

**Tesis doctoral**  
**DOCTORADO EN CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES**  
*ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA*  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



**LO RURAL Y LO URBANO EN LA MODERNIDAD: POESÍA ESPAÑOLA**  
**(1898-1936)**

**THE COUNTRY AND THE CITY IN MODERNITY: SPANISH POETRY**  
**(1898-1936)**

Memoria para optar al título de Doctor por

**GONZALO LUQUE GONZÁLEZ**

Bajo la dirección de

**JOSÉ R. VALLES CALATRAVA**

Almería, noviembre de 2023



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al sistema público universitario por brindarme la posibilidad económica de realizar una tesis doctoral como esta en el marco de las instituciones públicas. En particular, agradecer a la Universidad de Almería, que ha facilitado esta investigación doctoral gracias a la financiación del Plan Propio de esta universidad, que me permitió ser beneficiario de un contrato predoctoral Gerty Cori para la formación de personal investigador desde finales del año 2019.

Agradezco a mi director, el prof. José R. Valles Calatrava por haber confiado en mí, por su guía y por su apoyo durante estos cuatro años. Quisiera hacer aquí también mención al prof. Antonio Chicharro y al prof. Miguel Ángel García de la Universidad de Granada, con quienes se fraguó en un principio esta investigación, agradecerles su magisterio y por haberme ayudado y animado a concluir el proyecto.

No serán suficientes las palabras de agradecimiento para Elisa García, quien me ha acompañado en este accidentado viaje a pesar de los obstáculos y la distancia. Estoy en deuda con ella también por su colaboración, de no poca utilidad han sido el acicate constante de su crítica incisiva y su seguimiento. Además, nadie mejor para recordarme en los momentos oscuros, que no han sido pocos, que hay un mundo fuera de los libros. Elisa, compañera, gracias.

Esta tesis no sería lo que es, si es que acaso sería algo, sin Antonio Castillo. Parte de lo que constituye el núcleo de pensamiento de este texto es fruto del esfuerzo mutuo forjado por la amistad y el deseo irrenunciable de acabar con la miseria a la que tristemente nos aferramos. *In girum imus nocte et consumimur igni...* Seguiremos dando vueltas, quizá algún día logremos alumbrar otro futuro. Agradezco también a Violeta Vaca por su amistad y consejo, y por haberme guiado cuando estaba tan perdido en las tribulaciones de la carrera académica (¡y los laberintos de la burocracia!).

Gracias a mi familia, a mis padres y hermanos, por apoyarme siempre y confiar con paciencia. Quiero agradecer también a mi tía Pepa y a mi tío Diego, por mantener viva la memoria campesina en sus palabras y en sus manos.

Me gustaría dedicar esta tesis a la memoria de mis abuelos y abuelas, campesinos andaluces entre olivos, almendros, naranjos y limoneros. Jamás olvidaré la voz profunda de mi abuelo paterno recitándome, recostados sobre la *yerba bonita* de la

huerta, aquellos versos que compuso oralmente y que por desgracia se perdieron; rotos los hilos de la tradición, solo su memoria los mantuvo. El recuerdo, sin embargo, no es en vano.

Gracias a mis amigos y amigas de Málaga que aun en la distancia sé que están ahí. Gracias a los amigos y amigas de Almería que han hecho de esta ciudad un verdadero oasis en el desierto y han creado unos lazos, tejidos con el hilo de los sueños, que ya no se romperán. Gracias también a quienes luchan por una Almería mejor a pesar de las dificultades, que no son pocas. Gracias a todas y todos quienes en un momento u otro a lo largo de estos años han tenido la amabilidad de discutir conmigo los temas que conforman esta tesis, a pesar de la densidad del asunto y de mi torpeza dialéctica. No entiendo este ensayo fuera del intento de pensar juntos y juntas este mundo, que tan urgentemente requiere del ejercicio de pensar colectivamente sus problemas y luchar en común por una transformación emancipatoria. La amistad no es parte menor de ese proyecto.

Por último, no quiero pasar sin recordar a las manos anónimas —personas de carne y hueso, no órganos desmembrados— que erigieron las ciudades y labraron los campos. Y, hoy, a todas y todos aquellos que desde nuestros campos y ciudades ensayan, en iluminación profana, otras formas de habitar.

Things are in the saddle,  
And ride mankind.

R. W. Emerson, "Ode, Inscribed to William H. Channing"

Landscapes can be deceptive.

Sometimes a landscape seems to be less a setting for the life of its inhabitants than a curtain behind which their struggles, achievements and accidents take place.

For those who, with the inhabitants, are behind the curtain, landmarks are no longer only geographic but also biographical and personal.

John Berger, *A fortunate man*, 1967

de una ciudad que odio a una ciudad que amaba,  
de una ciudad que odiaba a una ciudad que aún quiero.

Álvaro Salvador, "Dos ciudades"

No soy un hombre nuevo.  
¿Por qué ocultarlo?  
Cuando intento alcanzar  
a las huestes de acero,  
me quedo con un pie en el pasado,  
con el otro resbalo y caigo al suelo.

Sergei Esenin, "El ayer que desaparece":

## ÍNDICE

PLANTEAMIENTOS INICIALES .....	1
<i>Resumen</i> .....	1
<i>Summary</i> .....	2
<i>Objetivos iniciales</i> .....	4
<i>Metodología del plan de investigación</i> .....	6
INTRODUCCIÓN.....	9
Indicaciones preliminares.....	10
<i>Motivaciones</i> .....	10
<i>Pertinencia y actualidad</i> .....	13
<i>El falso dilema de la nostalgia y el progreso</i> .....	17
<i>Los límites del ecologismo como crítica separada</i> .....	19
Geografía de la degradación.....	21
<i>El capitalismo como modo civilizatorio</i> .....	21
<i>Ruinas fuera, ruinas dentro</i> .....	23
<i>La destrucción ecológica</i> .....	25
<i>La destrucción de la ciudad</i> .....	25
<i>La desaparición del campo y del campesinado</i> .....	29
Teoría e historia .....	32
<i>El estudio de la ciudad conforma su propia metodología</i> .....	32
<i>Multidisciplinariedad (crítica y autoconciencia de la modernidad)</i> .....	33
<i>Desnaturalizar la ciudad y la modernidad</i> .....	34
<i>Literatura e historia. La problemática teoría-práctica</i> .....	36
Criterios de selección del objeto de estudio. Lírica y modernidad .....	38
<i>El estudio de la lírica moderna</i> .....	38
<i>Lírica y modernidad</i> .....	41
<i>La experiencia de la modernización rezagada: España, 1898-1936</i> .....	43
<i>Ausencias</i> .....	46

<i>Nota sobre referencias y bibliografía</i> .....	48
Estado de la cuestión. Lo rural y lo urbano en la literatura moderna.....	48
<i>Ciudad y sociología</i> .....	48
<i>La ciudad y el campo en la literatura moderna</i> .....	55
<i>Lo rural y lo urbano en el hispanismo</i> .....	60
Aclaraciones sobre el desarrollo de la modernidad lírica .....	68
Campo/ciudad. Aproximación teórica a una dicotomía.....	80
<i>De la “alabanza de aldea” a la “España vaciada” ¿un mismo tópico?</i> .....	82
<i>Campo/ciudad como dicotomía de la modernidad</i> .....	87
Linealidad del progreso y el avance de la ciudad.....	91
<i>Campo/ciudad y la linealidad del progreso (pasado/futuro)</i> .....	91
<i>Violencia constitutiva, homogenización y “marxismo gótico”</i> .....	94
<i>Ruralismo y orientalismo. Campo/ciudad como “geografía imaginaria”</i> .....	96
<i>Regímenes semióticos en relación con la ciudad y el campo</i> .....	98
Urbanismo moderno. La geografía del capital .....	102
<i>Urbanismo moderno. Destrucción y elevación</i> .....	102
<i>La ciudad moderna y la estética de las ruinas</i> .....	105
PILARES TEÓRICOS .....	108
Agroecología política y estudios campesinos .....	108
<i>Paisaje, campo y campesinado</i> .....	108
<i>Agroecología. Definición e historia</i> .....	109
<i>La importancia de la agroecología para esta tesis</i> .....	112
<i>¿Ecocrítica? Crítica de la crítica ecocrítica</i> .....	119
El espacio en la literatura y el “giro espacial” .....	120
<i>El espacio abstracto de la modernidad</i> .....	124
<i>La ciudad y la mercancía. La comunidad del dinero</i> .....	126
<i>La “heterotopía”</i> .....	130
<i>El espacio y la literatura</i> .....	132
La radical historicidad del paisaje.....	136
<i>Espacio e historia: el paisaje y la mirada</i> .....	136
<i>Génesis de la cultura paisajística</i> .....	139

