1971. *Falange y literatura. Antología*. Barcelona: Labor.
- ____ 1972. *Literatura y pequeña burguesía en España (notas 1890-1950)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- ____ 1973. «Azor» (1932-34). Radiografía de una crisis». *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cuadernos para el diálogo. 321-347.
- ____ 1979. «Prólogo» a su edición de *El convidado de papel* de Benjamín Jarnés. Zaragoza: Guara Editorial. 9-14.
- ____ 1983a. *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.
- ____ 1983b. «Fernando Vela o le arte del ensayo». Introducción a Fernando Vela, *Inventario de la modernidad*. Gijón: Noega. 7-46.

- ____ 1988a. «La corona hecha trizas (La vida literaria en 1934-36)». *La II República Española. Bienio rectificador y frente popular 1934-36*. Ed. José Luis García Delgado. Madrid: Siglo XXI. 127-155. En 1989c: 25-66.
- ____ 1988b. «Notas sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932)». *Anthropos*, 84: 40-44. En 1989c: 9-24.
- ____ 1989a. «La prosa de vanguardia». *Francisco Ayala: Premio Nacional de las letras españolas 1988*. Barcelona: Anthropos. 67-80.
- ____ 1989b. «Creación y teoría literaria en Benjamín Jarnés». *Jornadas Jarnesianas* 109-126.
- ____ 1989c. *La corona hecha trizas (1930-1960)*. Barcelona: PPU.
- ____ 1990. «Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486: 69-80.
- ____ 1991. «Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital». *ROcc*, 126: 107-119.
- ____ 1997. «Alrededor de 1927: Historia y cultura en torno a un canon». Cuevas (ed.), 1997:185-202.
- ____ 1998a. «De Madrid a Madridgrado (1936-1939): La capital vista por sus sitiadores». Mechthild Albert, (ed.) 181-198.
- ____ 1998b. «Ramón: la literatura como vida». *Turia*, 41: 111-119.
- ____ 1998c. «Literatura para una crisis». *La cultura de entreguerras*. Madrid: Historia 16. 65-84.
- ____ 2000. *Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ____ 2002. *Historia, literatura, sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ 2004. «Pensar en coyunturas (con algunos ejemplos)». *Bulletin Hispanique*, 1 (junio): 401-414.
- ____ 2005. «Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político». *ALEC* 30.1-2: 273-301.
- Mañá, Gemma et alii 1997. «*Su línea de fuego*, de Benjamín Jarnés». *La voz de los naufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*. Madrid: Ediciones de la Torre. 387-397.
- Makropoulos, Michael 1995. «Tendencies of the 1920s: On the Discourse of Classical Modernity in German». *Theory, Culture & Society*, 12: 87-102.

- Malaxecheverría, Coro 1991. «Joaquín Arderús y el nuevo romanticismo». *Hispanófila*, 102: 47-56.
- Man, Paul de 1983. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
1993. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- ____ 1996. «¿Qué es lo moderno?». *Estudios críticos (1953-1978)*. Madrid: Visor. 231-238.
- Mancinelli, Laura 1978. *Il messaggio razionale dell'avanguardia*. Turín: Eianudi.
- Marchán Fiz, Simón 2002. «Modernidad y vanguardia en las artes (Ortega y Gasset en sintonía)». *ROcc*, 252: 95-117.
- Marco, Joaquim 1983. *El modernisme literari i d'altres assaigs*. Barcelona: Edhasa.
- ____ 2001. «Surrealismo y surrealismos en España». Pont, (ed.) 33-40.
- Marcuse, Herbert 1936. «Acerca del carácter afirmativo de la cultura». *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur, 1968. 45-78.
- ____ 1945. «Algunos comentarios sobre Aragón: el arte y la política en la Era Totalitaria.» *Guerra, tecnología y fascismo: textos inéditos*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia. 2001. 242-259.
- ____ 1968. *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel.
- Marichal, Juan 1990. «Ortega: el intelectual como constructor». *El intelectual y la política en España (1898-1936)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 33-57.
- Market, Oswaldo 1980. «Fichte y Nietzsche. Reflexiones sobre el origen del nihilismo». *Cuadernos salmantinos de Filosofía*, 1: 105-119.
- Martín, Francisco José 1994. «Filosofía, literatura y crítica literaria en Ortega». *Filosofía y literatura en el mundo hispánico*. F. J. Martín y A. Heredia Soriano, (eds.) Salamanca: Universidad de Salamanca. 203-213.
- Martin, Glenn T. 1989. *From Nietzsche to Wittgenstein*. Nueva York: Peter Lang.
- Martín Casamitjana, Rosa M^a 1996. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.
- Martín Serrano, Máximo 1999. «Ortega y la postmodernidad. (En torno a la superación del mundo moderno)». Álvarez (ed). 1999: 243-304.

- Martin, Stewart 2000. «Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde Art». *Constellations*, 7.2: 197-207.
- Martínez Bonati, Félix 1984. «El material de la literatura». L.S. Lerner e I. Lerner (eds.), *Homenaje a Ana M^a Barrenechea*. Madrid: Castalia. 131-134.
- ____ 2000. «El postmodernismo de Ortega y Gasset». *Mester*, 29: 1-27.
- Martínez Cachero, José María 1991. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Castalia.
- Martínez-Collado, Ana 1997. *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha.
- Martínez Latre, M^a Pilar 1979. *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ 1989. «La mitología en las novelas jarnesianas». *Jornadas jarnesianas* 127-147.
- ____ 1999. «Mitos grecolatinos, medievales y genéricos en la narrativa de Benjamín Jarnés: *Viviana y Merlín* y *La novia del viento*». en Blesa, (ed.) vol. 3:67-75.
- ____ 2002. «La narrativa del exilio de Benjamín Jarnés: *Constelación de Friné. Rapsodia Griega*». Aznar Soler, (ed.) 363-379.
- Martínez Rus, Ana 1999. «Las editoriales de avanzada». *Pliegos de Bibliofilia*, 6: 33-47.
- Martínez Sahuquillo, Irene 2001. *La revuelta contra la civilización. D. H. Lawrence y el romanticismo antimoderno*. Madrid: Siglo XXI.
- Martínez, Alfredo 1992. «El descubrimiento de los "ismos" (Cómo expresar la novedad)». *Investigaciones semióticas, IV (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica)*. Madrid. 167-174.
- Mas Ferrer, Jaime 1991a. «Antonio Espina: El poeta romántico de la vanguardia española». *Insula*, 529: 23-25.
- ____ 1991b. «El arte de novelar de Antonio Espina: Teoría y práctica». *Insula*, 529: 25-27.
- ____ 2001. *Antonio Espina: del Modernismo a la vanguardia*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura.
- Masoliver, Juan Ramon 1989. «El nihilisme literari». Sánchez Pascual y otros 97-110.
- May, Keith M. 1988. *Nietzsche and Modern Literature*. Nueva York: St. Martin's Press.