La radical historicidad de los discursos literarios .....	141
<i>Wertkritik y teoría de la radical historicidad</i> .....	141
<i>La radical historicidad de lo literario</i> .....	146
<i>Fetichismo y cosificación</i> .....	149
<i>Fetichismo y urbanización de la conciencia</i> .....	152
<i>Campo cultural y homología del valor</i> .....	154
<i>Romanticismo y literatura moderna. Especificidad de la poesía</i> .....	157
LA CIUDAD COMO MODERNIDAD.....	162
<i>La ciudad como locus de la modernidad. El estilo de la ciudad</i> .....	163
<i>La necesidad de un nuevo lenguaje poético para las grandes ciudades</i> .....	165
<i>Técnica, ciudad y sensibilidad. Repudio a la ciudad como impía</i> .....	167
<i>Transformación de la experiencia</i> .....	169
<i>Urbanización de la conciencia</i> .....	171
<i>La ciudad moderna como bosque de signos</i> .....	172
<i>El enmudecimiento de la poesía. Monologismo y despersonalización</i> .....	175
<i>Lo sublime urbano: caos e inmensidad artificial</i> .....	177
<i>La estética moderna: transitoriedad y eternidad del sujeto</i> .....	179
<i>Ausencia de narración, fragmentación y urbanización de la conciencia</i> .....	181
<i>La naturaleza dual del arte, del sujeto y del valor</i> .....	183
Ciudad, cuerpo y mercancía.....	185
<i>La ciudad como escenario-espectáculo</i> .....	187
<i>El lugar del poeta en la ciudad</i> .....	188
<i>La soledad urbana. El solitario en la multitud</i> .....	189
<i>La “dependencia personal” precapitalista y el fetichismo</i> .....	192
<i>El poeta y la vida</i> .....	193
<i>La experiencia de vacío</i> .....	196
<i>La guerra literaria y la lucha por la vida</i> .....	198
<i>La ocultación de la ciudad en el modernismo</i> .....	199
<i>El flâneur</i> .....	202



<i>Bajar a la calle, flânerie y mercancía</i> .....	204
<i>Dinero, poesía y mujer</i> .....	205
<i>Corporeidad y mercancía. La fascinación por la prostituta</i> .....	207
<i>El campo no enseña nada. Subjetividad, ciudad y autobiografía</i> .....	211
<i>El campo no ofrece consuelo</i> .....	212
EL MODERNISMO .....	214
Caracterización del modernismo.....	214
<i>Del realismo al modernismo. La interiorización del realismo</i> .....	214
<i>Modernismo y reacción contra (y desde) el positivismo</i> .....	217
<i>Huida de la modernidad (no del mundo)</i> .....	218
<i>Tradiciones pasadas como negación de la mediocridad presente</i> .....	223
<i>El paisaje castellano como utopía modernista</i> .....	227
<i>Lo fantástico y lo onírico</i> .....	229
Modernización de la estética hispana.....	232
<i>La renovación estética del modernismo</i> .....	235
<i>“Desastre” y retraso</i> .....	236
<i>Destrucción moderna. La “tradición de la ruptura”</i> .....	238
<i>Ciudad y modernismo hispano</i> .....	239
La ambigüedad hacia la ciudad. La ambigüedad de la ciudad.....	241
<i>El “impuro amor de las ciudades”, el spleen y la fealdad</i> .....	242
<i>La ciudad como paisaje de hastío</i> .....	244
<i>La ideología del interior</i> .....	246
<i>Monotonía y dinero</i> .....	250
<i>La ciudad y el reino interior. Subjetividad y la prosa lírica</i> .....	252
<i>La ciudad desde la lejanía</i> .....	253
Malditismo. El poeta y el mundo de la mercancía.....	254
<i>El poeta llega tarde. Lo intempestivo de la lírica</i> .....	255
<i>El poeta pierde su aura</i> .....	258
<i>El poeta maldito</i> .....	260
<i>Herejía y religiosidad heterodoxa</i> .....	262

<i>Épater le bourgeois</i> .....	265
El feísmo modernista .....	267
<i>Hipertrofia de la sensibilidad, hipertrofia del arte</i> .....	267
<i>Feísmo y “marxismo gótico”</i> .....	269
<i>Moda, ciudad y belleza moderna</i> .....	270
<i>Feísmo y distinción</i> .....	272
<i>Feísmo y escisión romántica</i> .....	273
<i>Los monstruos del mundo interior</i> .....	276
Arte y miseria. Solidaridad en la miseria .....	277
<i>Grotesco natural</i> .....	278
<i>De lo “real”, al “medio” hasta el “yo”</i> .....	280
<i>Bohemia y proletario</i> .....	282
<i>Lo grotesco y el feísmo</i> .....	288
<i>La estética del fracaso. Poesía y ridículo</i> .....	290
<i>Arrabal y periferia. La alegría de los pobres, la tristeza del poeta</i> .....	292
<i>La noche bohemia y las luces de ciudad</i> .....	294
<i>Drogas, despersonalización y ahogamiento de la conciencia</i> .....	296
<i>La sensibilidad ampliada (y la pérdida de la inocencia)</i> .....	298
<i>Hastío y tedio moderno. El lado oscuro del placer</i> .....	300
<i>Amoralidad</i> .....	303
LA FASCINACIÓN POR LO PREMODERNO .....	305
Ciudad tradicional e integración paisajística .....	313
<i>Arquitectura y técnicas tradicionales</i> .....	313
<i>La ciudad antigua como paisaje natural</i> .....	321
<i>Contra la línea recta</i> .....	322
<i>Integración vital: ciudad y naturaleza. El tiempo de la ciudad preindustrial</i> .....	325
<i>La espiritualidad de lo rural</i> .....	332
<i>Pueblos, presencia de la muerte y tecnología</i> .....	334
<i>La ciudad antigua desde el recuerdo</i> .....	339

<i>El deseo de la ciudad viva</i> .....	341
La España negra.....	342
<i>El placer negro</i> .....	342
<i>La España Negra y el tremendismo</i> .....	344
<i>Negrura y profundidad</i> .....	349
<i>España negra: entre la crítica y la reacción</i> .....	352
<i>Crimen y tremendismo en la España negra</i> .....	356
<i>La España negra y la regeneración</i> .....	358
<i>La España negra y la poesía pura</i> .....	365
<i>La “España profunda” de las ciudades</i> .....	367
La ciudad vieja, la ciudad muerta .....	369
<i>Caracterización genérica del motivo de la ciudad muerta</i> .....	373
<i>El cronotopo de la ciudad muerta</i> .....	377
<i>La ciudad redentora</i> .....	380
<i>Elementos feístas de la ciudad muerta</i> .....	383
<i>El antiindustrialismo de la ciudad muerta y el pueblo abúlico</i> .....	384
<i>“La ciudad muerta” de Villaespesa</i> .....	392
El jardín modernista, entre arte y naturaleza.....	394
<i>Belleza, artificio y organicidad</i> .....	396
<i>El jardín como espacio propio</i> .....	397
<i>El jardín y la estética de la pureza</i> .....	399
<i>Et in Arcadia ego. Erotismo y muerte</i> .....	402
VANGUARDIA Y TECNICISMO .....	404
<i>Vanguardismo, de la política al arte. Espíritu nuevo, nueva sensibilidad</i> .....	404
<i>La novedad y el infierno de lo moderno</i> .....	407
<i>Lo nuevo y la moda como resacralización</i> .....	411
<i>La poesía de la industria y lo sublime tecnológico</i> .....	413
Técnica y tecnicismo. ¿Vanguardia contra pureza? .....	416
<i>Técnica, ciencia, arte y modernidad</i> .....	418
<i>Formalismo como modo de ordenar el mundo</i> .....	424