- McAllister, Ted V. 1996. *Revolt against Modernity: Leo Strauss, Eric Voegelin and the Search for a Postliberal Order*. Lawrence: University of Kansas Press.
- McCormick, Peter J. 1988. *Moral knowledge and Fiction*. Ithaca: Cornell UP.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. Nueva York: Methuen.
- Megill, Allan 1981. «Nietzsche as Aestheticist». *Philosophy and Literature*, 5.2: 204-225.
- Meregalli, Franco 1969. «La Gaceta Literaria». *Parole nel' tempo*. Milán: Mursia. 215-225.
- ____ 1973. «Una interpretación marxista de la cultura española de 1885 a 1936». *ROcc*, 123: 369-378.
- Merlio, Gilbert 1996. «Ernst Jünger et Oswald Spengler». *Études Germaniques*, 51.4: 657-576.
- Meschonnic, Henri 1992. «Modernity Modernity». *New Literary History*, 23: 401-430.
- Miller, John C. 1993. «Joaquín Arderíus, Social Novelist of the Avant-Garde: Memories, Correspondence and Criticism». *Letras Peninsulares*, 6.1: 235-247.
- Miller, Tyrus 1999. *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- Molas, Joaquim 1983. *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938. selecció, edició i estudi*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Molinuevo, José Luis 1994. *La estética de lo originario en Jünger*. Madrid: Tecnos.
- ____ 1998a. «La deshumanización del arte en clave de futuro pasado». *ROcc*, 168: 43-60.
- ____ 1998b. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- Monclús, Antonio 1981. *El pensamiento utópico contemporáneo*. Madrid: CEAC.
- Mongin, Olivier 1983. «Paul-Louis Landsberg: Personnalisme et mystique». *Esprit*, 703: 29-35.
- Montero, Enrique 1995. «Reform Idealized: the Intellectual and Ideological Origins of the Second Republic». Graham y Labanyi, (eds.) 124-133.
- Mora de Frutos, Ricardo 2002. «Recuperación de un humanista contemplador: Benjamín Jarnés». *Insula*, 661-662:3-5.
- Morelli, Gabriele, (ed.) 1991. *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El carro de nieve.

- ____ 1991. «Huidobro en la vanguardia española». En Morelli, (ed.) 1991:101-119.
- ____ 1997. *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pretextos.
- ____, (ed.) 2000. *Ludus. Cine, arte y deportes en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pretextos.
- Moretti, Franco 1992. «El encanto de la indecisión. Notas sobre el modernismo literario». Resina, (ed.) 1992: 239-249.
- Morris, C. Brian, (ed.) 1991. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- ____ 1993. *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- ____ 2000. *El surrealismo y España (1920-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Morris, Pam, (ed.) 1994. *The Bajtin Reader*. Londres: Edward Arnold.
- Moser, Edward 1994. «Nihilism and the Continuing Crisis of Reason». *International Studies in Philosophy*, 29.1: 91-97.
- Motta, Giovanni 2002. «Nietzsche e il pensiero del XX secolo». *Antonianum*, 77.3: 441-461.
- Mozejko, Edward 1998. «Literary Modernism: Ambiguity of the Term and Dichotomy of the Movement». *Canadian Review of Comparative Literature*, 25: 123-143.
- Mulhern, Francis, (ed.) 1992. *Contemporary Marxist Literary Criticism*. Londres: Longman.
- Muñoz, Jacobo 2002. *Figuras del desasosiego. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Murphy, Richard 1998. *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge UP.
- Muschg, Walter 1948. *Historia trágica de la literatura*. México: FCE, 1965.
- Nacci, Michela 1996. «The Present as Nightmare: Cultural Pessimism among European Intellectuals in the Period between the Two World Wars». En Sternhell, (ed.) 105-130.
- Natter, Wolfgang 1999. *Literature at War 1914-1940*. New Haven: Yale UP.