<i>El auge de la imagen. Independencia y fragmentación de la vida</i> .....	427
<i>Nuevo sujeto, nuevo lector, nuevo creador</i> .....	429
<i>La metáfora como solución relacional al caos urbano</i> .....	431
<i>El vitalismo ciego del futurismo</i> .....	433
<i>Ludismo y ociosidad. Culto a la juventud</i> .....	437
<i>La ideología del deporte</i> .....	438
<i>Tecnicismo, clasicismo y pureza</i> .....	441
<i>Abstracción del espacio y purismo</i> .....	443
<i>Movilidad, libertad, desarraigo y no-lugar</i> .....	445
<i>Geometría, exactitud, pureza, movimiento</i> .....	446
<i>Arquitectura como paradigma del formalismo</i> .....	450
<i>La dialéctica vanguardia-pureza (e impureza)</i> .....	452
<i>Arte poética de Huidobro</i> .....	453
Primera promoción española de vanguardia.....	455
<i>Vanguardia, mercancía y mercado cultural</i> .....	456
<i>Vanguardia española y la lógica del subdesarrollo</i> .....	460
<i>El carácter modernizador de la vanguardia española</i> .....	462
El escenario poético de la vanguardia.....	465
<i>Exaltación del nerviosismo</i> .....	465
<i>Necesidad de un lenguaje nuevo</i> .....	467
<i>Visualismo y tipografismo</i> .....	469
<i>El jazz como motivo urbano moderno</i> .....	470
<i>El paisaje en la vanguardia ultraísta</i> .....	472
<i>Lujo, elitismo y artista managerial, no obrero</i> .....	476
<i>Exaltación abstracta del trabajo</i> .....	480
<i>El amor por las mercancías</i> .....	481
Ciudad, vanguardia y modernización.....	484
<i>La ciudad y el ahora</i> .....	487
<i>El lado oscuro del optimismo</i> .....	489

<i>La ciudad destruye literariamente al campo.....</i>	492
<i>La ciudad viva, del café decadente a la calle moderna .....</i>	493
<i>Exaltación de lo transitorio moderno. Del modernismo al ultraísmo.....</i>	495
<i>El afloramiento de las contradicciones.....</i>	498
<i>La nostalgia y su veneno .....</i>	504
Técnica, magia y resacralización .....	507
<i>La domesticación de la máquina.....</i>	507
<i>Tecnociencia como magia.....</i>	509
<i>La espiritualización de la ciencia .....</i>	512
<i>Anhelo de totalidad vanguardista .....</i>	516
<i>Tecnicismo, primitivismo y magicismo .....</i>	517
<i>Técnica y fusión cósmica.....</i>	520
<i>Vuelo y trascendencia .....</i>	525
<i>El hombre tecnológico. El poemario “Hélices” de Guillermo de Torre .....</i>	529
Ciudad antiurbana. Ciudad bucólica y no-ciudad .....	533
<i>Futurismo y no-ciudad.....</i>	533
<i>La ciudad fantástica, ciudad de ciencia ficción.....</i>	536
<i>El corazón urbano.....</i>	539
<i>El paisaje encerrado por las formas urbanas técnicas.....</i>	542
<i>La ciudad para salir de la melancolía y el aislamiento rural.....</i>	544
<i>Bucolismo urbano. El permanente atractivo de los arrabales.....</i>	549
<i>La nostalgia por la vieja ciudad .....</i>	551
<i>El tiempo abstracto contra la vida.....</i>	556
<i>La ciudad demoniaca .....</i>	557
<i>Redescubrimiento del campo .....</i>	560
<i>Hacia el purismo.....</i>	561
El proyecto orteguiano y el hodiernismo .....	562
<i>Deshumanización del arte y purismo .....</i>	562
<i>El proyecto orteguiano.....</i>	564
<i>Ortega, hacia una ciencia del gusto y una geopoética .....</i>	565

<i>Elitismo, “generaciones” y el gusto como voluntad</i> .....	568
<i>Arquitectura y modernización. Ortega, arquitecto de Occidente</i> .....	571
La problemática del cuerpo .....	573
<i>Vitalismo, modernidad, el ahora y las circunstancias</i> .....	573
<i>Higienismo y descorporeización vitalista</i> .....	574
<i>Funcionalismo y pulcritud</i> .....	576
<i>Contra lo putrefacto</i> .....	578
<i>Antiintelectualismo y técnica</i> .....	579
El desinterés vanguardista: ascetismo lúdico y ludismo consumista .....	584
LA POESÍA PURA .....	592
Purismo orgánico y purismo artificial.....	592
<i>Pureza, abstracción, narcisismo y poder</i> .....	596
<i>Lo abstracto como motivo poético y la urbanización de la conciencia</i> .....	601
<i>Naturalización de la técnica y la ciudad modernas</i> .....	604
<i>La ciudad doble: civitas dei/civitas hominum</i> .....	606
Hodiernismo del <i>ahora</i> . Purismo artificial.....	611
<i>Inmediatez y autoevidencia de la vida</i> .....	612
<i>La estética sin naturaleza del purismo artificial</i> .....	614
<i>El campo cubista</i> .....	615
<i>El refugio de la metáfora</i> .....	619
<i>Alabanza de corte y alabanza de aldea</i> .....	622
<i>Pureza, ma non troppo</i> .....	624
La pureza orgánica. Claves rousseauianas de la pureza.....	626
<i>La vertiente juanramoniana-popularista</i> .....	627
<i>¿La ciudad o el campo?</i> .....	629
<i>El pueblo como intuición y naturaleza</i> .....	630
<i>Pureza, popularismo, primitivismo y magicismo</i> .....	634
<i>La llamada al orden</i> .....	637
<i>La esencialidad de lo simple, la verdad de lo premoderno</i> .....	641

<i>Popularismo, nuevos mitos, inconsciente ideológico y ansía de totalidad</i> .....	643
<i>Universalizar lo local</i> .....	645
<i>Cante y neopopularismo. Entre el ángel y el duende</i> .....	649
<i>Populismo y surrealismo. La magia de lo popular</i> .....	651
<i>Popularismo y compromiso</i> .....	653
<i>Oralidad y compromiso</i> .....	655
<i>La politización de lo popular en los años 30</i> .....	657
PUREZA/IMPUREZA. DE LA DIALÉCTICA CIUDAD/CAMPO A LA DIALÉCTICA CIVILIZACIÓN/NATURALEZA.....	660
Anhelos del origen. Anhelos del paraíso.....	663
<i>El sueño de la infancia</i> .....	665
<i>Paraíso perdido y el infierno en la tierra</i> .....	666
<i>Trabajo y vida tradicional. Marineros y labradores</i> .....	668
<i>El rincón feliz. El rincón seguro del purista orgánico</i> .....	670
Un refugio paradisiaco .....	672
<i>El sur anhelado</i> .....	673
<i>Tristes meridianos. La ideología de lo jondo y la Andalucía negra</i> .....	675
<i>El campo deseado</i> .....	677
El lado oscuro del hodiernismo purista.....	678
<i>Hacia la impureza</i> .....	682
<i>La revuelta contra la pureza. Hacia el compromiso</i> .....	683
<i>Salir a la calle para ir al campo</i> .....	686
<i>Objetivismo purista. Subjetivación impura</i> .....	687
<i>Forma pura/deformación pura. El caso de Aleixandre</i> .....	689
<i>Contra el tiempo de las ciudades</i> .....	693
<i>Un mundo que agoniza</i> .....	694
<i>El mundo no está bien hecho</i> .....	696
<i>La ciudad tentacular no permite un afuera. Urbanización total</i> .....	698
<i>Malditismo de nuevo. La sociedad contra la poesía</i> .....	700
<i>La ciudad inorgánica. Ciudad sin vida</i> .....	703