- Navajas, Gonzalo 1993. «Las antinomias del progreso en *La turbina* de César Arconada». *Letras Peninsulares*, 6.1: 95-107.
- ____ 2000. «Ortega y Gasset y la nueva Europa». *Letras Peninsulares*, 13.2: 696-706.
- Navarte, Cástor 1982. *Nihilismo y violencia*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Newton, Adam Zachary 1995. *Narrative Ethics*. Londres: Harvard UP.
- Nicholls, Peter 1995. *Modernisms: A Literary Guide*. Londres: Macmillan Press.
- Nicholls, Roger A. 1985. «Thomas Mann and Spengler». *German Quarterly*, 58: 361-374.
- Nicolás, César 1988. «Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia». *Ínsula*, 502: 11-13.
- ____ 1999. «Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: Una imagen literaria, pictórica y fílmica». H. Wentzlaff-Eggebert, (ed.) 1999: 17-56.
- Nora, Eugenio de 1968. *La novela española contemporánea. II:1927-1939*. Madrid: Gredos.
- ____ 1989. «Unidad y evolución en la obra de Benjamín Jarnés». *Jornadas jarnesianas* 77-87.
- ____ 1991. «Jarnés, hoy». *Ínsula*, 529: 30-31.
- Nyberg, Lennart 2003. «'THE IMAGINATION': A Twentieth-Century Itinerary». Thormälen, (ed.) 40-54.
- O'Leary-Hawthorne, John y Andrew Cortens 1995. «Towards Ontological Nihilism». *Philosophical Studies*, 79: 143-165.
- Ocaña, Enrique 1995. «Nihilismo y enfermedad en el "estado terapéutico": Nietzsche y E. Jünger». *Quaderns de Filosofia i Ciència*, 25-26: 63-72.
- Ohana, David 1989. «Nietzsche and Ernst Jünger: from Nihilism to Totalitarianism». *History of European Ideas*, 11: 751-758.
- O'Neill, Marion W. 1970. «The role of the sensual in the art of Benjamín Jarnés». *Modern Language Notes*, 85.2: 262-268.
- Ontiveros, José Luis 2003. «Nihilismo heroico: Ramiro Ledesma Ramos». *El Búho* (México D.F.), 37: 74-76.
- Oñate, Teresa 2000. «Ontología y nihilismo». *Endoxa*, 12: 723-751.

- Oostendorp, Henk Th. 1972. «El sentido de *San Alejo* de Benjamín Jarnés». *Neophilologus*, 56.4: 417-434.
- ____ 1973. «La estructura de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 51.3: 560-581. En Villanueva (ed.) 1983: 201-224.
- Orringer, Nelson R. 1977. «Simmel's *Goethe* in the Thought of Ortega y Gasset». *Modern Language Notes*, 92: 296-311.
- ____ 2002. «Introduction to Hispanic Modernisms». *Bulletin of Spanish Studies*, 79: 133-148.
- Osborne, Peter 1989. «Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a 'Postmodern' Art». *The Problems of Postmodernity: Adorno and Benjamin*. Andres Benjamin, (ed.) Londres: Routledge. 23-48.
- Osuna, Rafael 1986. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia: Pretextos.
- ____ 1993. *Las revistas del 27*. Valencia: Pretextos.
- Ouimette, Victor 1983. «Ortega and the Liberal Imperative». *Centenario Ortega y Gasset*: 57-68.
- ____ 1998. *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo, 1923-1936*. Valencia: Pre-textos, 2 vols.
- Palenzuela, Nilo 1997. «El otro lado de las vanguardias». *ROcc*, 189: 107-124.
- ____ 2001. «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias». Pont (ed.) 157-170.
- Palley, Julian 1978. «El existencialismo y la novela». *El laberinto y la esfera. Estudios sobre novela moderna*. Madrid: Ínsula. 175-191.
- Parkes, Graham 1993a. «Wanderers in the Shadows of Nihilism: Nietzsche and the 'good europeans'». *History of European Ideas*, 16.4-6: 585-590.
- ____ 1993b. «Nietzsche and Nishitani on the Self-Overcoming of Nihilism». *International Studies in Philosophy*, 25.2: 51-60.
- Pattison, George 1986. «Nihilism and the Novel: Kierkegaard's Literary Reviews». *British Journal of Aesthetics*, 2: 161-171.
- Pavloska, Susana 2000. *Modern Primitives: Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway and Zona Neale Hurston*. Nueva York: Garland Pub.

- Payne, Stanley 1962. *Falange. Historia del fascismo español*. Madrid: Sarpe, 1985.
- Paz, Octavio 1974. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ 1991. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Pearson, Keith A. y Diane Morgan, (eds.) 2000. *Nihilism now! Monsters of energy*. Londres: MacMillan Press.
- Pego, Armando 1998. «El valor mítico de la Gracia: Benjamín Jarnés». Blesa, (ed.) 3: 339-342.
- ____ 2000. «El género intermedio de Benjamín Jarnés». *Revista de Literatura*, 124: 411-429.
- Pellicani, Luciano 1985. «Ortega, sociólogo de la modernidad». *Leviatán*, 21: 121-133.
- ____ 1998. «Modernity and Totalitarianism». *Telos*, 112: 3-22.
- ____ 2002. «Was Fascism revolutionary?». *Telos*, 122: 59-79.
- Pels, Dick 1999. «Privileged Nomads. On the Strangeness of Intellectuals and the Intellectuality of Strangers». *Theory, Culture and Society*, 16.1: 63-86.
- Peñalver, Patricio 1986. «Del malestar de la razón en el pensamiento contemporáneo». *La crisis de la razón*. F. Jarauta, (ed.) Murcia: Universidad de Murcia. 87-110.
- Pérez, Janet 1988-1989. «Vanguardism, Modernism and Spanish Women Writers in the Years between the Wars». *Siglo XX/20th Century*, 1-2:40-47.
- Pérez Bazo, Javier 1991. «Epítome sobre Juan Chabás: de la deshumanización al compromiso». *Ínsula*, 529:17-18.
- ____ 1997. «El Veintisiete como vanguardia». *Ínsula*, 612: 13-16.
- ____ 1998. «Introducción» a Juan Chabás. *Puerto de Sombra. Agor sin fin*. Madrid: Espasa-Calpe. 9-78.
- ____, (ed.) 1998. *La vanguardia en España: Arte y Literatura*. París: CRIC & OPHRYS.
- ____ 2000. «La novela nueva en la época de la vanguardia histórica: una revisión». *Ínsula*, 646: 7-20.
- Pérez Bowie, José Antonio 1985. «Teoría literaria durante la guerra civil. Una aproximación». *Studia Historica*, 4: 155-169.
- ____ 1996. *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes.

- Pérez Firmat, Gustavo 1981. «*Locura y muerte de nadie: Two novels by Jarnés*». *Romanic Review*, 62: 66-78.
- ____ 1982. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke UP.
- ____ 1986. «La biografía vanguardista». Burgos (ed.) 181-189.
- Pérez Marqués, Fernando 1981. «Cartas a J. López Prudencio, crítico literario». *Revista de Estudios Extremeños*, 37.3: 531-567.
- Pérez Minik, Domingo 1975. *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets.
- Pérez, Alberto Julián 1993. «El efecto estético vanguardista». *Hispanófila*, 108: 15-23.
- Pérez Gracia, César 1987. «Jarnés o la escritura del 27». *Turia*, 8: 97-111.
- ____ 1989. *La Venus jánica. Breve estudio sobre los personajes femeninos de Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Pérez, Janet 1993. «On misapplications of the Generational Label». *Letras Peninsulares*, 6.1: 31-50.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel 1990. «El liberalismo institucionista en la Residencia de Estudiantes: una ética, una estética». *Studia Historica*, 8: 77-88.
- Pierre, Christian 1991. «Ortega en el ámbito cultural europeo». *ROcc*, 120: 59-71.
- Pintor Ramos, Antonio 1974. «Max Scheler en el pensamiento hispánico». *ROcc*, 137: 40-61.
- Piper, Adrian 1993. «The Logic of Modernism». *Callaloo*, 3: 574-578.
- Pippin, Robert B. 1991. *Modernism as a Philosophical Problem: on the Dissatisfactions of European High Culture*. Cambridge: Basil Blackwell.
- ____ 1992. «Nietzsche and the Melancholy of Modernity». *Social Research*, 66: 495-520.
- Piqueras, José A. y M. Chust (comps.) 1996. *Republicanos y repúblicas en España*. Madrid: Siglo XXI.
- Pöggeler, Otto 1997. «Hegel y los comienzos de la discusión del nihilismo». *Reflexión*, 2: 15-50.
- Poggioli, Renato 1964. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Polley, Martin 1999. «The Long Week-End Revisited». *Literature and History*, 8.1: 69-75.

- Pont, Jaume, (ed.) 2001. *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Poole, Ross 1993. «Liberalismo y nihilismo». *Moralidad y Modernidad*. Barcelona: Herder. 105-139.
- Pratt, Alan R. 1994. *The Dark Side: Thoughts on the Futility of Life*. Secaucus: Citadel Press.
- Prill, Ulrich 1998. «Mitos y mitografía en la literatura fascista». Mechthild Albert, (ed.) 167-179.
- Pulido Mendoza, Manuel 2001. «Feminismo en Benjamín Jarnés: *Teoría del zumbel* (1930), novela entre la “vanguardia deshumanizada” de los veinte y la “avanzada social” de los treinta». *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escrituras. Lectura. Textos (1001-2000)*. M^a José Porro Herrera (ed.). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Quesada, Julio 2000. «Filosofía fascista española y nihilismo». *Claves de Razón Práctica*, 102: 56-59.
- Quinn, Kenneth 1992. *How Literature Works*. Houndmills: Macmillan.
- Ramoneda, J. 1989. «Nihilismo ideológico». Sánchez Pascual y otros 139-150.
- Ramos, Carlos 1999. «Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de vanguardia» *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 3: 129-150.
- ____ 2000. «Más allá de la alienación: Jarnés y los límites de la identidad». *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico*. Vicente Granados Palomares (ed). Madrid: UNED. 251-257.
- Rapaport, Herman 1993. «The Zeitgeist Complex». *American Literary History*, 5.2: 347-369.
- Rebollo Sánchez, Félix 1998. *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles, 1900-1939*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Regalado García, Antonio 1990. *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza.
- Reguera, Isidoro 1994. «Nihilismo ideológico». *ROcc*, 160: 69-76.
- Rella, Franco 1983. «El descrédito de la razón». En Aldo Garani, (ed.) *Crisis de la razón*. Madrid: Siglo XXI Editores. 135-162.

- Resina, Joan Ramon 1990. *Un sueño de piedra*. Barcelona: Anthropos.
- ____ 1992. «El dilema de la modernidad: ¿historia o mito?». Resina, (ed.) 1992: 251-279.
- ____ (ed.) 1992. *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos.
- ____ 1997. «Observaciones sobre la vanguardia catalana» Resina, (ed.) 1997: 5-54.
- ____ (ed.) 1997. *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- ____ 2002. «El *Glosari* d'Eugeni d'Ors i l'estètica del fragment». *Zeitschrift für Katalanistik*, 15: 43-50.
- Rey, Gloria 2001. «Introducción» a Antonio Espina. *Pájaro Pinto. Luna de Copas*. Madrid: Cátedra. 9-123.
- Ribas, Pedro 1987. «Unamuno y Nietzsche». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-442: 251-281.
- ____ 1990. *Aproximación a la historia del marxismo español (1869-1939)*. Madrid: Endymion.
- Riva, Massimo 1989. «1888-1988: some remarks on nihilism and secularisation». *History of European Ideas*, 11: 979-988.
- Rivera-Rodas, Oscar 1997a. «Modernidad y vanguardia catalana» Resina, (ed.) 1997: 177-201.
- ____ 1997b. «La estética de la modernidad en el lenguaje poético hispánico». *Revista de Estudios Hispánicos*, 24.3: 57-85.
- Roazen, Paul 1988. «Normality and nihilism». *Virginia Quarterly Review*, 64: 479-490.
- Ródenas de Moya, Domingo 1993. «Una encrucijada del arte nuevo con el arte social: *Las siete virtudes*». *Letras Peninsulares*, 6.1:137-153.
- ____ 1997. *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española (1923-1936)*. Barcelona: Alba.
- ____ 1998a. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- ____ 1998b. «Los mitos y sus motes en la narrativa española de los años veinte». En Blesa, (ed.) 3: 510-514.
- ____ 1999a. *Prosa del 27*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ 1999b. «Benjamín Jarnés en su muerte perpetua». *Turia*, 49: 17-23.