<i>Contra los materiales modernos</i> .....	704
<i>La ciudad como cementerio</i> .....	708
<i>El abismo del paisaje en Aleixandre</i> .....	713
<i>El impulso tanático</i> .....	715
Ciudad, cuerpo, muerte y ecología.....	717
<i>Ironía y ciudad y muerte</i> .....	717
<i>Corporeidad y ecologismo</i> .....	718
CONCLUSIONES .....	721
CODA.....	733
<i>Sobre la urbanización de la conciencia</i> .....	733
<i>De conservadurismo y otras falsificaciones</i> .....	737
<i>La dicotomía nos persigue</i> .....	742
<i>Punto y final. La desaparición de las luciérnagas</i> .....	745
BIBLIOGRAFÍA .....	747



## **PLANTEAMIENTOS INICIALES**

### *Resumen*

Esta tesis expone una investigación sobre lo rural y lo urbano en la lírica moderna enfocándose en el modo en que los procesos de modernización afectan a ambos espacios, a la construcción ideológica de estos y a la estructura del campo literario. Se toma como corpus primario la producción literaria española del periodo de 1898-1936 por tratarse de la consumación de los procesos de modernización que implican una irreversible transformación productiva y social que provocan la urbanización masiva de la población y el avance de la subsunción real de las formas tradicionales de producción campesina coincidente con el crecimiento y las transformaciones severas de la ciudad.

Aunque tomando como objeto preferente de investigación la producción poética, la investigación adopta una metodología transversal y multidisciplinaria (estudios literarios, estudios campesinos, estudios urbanos, estudios del paisaje, crítica del valor, filosofía de la técnica, etc.) con lo que se pretende antes que nada la deducción de un marco teórico adecuado para estudiar la articulación entre la producción poética y las transformaciones urbanas y rurales propias de la modernidad provocadas por el modo de producción capitalista. El desarrollo de la tesis tiene, pues, un carácter tanto expositivo como argumentativo.

Del análisis de obras representativas deducimos una articulación necesaria entre la temporalidad y la geografía, aunque la forma de esa articulación resulta diversa. Esta articulación cobra un importante papel en la consideración de la propia producción poética y la noción de la modernidad, y su aceptación o rechazo. Se observan homologías entre las relaciones sociales propias de la ciudad moderna y el sujeto lírico. Este se aproxima al mundo rural y al campesinado desde la “urbanización de la conciencia”, es decir, desde la asunción de modos de relacionarse con el mundo natural y con el mundo social emanados de las formas de socialización objetivas del entorno urbano moderno. Lo rural y lo urbano no se conciben tanto como escenarios literarios sino como una aguda contraposición dialéctica, básica para la constitución definitiva de la subjetividad moderna. La contraposición es, planteamos, síntoma de la fragilidad de

la forma-sujeto y se mantiene vigente en el final de la transición hacia del modo de producción capitalista que finaliza en la universalización de la *sujeción* moderna.

En la lírica moderna observamos cómo la ciudad y la socialización urbana se identifican claramente con lo moderno y que, en su pretensión de ser moderno, el poeta lidia necesariamente con el tema, en un enfrentamiento que condiciona las propias formas poéticas y las aceleradas transformaciones formales. Lo urbano moderno se muestra como un imponente presente sobre el cual el poeta debe tomar posición inscribiéndose en una línea temporal que se superpone a un determinado paisaje. La contraposición entre lo urbano y lo rural se convierte en un importante configurador de la problemática ideológica de la modernidad y mantiene así su vigencia durante todo el periodo estudiado. A pesar de la “urbanización de la conciencia” la aceptación del fenómeno urbano moderno está lejos de ser unívoca. La caracterización de un campesinado premoderno a punto de desaparecer por la subsunción al capital de las formas de producción tradicionales adquiere un papel clave en el rechazo a la modernidad capitalista. El campesinado adquirirá un papel destacado tanto ante el debate de principios de siglo sobre la incorporación definitiva de España a los procesos de modernización hegemónicos como ante la polarización política que precede a la Guerra Civil.

### *Summary*

This doctoral thesis develops an investigation of the rural and the urban in modern poetry, focusing on the way in which the processes of modernisation affect both spaces, the ideological construction of these spaces, and the structure of the literary field. The primary corpus taken is the Spanish literary production of the period 1898-1936 because its importance in the consummation of the processes of modernisation, which imply an irreversible productive and social transformation that provokes the massive urbanisation of the population and the advance of the real subsumption of the traditional forms of peasant production coinciding with the growth and the severe transformations of the urban.

Although taking lyric production as the preferred object of research, the research adopts a transversal and multidisciplinary methodology (literary studies, peasant

studies, urban studies, landscape studies, critique of value, philosophy of technology, etc.) with the aim, above all, of deducing an adequate theoretical framework to study the articulation between poetic production and the urban and rural transformations typical of modernity provoked by the capitalist mode of production. Therefore, the development of the thesis is both expository and argumentative.

From the analysis of representative works we reckon a necessary articulation between temporality and geography, although the form of this articulation varies. This articulation plays an important role in the consideration of the poetic production itself and the notion of modernity, and its acceptance or rejection. Homologies are observed between the social relations of the modern city and the lyrical subject. The latter approaches the rural world and the peasantry from the 'urbanisation of consciousness', that is, from the internalisation of ways of relating to the natural world and to the social world emanating from the objective forms of socialisation of the modern urban environment. The rural and the urban are conceived not so much as literary scenarios but as a sharp dialectical antithesis, basic to the definitive constitution of modern subjectivity. The antithesis is, we argue, a symptom of the fragility of the subject-form and remains in force at the end of the transition to the capitalist mode of production, which ends in the universalisation of modern subjection.

In modern lyric poetry we observe how the city and urban socialisation are clearly identified with the modern and that, in his pretension to be modern, the poet necessarily grapples with the question in a confrontation that conditions the poetic forms themselves and the accelerated formal transformations. The modern urban is shown as an imposing present on which the poet must take a position by inscribing himself in a timeline that is superimposed on a given landscape. The contrast between the urban and the rural becomes an important shaper of the ideological problematic of modernity and thus maintains its validity throughout the period under study. Despite the 'urbanisation of consciousness', acceptance of the modern urban phenomenon is far from unequivocal. The characterisation of a premodern peasantry on the verge of disappearing due to the subsumption of traditional forms of production to capital plays a key role in the rejection of capitalist modernity. The peasantry acquired a prominent role both in the debate at the beginning of the century on the definitive incorporation of Spain into the hegemonic processes of modernisation and in the political polarisation that preceded the Spanish Civil War.

### *Objetivos iniciales*

El objeto de estudio primario de esta investigación es la presencia, directa o indirecta, de lo rural y lo urbano en la poesía española escrita entre 1898 y 1936, fechas harto representativas de lo que ha venido a llamarse, con mayor o menor fortuna, la Edad de Plata de la cultura española. El objetivo del estudio general es tratar de dilucidar cómo las transformaciones históricas que dan pie a la urbanización masiva de la población en la modernidad y el papel social, económico y simbólico cada vez más residual del campo influyen en la configuración del sujeto poético y cómo a su vez la matriz ideológica del sujeto estructura su visión en torno a lo rural y lo urbano en la modernidad.

La hipótesis de partida de este trabajo es que la urbanización de la población (entendiendo por esto el aumento demográfico, la despoblación rural y el crecimiento y concentración urbana), que se da de manera general y acelerada a partir del siglo XIX, y todos los procesos históricos que permiten y promueven dicho fenómeno (capitalismo, industrialización, burocratización, etc.) configuran de manera fundamental las formas estéticas de la modernidad, tomando como caso paradigmático la poesía española del primer tercio del siglo XX.

El objetivo general de la investigación será contribuir a la construcción de un aparato teórico que aborde la contraposición ciudad-campo como un tema recurrente en la modernidad literaria —con un carácter distintivo a la contraposición en otras épocas en las que también está presente— y el papel de esa dicotomía en la configuración del inconsciente ideológico que determina la producción literaria moderna. También tratar de dilucidar de qué manera las cambiantes formas de socialización urbanas, la progresiva desaparición y transformación de las relaciones premodernas que perviven con más arraigo en el mundo rural y los cambios en la concepción de la naturaleza (paralelos a la explotación industrial de esta) determinan una particular subjetividad y, con ello, determinan las producciones estéticas literarias, y, a su vez, de un modo dialéctico, cómo los textos literarios producen y sustentan el sujeto moderno. Prestando especial atención al papel de la tecnología en estos procesos, al ser la implantación e innovación de tecnologías industriales uno de los fenómenos que más influyen en la transformación del paisaje y en la consideración de la naturaleza. Comprendiendo la

tecnología no como un fenómeno autónomo sino como un fenómeno determinado por las relaciones sociales de producción específicas.

Para dicho estudio teórico nos centraremos en la poesía española producida entre los años 1898 y 1936 por ser este periodo especialmente fructífero al producir una serie diversa de propuestas estéticas relacionables con la acelerada modernización que sufrió el país. Nos acotamos a las producciones poéticas por la tendencia durante el periodo a considerar la poesía —a través de una intrincada lógica que se pretende asimismo elucidar— como la forma más esencial de lo literario, y por las características del género que hacen más marcadas las transformaciones subjetivas sufridas por los procesos de “urbanización de la conciencia” (Harvey).

Aparte de estos objetivos generales, los objetivos específicos que se han tratado de alcanzar han sido:

1. Estudiar la especificidad de las formas de socialización urbanas y rurales en el periodo a estudiar desde la perspectiva global de los procesos de modernización y sus relaciones con la producción poética.
2. Establecer un marco teórico interdisciplinar (estética, historia, economía, geografía, sociología) con el que analizar apropiadamente la representación social de los medios rural y urbano en la modernidad literaria y la propia identificación subjetiva respecto a estos medios.
3. Analizar las diversas estéticas de la modernidad literaria de dicho periodo insertadas dentro de la matriz ideológica moderna con especial atención al papel de lo rural y lo urbano, no necesariamente como “contenido” sino como marcas distintivas de formas de socialización urbana.
4. Estudiar la relación entre las interpretaciones de la naturaleza, lo rural y lo urbano y su encaje dentro de la moderna concepción de paisaje. Analizar las transformaciones del concepto de paisaje y sus funciones literarias e ideológicas en la poesía del periodo.
5. Recoger e interpretar críticamente manifestaciones poéticas paradigmáticas del periodo señalado que traten, directa o indirectamente, las especificidades del medio rural y del medio urbano.
6. Delimitar un corpus de autores y obras en los que tratar de probar mediante un análisis detallado la hipótesis de partida.

7. Revisar críticamente el aparato conceptual de la historiografía sobre los procesos de urbanización, industrialización e implantación del modo de producción capitalista en España, y analizar la categorización y valorización de la historiografía literaria española en relación con los procesos de transformación social del siglo XX, prestando particular atención al peso de la dicotomía entre lo rural y lo urbano en esta y el modo en que esta se presenta.

### *Metodología del plan de investigación*

La metodología de trabajo, en sentido estricto, ha sido la investigación bibliográfica, es decir, la lectura atenta de fuentes primarias a partir de criterios filológicos rigurosos y la búsqueda de bibliografía académica sobre las distintas cuestiones que ocupan el objeto de estudio y su lectura y asimilación crítica.

Respecto a la perspectiva metodológica general, se parte de la *radical historicidad* de la literatura (Rodríguez, 1974) y de la comprensión crítica de los procesos históricos de modernización, por tanto, se requiere de un marco teórico interdisciplinar que abarque todo el complejo social en su particularidad histórica; pero teniendo en cuenta las especificidades del objeto particular de estudio, a saber, la lírica moderna. En el tratamiento de obras poéticas se trabajará principalmente desde el marco de la teoría literaria y su aplicación. Teniendo en cuenta la configuración histórica de la literatura la teoría será indisociable de una aproximación histórica. A pesar de que el objeto de estudio propiamente dicho es el discurso literario, para tratar la cuestión de lo rural y lo urbano la investigación requiere una metodología interdisciplinar que sin perder de vista las especificidades de cada disciplina pueda estructurar con claridad las relaciones intrínsecas entre los distintos fenómenos sociohistóricos y culturales a tratar. Tanto más por la naturaleza lábil del objeto de estudio, por la cual no es posible desestimar las correspondencias de la poesía con otras artes y discursos (desde la pintura hasta las ciencias sociales o la filosofía). Una interdisciplinariedad consciente del “malestar de la clasificación”, como dijo Barthes en su artículo “De la obra al texto” (1973: 5), en referencia a la molesta mutación que deben sufrir las disciplina para producir realmente

algo original que no sea un mero sumando de enfoques. Entre los distintos enfoques y disciplinas adoptados están:

1. Primeramente, un enfoque teórico específicamente literario con el que manejar los discursos artísticos modernos sin infravalorar su relativa autonomía (sin olvidar tampoco la constitución histórica de esa autonomía). Hemos procurado un enfoque crítico-hermenéutico con el que analizar los textos dentro de la tradición literaria, en conjunción con otro enfoque materialista-histórico con el que analizar las complejas relaciones entre esos discursos y las condiciones sociales dadas, tanto en el momento de producción como en los de su transmisión y recepción. Una aproximación hermenéutica, por tanto, cuya meta no sea la legitimación de la tradición literaria, sino el estudio de la pretensión de validez de esta y, por tanto, un estudio dentro de lo que viene a denominarse, con más o menos fortuna, crítica ideológica (Bürguer, 2010: 12).
2. En segundo lugar, para aproximarse al estudio particular de las obras literarias del periodo de estudio hemos procurado en la medida de lo posible manejar adecuadamente las herramientas filológicas y las bases instituidas de la abundante historiografía literaria española. Teniéndolas en cuenta tanto por su indudable valor e importancia, pero también discutiéndolas en los puntos en los que las incongruencias interpretativas han hecho necesaria una reconsideración.
3. En tercer lugar, se requiere una aproximación filosófica e histórica que ilustre las condiciones de posibilidad del radical cambio histórico que se da de manera irreversible primeramente en Europa en general y en España en particular en el primer tercio del siglo XX en particular, y en lo que se conoce como modernidad en general. Para esto se ha recurrido fundamentalmente a la riqueza teórica de la tradición iniciada por Marx. En particular se ha realizado un intento de integración entre la llamada *Wertkritik* —la teoría marxiana del valor, especialmente la del grupo *Krisis* y Moishe Postone—, y la teoría de Juan Carlos Rodríguez sobre el inconsciente ideológico.
4. En cuarto lugar y en estrecha relación con lo anterior, se toma una perspectiva histórica a la hora de estudiar la configuración social del

espacio, en base a las teorías en torno al espacio social de Henri Lefebvre. Una teoría que permita dilucidar las relaciones entre la configuración del espacio, los modos de producción, las concepciones históricas y la conformación psicológica del individuo.