- ____ 2001. «Introducción» a Benjamín Jarnés. *Obra crítica*. Zaragoza: IFC. 9-53.
- ____ 2002. «Benjamín Jarnés». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, marzo: 3-10.
- ____ 2003. «La crítica literaria en la prensa del siglo XX». En Ródenas, (ed.), *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: Marenostrom, 183-215.
- Rodríguez, Ramón 1999. «Más acá del compromiso». *ROcc*, 216:73-90.
- Rodríguez-Fischer, Ana 1987. «Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*». *Scriptura*, 6/7: 133-144.
- ____ (ed.) 1999. *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez Gonzalez, Mariano 1996. «Historia y Nihilismo. Apuntes para una confrontación Nietzsche-Ortega». *Convivium*, 9: 87-97.
- ____ 1997. «La cuestión del yo en Ortega». En Atilano Domínguez et alii. *El primado de la vida. (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha. 15-24.
- Rodríguez Navarro, Eloy 1997. «Política y nihilismo». *Anales del seminario de Metafísica*, 31: 73-81.
- Rodríguez Puértolas, Julio 1987. *Literatura fascista española. 2/Antología*. Madrid: Akal.
- Rodriguez-Pereyra, Gonzalo 2000. «Lowe's Argument against Nihilism». *Analysis*, 60.4: 335-340.
- Romero Salvadó, Francisco 2002. *España, 1914-1918. Entre la Guerra y la Revolución*. Barcelona: Crítica.
- Rosales, Aman 2001. «Nihilismo y tecnología: Hans Jonas y la filosofía de la historia». *Sapientia*, 56: 213-235.
- Rosen, Stanley 1969. *Nihilism: a philosophical essay*. New Haven: Yale UP.
- Rossi, Paolo 1989. *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*. Bolonia: Il Mulino.
- Rozas, Juan Manuel (ed.) 1986. *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo.
- Rue, L.D. 1994. *By the Grace of Guile: The Role of Deception in Natural History and Human Affairs*. Nueva York: Oxford UP.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen y César Real Ramos (eds). 1995. *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica: actas del I Simposio Internacional de la Modernidad*

- Literaria, en homenaje a Julio Vélez Noguera*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ruprecht, Louis A. 1996. *Afterwords: Hellenism, Modernism, and the Myth of Decadence*. Albany: SUNY Press.
- Sabugo Abril, Amancio 1984. «Cruz y raya de José Bergamín». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 406: 91-103.
- ____ 1993. «Benjamín Jarnés y su teoría de la novela». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515: 289-292.
- Sacca, Antonio 1984. «Nietzsche e Ortega: Aristocrazie a confronto». *Critica Storica*, 3: 454-464.
- Salas, Jaime de y Dietrich Briesemeister, (eds.) 2000. *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Salaün, Serge, (ed.) 1995. *Les avant-gardes poétiques espagnoles pratiques textuelles*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- ____ 1998. «Vanguardias estéticas en España». *Wentzlaff-Eggebert* 1998: 39-47.
- ____ y Carlos Seco Serrano 2002. *Temps de crise et «Années folles». Les années 20 en Espagne*. París : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Saldaña Sagredo, Alfredo 1989. «Para el estudio de una novela de Benjamín Jarnés: *Teoría del Zumbel* o la búsqueda de la totalización significativa». *Jornadas jarnesianas* 219-230.
- Saler, Michael T. 2001. *The Avant-Garde in Interwar England: Medieval Modernism and the London Underground*. Oxford: Oxford UP.
- Sánchez Meca, Diego 1989. «Nihilismo y Sociedad ideal de la comunicación». *Daimon*, 1: 59-74.
- Sánchez Pascual, Andrés y otros 1989. *Metamorfosi del nihil·lisme*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- Sánchez Rivero, Ángel 1993. *Gaceta de Arte*. Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- Sánchez Robayna, Andrés, (ed.) 1992. *Canarias. Las vanguardias históricas*. Tenerife: Gobierno de Canarias.

- Sánchez Vidal, Agustín 1992. «La cultura española de vanguardia». En *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. T. Albadalejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente, (eds.) Madrid: Júcar, 12-31.
- Santonja, Gonzalo 1986. *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Barcelona: Anthropos.
- _____ 1989. *La república de los libros*. Barcelona: Anthropos.
- Sarabia, Rosa 1996. «The Rhetoric of the Hispanic Avant-garde: *Ultraísmo* and *Creacionismo*». *CJRS/RCER*, 6: 119-128.
- Savater, Fernando 1972. *Nihilismo y acción*. Madrid: Taurus, 1986.
- _____ 1989. «Heidegger en la historia». *El Urogallo*, 42: 47-52.
- _____ 1991a. «El pesimismo ilustrado». En *En torno a la posmodernidad*. G. Vattimo et alii. Barcelona: Anthropos. 91-114.
- _____ 1991b. «La república de los intelectuales». *ROcc*, 116: 109-113.
- Sayre, Robert y Michael Löwy 1984. «Figures of Romantic Anti-Capitalism». *New German Critique*, 32: 42-92.
- Saz Campos, Ismael 1996a. «Repensar el feixisme». *Afers*, 25: 443-474.
- _____ 1996b. «Les peculiaritats del feixisme espanyol». *Afers*, 25: 623-638.
- Scholes, Robert 2003. «Exploring the Great Divide: High and Low, Left and Right». *Narrative*, 11.3: 245-269.
- Schroers, Rolf 1982. *El intelectual y la política y otros ensayos*. Barcelona: Laia.
- Schwarz, Daniel R. 1997. *Reconfiguring Modernism*. Londres: MacMillan.
- Seabright, Paul 1996. «The aloofness of liberal politics». En *Literature and the political imagination*. John Horton y Andrea T. Baumeister (eds.). Londres y Nueva York: Routledge. 145-169.
- Seed, David, (ed.) 2000. *Imagining Apocalypse. Studies in Cultural Crisis*. Londres: MacMillan Press.
- Selva Roca de Togores, Enrique 1993. «La crisis de *La Gaceta Literaria* y la escisión de los intelectuales en el tránsito de la Dictadura a la II República». *Comunicación y Estudios Universitarios*, 3:133-158.
- _____ 2000. *Ernesto Giménez Caballero, entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pretextos.