5. En quinto lugar, un enfoque más propiamente sociológico para abarcar las especificidades del entorno rural y del entorno urbano y la imbricada relación entre ellos a lo largo de la historia y las fuerzas sociales que configuran la identidad del sujeto en ambos entornos. Por un lado, la perspectiva sociológica y antropológica del campesinado y, por otro lado, la perspectiva sociológica y antropológica del ciudadano moderno.
6. Por último, una base teórica para comprender holísticamente la interrelación entre la naturaleza, los modos de producción y las distintas configuraciones socioculturales de lo que se conoce recientemente como “agroecología política”. Esta teoría aporta herramientas fundamentales para comprender la compleja ecología de los sistemas productivos. En este punto, otros dos elementos surgen de manera lógica. Por un lado, la ecología política, en cuanto estudia las relaciones entre la naturaleza y la sociedad y su interdependencia tanto material como simbólico-conceptual. Por otro lado, la crítica a la técnica, no en su abstracción transhistórica sino en su historicidad, por el rol fundamental que la técnica adquiere en la configuración social moderna y en la explotación incontrolada de la naturaleza. Aunque este punto pueda parecer secundario es especialmente relevante teniendo en cuenta la identificación simbólica que se establece entre el desarrollo técnico, el progreso y la modernización.



## INTRODUCCIÓN

La principal conversión que los condicionamientos ecológicos proponen al pensamiento revolucionario consiste en abandonar la espera del Juicio Final, el utopismo, la escatología, deshacerse del milenarismo. Milenarismo es creer que la Revolución Social es la plenitud de los tiempos, un evento a partir del cual quedarán resueltas todas las tensiones entre las personas y entre éstas y la naturaleza, porque podrán obrar entonces sin obstáculo las leyes objetivas del ser, buenas en sí mismas, pero hasta ahora deformadas por la pecaminosidad de la sociedad injusta. La actitud escatológica se encuentra en todas las corrientes de la izquierda revolucionaria. Sin embargo, como esta reflexión es inevitablemente autocrítica (si no personalmente, sí en lo colectivo), conviene que cada cual se refiera a su propia tradición e intente continuarla y mejorarla con sus propios instrumentos.

Manuel Sacristán

Hoy la estética no tiene poder ninguno para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera si le es permitido desempeñar el papel de orador fúnebre; en general sólo puede dejar constancia del fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué signo, la barbarie no es mejor que la cultura que se ha ganado a pulso tal barbarie como retribución de sus bárbaros abusos.

Theodor W. Adorno

INDICACIONES PRELIMINARES

*Motivaciones*

La gran ciudad es en la modernidad un problema, en gran medida el de la propia modernidad, es decir, nuestro problema. Como planteaba sucintamente Andrés Soria Olmedo en su libro sobre la vanguardia y la crítica española, a lo largo del siglo XIX la metrópoli “con su multitud inabarcable, se impone de un modo cada vez más irreversible dentro del horizonte ideológico de toda reflexión sobre la vida social” (Soria Olmedo, 1988: 14). Ese horizonte y la realidad que lo sostiene justifica si no el interés de este trabajo, sí por lo menos su sentido histórico.

La ciudad es una realidad histórica, es, de hecho, el paradigma de la *historia*. Según la historiografía tradicional a partir de las ilustrativamente llamadas *civilizaciones* se rompe supuestamente con la historia natural y da comienzo lo que llamamos, con mayúsculas, Historia. Desde esta concepción tradicional de la ciudad se ha perdido de vista la historicidad de esta. Nunca en la historia de la humanidad ha sido tan alto el grado de urbanización, un grado tal que ya no se trata de un cambio meramente cuantitativo sino cualitativo, especialmente en lo que respecta a las formas de socialización y de conformación subjetiva de los individuos. Algunos especialistas siguen hablando de la ciudad como si fuese la *polis* griega o la ciudad renacentista. Sin embargo, la ciudad moderna es, digamos, *otra historia*. La gran urbe contemporánea es más bien el producto de una ruptura civilizatoria. La *politeia*, que Aristóteles definió en su *Política* y sobre la que Occidente pone todavía sus pilares culturales, es una organización social integral y autosuficiente (*autárquica*), orientada hacia la justicia, compuesta por un mínimo de personas y, también, por un máximo, máximo que ya en el siglo IV a. C. el filósofo veía superado en ciertas ciudades (VII, 4, 1326b). Obviamente estamos lejos de mantener el restringido concepto aristotélico de ciudad, menos aún el de ciudadanía, pero este ejemplo debería servirnos para darnos cuenta de lo mucho que nuestra *civilización* dista de sus propios referentes culturales. En la modernidad no sólo se ven las ciudades transformadas, sino que la propia concepción de la ciudad se transforma fácticamente. Solamente en extensión, lo que para Aristóteles suponía el paradigma teórico de la *polis* equivaldría hoy a poco más que un aburrido pueblo grande. Pero, como decíamos, la distancia está lejos de ser solo cuantitativa. La urbanidad moderna no es, en ningún caso, fruto de una evolución inherente al propio

desarrollo civilizatorio. La gran ciudad contemporánea no es producto de un enriquecedor proceso civilizatorio, sino de un cambio en las relaciones sociales y en las formas de producción que se da en la modernidad. Este ordenamiento social conlleva una serie de profundas consecuencias, en muchos casos perjudiciales para el conjunto de la especie. Incluso llevado a ciertos extremos, o simplemente expuesto a ciertos límites que hoy se nos presentan ineludibles, conduce hacia consecuencias simple y llanamente desastrosas.

El modo de producción capitalista ha erosionado sistemáticamente — “científicamente” dirían algunos— las fuentes reales de riqueza: la naturaleza y las bases sociales de una organización de la producción capaz de regenerar lo que extrae del medio y la comunidad que sostiene su organización. En los últimos decenios, el capital y el Estado<sup>1</sup> dicen ahora descubrir, a su manera, el problema y establecen por decreto la “Emergencia Climática y Ambiental”. Ante esta problemática y ante el mistificado planteamiento del problema —desde la negativa a comprender la magnitud del mismo hasta su esencialización por parte de cierto ecologismo místico que hace remontar las causas casi al neolítico, o la fe cuasi religiosa en la tecnología que hace confiar en que el desarrollo técnico solucionará los problemas sin necesidad de cambiar sustancialmente el modo de producción—, esta tesis no es meramente un ejercicio arqueológico sino una búsqueda de los orígenes históricos del problema efectivo. Problema que, si para algunos es ahora una “emergencia”, la Historia parece musitar resignada “¡A buenas horas, mangas verdes!”

En esta tesis partimos precisamente de que la *emergencia siempre estuvo ahí* y que era posible verla pues la debacle medioambiental es fruto de las contradicciones de la economía con la realidad material sobre la que se sostiene. Además, como hace ya 30 años expusieran claramente Sevilla Guzmán y González de Molina, el problema o la emergencia no está estrictamente en la naturaleza: “no es que la naturaleza se halle en peligro, es la sociedad humana quien camina abiertamente hacia su extinción” (1993: 24). El problema es inmanente a la lógica productiva de un modo de producción

---

<sup>1</sup> El Estado-Plan, en palabras de Antonio Negri, que en descomposición-transformación neoliberal pierde la legitimidad y la fuerza que había ganado sobre las quiebras y errores del capital privado y que durante el siglo XX se había convertido en la batuta de la reproducción del trabajo. No hay que olvidar que el *aurea mediocritas* entre el capital y la sociedad civil, es decir, el Estado —mitad policía, mitad providencia— ha sido, y en gran medida sigue siendo, el garante de la extraordinaria acumulación de mercancías que caracteriza la modernidad.

objetivamente fetichista y, por tanto, la contradicción puede rastrearse en sus mismos inicios. Tras el estudio, de hecho, concluimos que algunos discursos poéticos de principios del siglo XX, directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, señalaron, al menos, al fuego o la ceniza del incendio, como el “avisador de incendios” del que hablaba Walter Benjamin (1987: 64). La revisión de los discursos de principios del siglo XX ante la “gran transformación” (Polanyi, 1989) que aquí realizamos aportan una interesante y fructífera crítica a esa fractura civilizatoria y metabólica —y, en cuanto que esta ha pasado desapercibida, original— a la vez que en algunos casos se exploran formas de sociabilidad alternativas que confirman posibilidades para su transformación. En cierto modo el carácter político, si se quiere, de esta tesis es indirecto, pero no por ello menos necesario y, en nuestra modesta opinión, de importancia. Se trata de analizar críticamente las sedimentaciones simbólicas que han configurado nuestro imaginario actual mostrando las limitaciones de la experiencia histórica moderna y la pobreza de las formas de vida a las que nos conduce el capitalismo, como sistema civilizatorio, que a su vez permite y retroalimenta su expansión. En los años sobre los que versa este trabajo se produjo una “estetización de la política”, según la famosa fórmula de Benjamin, y, previamente, del consumo, pero esa estetización difícilmente se hubiese producido sin la estetización de la vida cotidiana moderna que se da en la literatura de dicho periodo.

El periodo estudiado guarda otro interés actual: el de una inquietante homología histórica. En el primer tercio del siglo XX hubo, como hoy, serias dificultades para la acumulación del capital a las que el sistema capitalista se enfrentó con un *New Deal* y un creciente militarismo. Sin pretender una asimilación simplista, el escenario contemporáneo no es tan distinto. Pero, aún peor, las soluciones aportadas son virtualmente las mismas: *Green New Deal* y militarismo. En las lindes de Europa se cuece una guerra que mantiene a las grandes potencias listas para guerrear por los escasos recursos energéticos necesarios para seguir alimentando la economía y conforma otra nueva serie de bloques militares y comerciales. A diferencia de los años 30, en el horizonte no quedan apenas atisbos de un modo de producción alternativo (y no nos referimos a la falsa alternativa del estalinismo y sus *frentes populares*). Esta tesis pretende servir en cierto modo de balance de aquella situación, culminación de un periodo histórico, del cual cierta poesía logró develar, consciente y/o inconscientemente, sus miserias y esperanzas. Ojalá nuestra lectura permita arrojar

nuevas luces para ver *todo más claro*, una aportación, por mínima que sea, para poder abordar mejor las fatales cuestiones a las que hoy nos enfrentamos y alumbrar, aunque sea débilmente, las posibilidades de una alternativa.

### *Pertinencia y actualidad*

La historiografía reciente trató de abordar la “gran transformación” de la que hablaba Polanyi como un conflicto entre dos modelos que en ocasiones adoptó precisamente la forma de la dicotomía sobre la que se desarrolla esta tesis: la ciudad contra el campo. Tal dicotomía llegó incluso a tomar la forma de un conflicto civilizatorio. En la actualidad el binarismo ciudad/campo está lejos de desaparecer de la realidad política y discursiva contemporánea. Un estudio de la polarización simbólica entre el campo y la ciudad es clave para comprender la historia reciente de nuestro país, marcada por la sublevación militar y el conflicto bélico con el que acabó trágicamente el proyecto republicano, y la consecuente instauración de un régimen dictatorial tan desgraciadamente duro como duradero. Una reacción autoritaria que justificó el conflicto bélico y su legitimación social, por lo menos durante su primera etapa, precisamente en ese binarismo. El primer franquismo sustentó su autoproclamada “Cruzada” en un discurso ruralista y agrarista aunque *de facto* realizase una política industrialista en claro detrimento social y económico del agro. Valgan estos fragmentos provenientes de diversas obras del Movimiento Nacional que trae a colación Velasco Murviedro (1982: 237-8).:

El Alzamiento Nacional fue llevado a cabo principalmente con esas masas rurales [...] La España honrada y sencilla de los pueblos y las provincias agrícolas se ha alzado contra la adulterada y vendida de los suburbios urbanos. El campo, pues, reclama el derecho de marcar el orden nuevo con el sello de sus virtudes claras y viriles, de sus costumbres ascéticas, de su fe y su moral profundamente religiosas [...].

La guerra actual de España [...] se desarrolla bajo el signo de la oposición entre lo rural y lo urbano. Han sido las provincias más característicamente agrícolas [...] las que se han alzado [...] frente a la gran traición de los suburbios industriales y anónimos de Madrid, Barcelona y Bilbao.

La sublevación militar, cuyas filas fueron efectivamente alimentadas en determinadas regiones por una mayoría rural, explotó las peculiaridades —tópicas y no— de la idiosincrasia del campesino a quien sedujo discursiva y materialmente. El Régimen heredó así una deuda moral con el campo a la que tuvo que responder, al menos en el orden simbólico, durante los primeros años posteriores a la Guerra Civil, aunque *de facto*, insistimos, sentara las bases firmes de un proceso de industrialización (si bien de modo ineficiente de manera que los resultados solo se percibieron más tarde) y de capitalización definitiva del agro.

El “carácter limpiamente encubridor de la ideología agrarista” (Velasco Murviedro, 1982: 234) es obvio y tuvo consecuencias fatales,<sup>2</sup> pero eso no quita la fuerza positiva de la legitimación discursiva que ese relato llegó a tener y que, como una tentación constante ante el desarraigo que produce la modernidad, tiene todavía.<sup>3</sup> Esto no es algo limitado a la esfera artística; las culturas imaginarias de la sociedad moderna se sustentan más que en el contacto local en la “reelaboración de fragmentos discursivos de la cultura mediática, una cultura transnacional o cuando menos no local ni territorial” (Abril, 1997: 56). Las relaciones basadas en las formas modernas de mediatización tienen como carácter la fragmentación y una multiplicación de débiles formas de pertenencia (Abril, 1997: 136), por lo que una promesa verosímil de arraigo contiene una fuerza que no debería ser infravalorada. Cualquier promesa de *arraigo* cultural es comprendida como una promesa de *arraigo* vital, lo cual supone una tentación constante.

---

<sup>2</sup> Para más inri, la incongruencia en el Estado franquista entre el agrarismo teórico y la industrialización efectiva provocó una serie de políticas absolutamente inefectivas que sumadas a la escasez de posguerra condujo, como es sabido, al hambre y la miseria de la mayoría de la población española, sumando más factores todavía a las causas del éxodo rural masivo y atropellado.

<sup>3</sup> Un buen ejemplo sería el personal ensayo de Ana Iris Simón, *Feria* (2020) quien ilustra desde una pseudocrítica al neoliberalismo y al progresismo el inagotable encanto de cierto falangismo, o en palabras de Jean-Luc Nancy, perfectamente aplicables al ensayo de Simón, la “irresistible tentación por hacer completa una comunidad” que porta el fascismo (en Alloa, 2018: 98). El libro, supuestamente escrito desde un acercamiento izquierdista, es en gran medida una apología abiertamente nostálgica a la vida rural opuesta a la inestabilidad económica e identitaria de nuestra época (sin duda muy real), y cita, con cierta ironía y voluntad de polemista pero con carácter afirmativo, a discursos del ala tradicionalista y obrerista del falangismo como Ramiro Ledesma. Para defender una nostalgia del mundo rural desde luego el discurso falangista funciona. Qué mejor ejemplo que la película censurada por el mismísimo régimen que *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) producida por el núcleo intelectual de Falange. Pero, como ocurre con Ana Iris Simón, si algo de razón puede tener la obra, la tiene por las razones equivocadas, pues tanto la interpretación del mundo rural como la del capitalismo están profundamente mistificadas y dan juego a un problemático discurso *rojipardo*.