- Senabre, Ricardo 1993. «Ortega y Gasset y la generación del 27». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515: 190-202.
- ____ 1998. «98 y 27: Acciones y reacciones». En *Ecos de la generación del 98 en la del 27*. Madrid: Caballo Griego para la poesía, 77-93.
- Serrano, Carlos 1991. «Crisis e ideología en la restauración». En *España entre dos siglos (1875-1931)*. J.L. García Delgado, (ed.) Madrid: Siglo XXI, 181-189.
- Serrano Ajenjo, José Enrique 1990. «Vida y literatura en *Teoría del Zumbel*, de Benjamín Jarnés». *Revista Hispánica Moderna*, 43.1: 42-49.
- ____ 2000. «Profesores de la nueva edad: Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés». En Serrano Asenjo (ed. e intr.). *Fragmentos de la modernidad (Antología de la poesía nueva en Aragón, 1931-1945)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. 40-71.
- ____ 2002. *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la «nueva biografía» en España (1928-1936)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ____ 2003. «Las otras vidas de Benjamín Jarnés». *Ínsula*, 673: 16-17.
- Serrano Marín, Vicente 2000. «Nihilismo y fin de la historia. Una mirada sobre la cuestión de la (pos)modernidad.» *Revista de Filosofía*, 13.24: 5-44.
- Sherry, Vincet B. 2003. «Liberal Measures: Language, Modernism, and the Great War». En Thormähler, (ed.) 9-23.
- Shotwell, James T. 1929. «Spengler, a poetic Interpreter of History». *Current History*, 30.2: 283-287.
- Shusterman, Richard 1993. «Eliot and Adorno on the Critique of Culture». *Theory, Culture & Society*, 10: 25-52.
- Siebers, Tony 2000. «Hitler and the Tyranny of the Aesthetic». *Philosophy and Literature*, 24.1: 96-110.
- Simon, Richard K. 2001. «Modernism and Mass Culture». *American Literary History*, 13.2: 343-353.
- Sinclair, Alison 1988. «Elitism and the cult of the popular in Spain». En *Visions and Blueprints*. Edward Timms y Peter Collier, (eds.) Manchester: Manchester UP, 221-234.

- ____ 1990. «Avant-garde theatre and the return to Dionysos: Nietzsche, Jung, Valle-Inclán, Lorca, Artaud». En Collier y Davies (eds.) 1990: 246-264.
- Singler, Christoph 1998. «Literatura y artes plásticas en las vanguardias hispánicas: sus relaciones a través de las revistas». En Pérez Bazo (ed.) 1998. 351-369.
- Smith, Alan E. 1989. «*Luces de Bohemia* y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes». *Hispanic Review*, 57.1: 57-71.
- Smith, Bernard 1998. *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Art and Ideas*. Sidney: UNSW Press.
- Sobejano, Gonzalo 1967. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 2004.
- Soguero García, Francisco M. 1999. «Benjamín Jarnés, el jerarca olvidado del 27». *Trébede*, 32: 45-48.
- ____ 2000. «Prólogo» a su edición de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 9-64.
- ____ 2001. «Las antologías de prosa del 27». *Insula*, 650: 31-33.
- Solana, Guillermo 1999. «Nihilistas de salón». *Nueva Revista*, 62: 46-51.
- Soldevila-Durante, Ignacio 1985. «Ortega y la narrativa vanguardista». *Centenario Ortega y Gasset*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 187-202.
- Soria Olmedo, Andrés 1979. «De la lírica al teatro: *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti en su entorno». *Estudios de literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada. 389-400.
- ____ 1981. «Juan Ramón Jiménez, crítico del vanguardismo». En AA.VV., *Criatura afortunada: estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*. Granada: Universidad de Granada. 214-230.
- ____ 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- ____ 1991. «Rafael Cansinos, precursor y crítico del vanguardismo». En Morelli (ed.) 1991: 55-68.
- ____ 1995. «Ramón Gómez de la Serna's oxymoronic historiography of the Spanish avant-garde». En Derek Harris, (ed.) 1995: 15-26.
- Sosa Antonietti, Marcela Beatriz 1999. «Género e intertextualidad en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés». *Castilla*, 24: 191-206.

- Sotelo Vázquez, Adolfo 1999. «Benjamín Jarnés en *La Vanguardia* (1931-1936)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 594: 47-68.
- Souche-Dagues, Denise 1996. *Nihilismes*. París: P.U.F.
- Spilka, Mark, (ed.) 1977. *Towards a Poetic of Fiction*. Bloomington y Londres: Indiana UP.
- Spires, Robert C. 1988. *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia: University of Missouri Press.
- ____ 2000. «New art, new woman, old constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and vanguard fiction». *Modern Languages Notes*, 2: 205-223.
- Steiner, George 1971. *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- ____ 2001. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- ____ 2002. «The Muses' Farewell». *Salmagundi*, 135/136: 148-156.
- Stern, Fritz 1961. *The Politics of Cultural Despair*. Berkeley: U. of California Press.
- Sternell, Zeev, (ed.) 1996. *The intellectual revolt against liberal democracy, 1870-1945*. Jerusalén: Israel Academy of Sciences and Humanities.
- Stromberg, Roland B. 1982. *Redemption by War. The intellectuals and 1914*. Lawrence: The Regents Press of Kansas.
- Subirats, Eduardo 1985a. «Razón y nihilismo». *ER, Revista de Filosofía*, 2: 89-104.
- ____ 1985b. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Libertarias.
- Sultan, Stanley 1991. «Was Modernism Reactionary?». *Journal of Modern Literature*, 17.4: 445-462.
- Sumberg, Theodore A. 1947. «Toynbee and the Decline of Western Civilization». *Social Research*, 14: 267-284.
- Sunic, Tomislav 1989. «History and decadence: Spengler's cultural pessimism today». *Clio*, 19:1: 51-62.
- Symons, Julian 1987. *Makers of the New: The Revolution in Literature 1912-1939*. Londres: Deutsch.
- Szabolcsi, Miklós 1971. «Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions». *New Literary History*, 3: 49-70.

- Tessarolo, Mariselda 1993. «L'emozione estetica nelle società tecnologicamente avanzate». En Alberto Argenton, (ed.) *L'emozione estetica*. Padua: Il Poligrafo, 36-54.
- Thody, Philip 1995. *Twentieth-Century Literature: Critical Issues and Themes*. Houndmills: Macmillan.
- Thormäler, Maria, ed. 2003. *Rethinking Modernism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- ____ 2003. «Introducción». Thormäler, ed. 1-8.
- Trapiello, Andrés 1997. «El cesante, el pesimismo universal y el nihilismo científico». *Turia*, 39-40: 13-19.
- ____ 2001. *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta.
- Tratner, Michael 1995. *Modernism and Mass Politics*. Stanford: Stanford UP.
- Trías, Eugenio 1989. «El nihilisme polític». Sánchez Pascual y otros 123-138.
- Tudela, Antonio 2001. «Crisis del lenguaje y disolución del sujeto en el otro fin de siglo. Sobre los orígenes del nihilismo contemporáneo». *Mania*, 4-6: 31-49.
- Tuñón de Lara, Manuel 1984. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos.
- Turnell, Martin 1961. *Modern Literature and Christian Faith*. Westminster: The Newman Press.
- Turner, Frederick 1997. «Modernism: Cure or Disease?». *Critical Review*, 11.2: 169-180.
- Tusell, Javier y Genoveva G. Queipo de Llano 1990. *Los intelectuales y la República*. Madrid: Nerea.
- Ungar, Sheldon 1988. «Is Nihilism dead?». *Sociological Analysis*, 1: 97-103.
- Unruh, Vicky 1989. «Mariátegui's Aesthetic Thought. A critical reading of the avant-gardes». *Latin American Research Review*, 24:45-69.
- Urrutia, Ángel 1991. *Arquitectura moderna: el GATEPAC*. Madrid: Historia 16.
- Urrutia, Jorge 1991. «El movimiento ultraísta». En Morelli (ed.) 1991:89-100.
- Valadier, Paul 2001. «Formas cristianas del nihilismo». *Debats*, 73: 83-92.
- Valverde, Alfredo 1997. «El archivo y la biblioteca de Benjamín Jarnés». *Residencia*, 4: 6-7.
- Valentine, Kylie 2003. *Psychoanalysis, Psychiatry, and Modernist Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Varela, Benito 1967. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino.
- Varela, José Luis 1987. «Apuntes sobre literatura y política en la Segunda República». En *Philologica Hispaniensa: In honorem Manuel Alvar*, vol. IV. Madrid: Gredos. 459-470.
- Varela, M^a Ángeles 1998. «Del modernismo a la vanguardia: «Cervantes. Revista mensual ibero-americana» (agosto 1916-diciembre 1920)». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 23: 63-90.
- Vargas Llosa, Mario 2002. «Nihilistas del siglo XXI». *El País*, 15 de septiembre: 15-16.
- Vattimo, Gianni 1986. *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Península.
- ____ 1987a. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- ____ 1987b. «Verwindung. Nihilism and the Postmodern in philosophy». *Substance*, 53: 7-17.
- Vázquez Vigi, A.M. 1972. «El pesimismo filosófico europeo y la Generación del Noventa y Ocho». *ROcc*, 113-114: 171-190.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel 1988. «La vanguardia "rehumanizadora" como conciencia (implícita) de un mundo en crisis». *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla: Alfar. 7-14.
- Verra, Valerio 1979. «Nichilismo ed espressionismo». *Rivista di estetica*, 3:20-34.
- ____ 1991. «Nichilismo, storia, necessità». *Studium*, 45: 933-947.
- ____ y Gianni Vattimo 1973. «Il nichilismo nel pensiero contemporaneo». *Terzo programma*, 1: 74-131.
- Vicente Hernando, César 1993. «Representaciones sociales de la vanguardia: *La venus mecánica y Metropolis*». *Letras Peninsulares*, 6.1: 109-125.
- Videla, Gloria 1963. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos.
- Vilariño Picos, M^a Teresa 1998. «La introducción de la fenomenología en el pensamiento hispánico». En *Fenomenología y ciencias humanas*. M^a Luz Pintos Peñaranda (ed.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 405-411.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca 1984a. «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del nuevo romanticismo». *ALEC*, 7: 31-58.
- ____ 1984b. «El subjetivismo como constante vital: la trayectoria literaria de Joaquín Arderús». *Dicenda*, 3: 141-161.

- Villacañas, José L. 1994. «Ser y existir: la estrategia de Fichte contra el Nihilismo». *Daimon*, 9: 135-154.
- Villanueva, Darío, (ed.) 1983. *La novela lírica, II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus.
- Viscarri, Dionisio 1998. «Luys Santa Marina: En busca de los orígenes del fascismo literario español». *Letras Peninsulares*, 11.1: 103-117.
- Vitiello, Vincenzo 2000. «Heidegger y el nihilismo». *ER, revista de filosofía*, 29: 9-26.
- Vogel, Lawrence 1995. «Hans Jonas's Diagnosis of Nihilism. The case of Heidegger». *International Journal of Philosophical Studies*, 1: 55-72.
- Volpi, Franco 1987. «Karl Löwith e il nichilismo». *Aut-Aut*, 222: 21-37.
- ____ 1996. *Il nichilismo*. Bari: Laterza.
- ____ 1997. «Nietzsche y el nihilismo contemporáneo». *Reflexión*, 2: 51-62.
- VV.AA. 1973. *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- VV.AA.. 1985. *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX)*, Barcelona: Publicacions de l'abadi de Montserrat.
- VV.AA. 1994. *Traversées du nihilisme*, Paris: Osiris.
- Wagar, W. Warren (ed.) 1968. *Science, Faith, and Man (European Thought since 1914)*. Londres: Macmillan.
- Wahnón, Susana 1998. *La estética literaria de la posguerra*. Amsterdam: Rodopi.
- Ward, Thomas Butler 1991. «La Sonata de Otoño: un hito en el desarrollo hacia el nihilismo activo». *NRFH*, 2: 1051-1065.
- Weil, Eric 1965. «Science in modern culture or the meaning of Meaninglessness». *Daedalus*, 94: 171-189.
- Weir, David 1997. *Anarchy & Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*. Amherst: University of Massachussets Press.
- Weisgerber, Jean 1984. *Les avant-gardes littéraires au XXe Siècle*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Wellmer, Albrecht 1993. *Sobre la dialéctica entre modernidad y posmodernidad*. Madrid: Visor.

- Welsch, Wolfgang 1996. «Aestheticization Processes». *Theory, Culture and Society*, 13.1: 1-24.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald, (coord.) 1998. *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübinga: Max Niemeyer Verlag.
- ____ 1999a. «Literatura y artes, arte y vida». *Naciendo el hombre nuevo...* Harald Wentzlaff-Eggebert, (ed.) Madrid: Vervuert-Iberoamericana. 9-16.
- ____ 1999b. *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana.
- ____ 2002. «La cosa primero, el hombre después: sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica». *Ciberletras*, 8:s.p..
- Wheeler, Brett R. 2001. «Modernist Reenchantments I: From Liberalism to Aestheticized Politics». *German Quarterly*, 74.3: 223-236.
- White, Alan 1987. «Nietzschean Nihilism: a typology». *International Studies in Philosophy*, 19: 29-50.
- Whitworth, Michael H. 2001. *Einstein's Wake. Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*. Oxford: Oxford UP.
- Wiehl, Reiner 1989. «Filosofía y crítica de la cultura». *Historia, lenguaje, sociedad. En homenaje a Emilio Lledó*. Barcelona: Crítica. 387-403.
- Wilcox, John 1981. «Árbol arraigado y pleamar: respuesta a la transformación de la decadencia y la estética en Juan Ramón y Nietzsche». *La Torre*, 29: 151-193.
- Wilde, Alan 1981. *Horizons of Assent*. Baltimore: John Hopkins University.
- Williams, Keith y Steven Matthews (eds.) 1997. *Rewriting the Thirties: Modernism and After*. Londres y Nueva York: Longman. «Introduction», 1-4.
- Williams, Raymond 1981. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- ____ 1983. *Keywords*. Nueva York: Oxford UP.
- ____ 1988. «The Politics of the Avant-garde». En *Visions and Blueprints: Avant-garde Culture and Radical Politics in early Twentieth-Century Europe*. Edward Timms y Peter Collier, (eds.). Manchester: Manchester UP. 1-15.
- ____ 1989. *The Politics of Modernism*. Londres: Verso.
- Williams, Robert 2001. *Zarathustra's Dionysian Modernism*. Stanford: Stanford UP.

- Winter, Jay 1995. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Nueva York: Cambridge UP.
- Wohl, Robert 2002. «Heart of Darkness: Modernism and Its Historians». *The Journal of Modern History*, 74.3: 574-621.
- Wolin, Richard 1993. «Aestheticism and Social Theory: The Case of Walter Benjamin's *Passagenwerk*». *Theory, Culture and Society*, 10.1: 169-180.
- Woolfolk, Alan 1988. «Toward a theory of Nihilism». *Sociological Analysis*, 1: 105-107.
- Wright, Anne 1984. *Literature of Crisis, 1910-22*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Young, Howard T. 1998. «Broken Images: Eliot, Lorca, Neruda and the Discontinuity of Modernism». *Exemplaria*, 2.1: 1-14.
- Zamir, Tzachi 2000. «Upon One Bank and Shoal of Time: Literature, Nihilism and Moral Philosophy». *New Literary History*, 31: 529-551.
- Zavala, Iris M. 1989. «The social imaginary: The cultural sign of Hispanic Modernism». *Critical Studies*, 1: 23-41.
- ____ 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zecchi, Stefano 1988. «Verità utopica del simbolo». En *Lo stile della ragione, la ragione dello stile*. Nápoles: Tempi Moderni edizioni. 137-148.
- Ziarek, Krzysztof 2002. «The turn of Art: The Avant-Garde and Power». *New Literary History*, 33: 89-107.
- Zimmerman, Michael E. 1975. «Heidegger on Nihilism and Technique». *Man and World*, 8: 394-414.
- Zizek, Slavoj 2000. «From *History and Class Consciousness* to *The Dialectic of Enlightenment...* and Back». *New German Critique*, 81: 107-123.
- Zuleta, Emilia de 1966. «Revisión de Benjamín Jarnés en su obra crítica». *Papeles de Son Armadans*, 125: 125-136.
- ____ 1974. *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos.
- ____ 1977. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Gredos.
- ____ 1985. «Guillermo de Torre, crítico del 27». *RLM*, 18: 27-44.
- ____ 1989a. «Jarnés desde la Argentina». En *Jornadas jarnesianas* 153-169.
- ____ 1989b. «Tres miradas sobre Jarnés». En *Jornadas jarnesianas* 171-174.