El cambio climático, la degradación de los ecosistemas, la extinción masiva de especies, la contaminación, etc., junto con la atomización social, el desarraigo, la precariedad y el eufemísticamente llamado “reto demográfico” (despoblación rural, envejecimiento de la población, baja natalidad, etc.) provocan un comprensible auge de discursos ruralistas y/o neorruralistas. Muchos de estos discursos parten de una profunda mistificación de lo que históricamente ha sido la evolución del mundo rural, de su realidad histórica y de la imbricación y relación de este con el capitalismo, cuya lógica pareciese, desde alguna de estas interpretaciones, no saltar la barrera de las ciudades. Estas visiones corren el riesgo continuo de caer en una nostalgia individualista e impotente. Ante la naturalización de la crisis del capital, es fácil ver el mundo rural de la infancia de tantos hijos e hijas del éxodo rural como un paraíso perdido, viendo en este la solución mágica a los problemas que el propio mundo rural fue obviamente incapaz de contener, porque no solo era víctima, también era partícipe del problema. La subsunción real del campesinado y la desaparición fáctica de las bases productivas y sociales del mundo campesino parecen no haber tenido lugar en esa *España vacía* —tal como ha venido a denominarse tras el popular ensayo de Sergio del Molino (2016)— que parece seguir siendo un fósil de la historia. La “vuelta al campo” o la “vuelta al pueblo” aparecen así como todo un tema contemporáneo. Un discurso no pocas veces tintado de lecturas chauvinistas, como si la despoblación rural fuese una cosa que afectase a la *sadomasoquista España* y no fuese una tendencia connatural al desarrollo capitalista.<sup>4</sup> Otras tantas veces planteando la cuestión como una elección personal, como una manera de *salirse* de un *futuro* que, efectivamente, no pinta nada bien. Para la

---

<sup>4</sup> La cuestión de la *España vacía* o *vaciada* ha devenido, como decíamos, toda una nueva tónica contemporánea. El tratamiento del tema dista de alejarse demasiado de la necesaria complejización de la relación entre la modernidad y el mundo rural. El matiz del participio que le han dado algunos analistas al sintagma (la España “vaciada” en lugar de “vacía”), especialmente desde medios ecologistas, si bien estratégicamente interesante, cae en otras mistificaciones chauvinistas: los pueblos españoles han sido vaciados por una mala gestión política, etc. (La excepción a esto quizá sea Carlos Taibo en *Iberia vaciada* [2021] que además de su análisis riguroso y su comprensión del funcionamiento lógico del desarrollo capitalista, tiene el detalle de incluir Portugal señalando *de facto* que no se trata de una mera cuestión nacional.) El “reto demográfico” (como ha cotitulado el gobierno español a un ministerio) no es un caso aislado (aunque la orografía, el clima peninsular y otros factores históricos hayan podido agudizar el asunto): la población rural disminuye y las relaciones sociales y formas de producción antes idiosincráticas de las zonas rurales se distinguen *formalmente* cada vez menos de las urbanas. Es un patrón demográfico intrínseco a los procesos de modernización, no una cuestión de mala gestión estatal o de idiosincrasia nacional, aunque desde luego estas no han ayudado a paliar el problema ni dejan de ser parcialmente responsables de la gravedad del asunto.

despoblación rural, sin embargo, no hay solución capitalista efectiva. Como tampoco la hay para la protección del “medio ambiente” o el “paisaje”. El funcionamiento capitalista, por su propia lógica, no por ningún maquiavelismo de las clases dominantes —que no es que no pueda también darse y se dé—, mina las bases efectivas que sostienen un mundo rural sostenible. Por otra parte, es igualmente absurdo confiar en que el Estado vaya a desmontar la lógica que precisamente mantiene y que a su vez lo sostiene. Los hitos políticos recientes desde luego parecen no salirse demasiado de esa línea: el mundo rural, *desconectado del presente*, lo que necesita es una buena conexión a internet.<sup>5</sup>

Por otra parte, desde hace un tiempo observamos cómo una vez erradicadas las bases materiales del campesinado y de la vida comunitaria de los grupos sociales premodernos aflora más enérgicamente una dimensión identitaria que trata de crear una imagen de continuidad con esa tradición campesina, en realidad absolutamente distorsionada y espuria. Determinados grupos enarbolan una supuesta autenticidad de lo rural que nada tiene que ver con la realidad socioeconómica que configuró históricamente el mundo rural. Construyendo una serie de imágenes y discursos sin una base socioeconómica real, pero que puede resultar verosímil teniendo en cuenta la percepción en gran medida imaginaria que del mundo rural tiene nuestra sociedad, estos grupos alimentan una visión remozada de la falsa oposición entre lo urbano y lo rural, estando supuestamente este último amenazado por el urbanita cosmopolita que menosprecia unas supuestas tradiciones inmemoriales, tradiciones que, cuando son ciertas, son en realidad poco más que la recreación etnográfica —no pocas veces patética— de una tradición muerta hace ya no poco tiempo. A la vista de la política española contemporánea los ejemplos se hacen innecesarios.

Lo rural y lo urbano no se oponen realmente, o cuando lo hacen no lo hacen de manera necesariamente conflictiva o en representación de una homogeneidad social interna inexistente (ni lo rural es un todo social cohesionado, ni mucho menos lo urbano). A pesar de ello la retórica de conflicto no escasea. En esta tesis queremos dejar claro es que la cuestión fundamental son las transformaciones de la modernidad, que

---

<sup>5</sup> Nos referimos al programa UNICO Demanda Rural del Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital lanzado este mismo año dentro del llamado Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia.



afectan tanto a lo urbano como a lo rural. Aunque en ciertos aspectos, quizá los más vistosos pero no necesariamente los más sustanciales, la penetración de esos cambios sea mayor en las ciudades. La desestructuración y debilitamiento de lo comunitario y de *los comunes* afecta tanto a los entornos rurales como a los urbanos. En realidad, la contraposición se produce más bien entre elementos premodernos (o no exactamente modernos) y elementos modernos, que discursivamente se han visto sistemáticamente identificados con lo rural y lo urbano respectivamente.

Esta tesis espera contribuir a la comprensión crítica de los discursos contemporáneos sobre el mundo rural que claramente parecen gozar de un nuevo apogeo. Tanto como de los discursos positivos como de los negativos, tanto los “literarios”, como los “no literarios”. Si como se plantea en ciertos momentos a lo largo de la tesis el campesinado tiene un potencial emancipatorio, no hay que olvidar que el campesinado histórico no desarrolló ese potencial más que en momentos fugaces y que estuvo lejos de constituirse finalmente como sujeto político, siendo fatal y silenciosamente erradicado por el desarrollo capitalista, sin explosiones ni fuegos de artificio, sino como el fulgor lejano de una estrella que se difumina hasta perderse.

### *El falso dilema de la nostalgia y el progreso*

Las nostalgias siempre debilitan la posibilidad de disfrutar el presente. La nostalgia produce una distancia con el objeto de la nostalgia tanto como con el mundo que imposibilita ese objeto. Hay que desconfiar de ella, afirmaba Dionisio Cañas ante la reacción de los poetas hispanos frente a la ciudad de Nueva York, que estaba ciertamente no pocas veces trufada de nostalgia (1994: 15). Sin embargo, ¿acaso es totalmente contraproducente la nostalgia? ¿Acaso no denota una insatisfacción latente ante un mundo social que exige la continua persecución del deseo a la vez que imposibilita su realización completa? ¿No tiene acaso una negación esencialista de la nostalgia algo de ideológico? ¿No es así negar la nostalgia abocarse al intento de disfrutar el presente sin tratar de desmontarlo? La nostalgia en sí misma puede ser efectivamente muy problemática: mistificadora, desmovilizadora, nihilista, masoquista, etc. Pero la nostalgia abre también una distancia con el *ahora* que contiene un considerable potencial crítico. Como explica Fredric Jameson: “no hay razón por la cual

una nostalgia consciente de sí misma”, no la inconsciente y mistificada nostalgia fascista sino “una insatisfacción lúcida e implacable con el presente sobre la base de una plenitud recordada no pueda servir de estímulo revolucionario tan adecuado como cualquier otro” (2016: 69). Asimismo, el sentimiento de pérdida de la naturaleza no es meramente ilusa o falsa nostalgia, aunque sus manifestaciones subjetivas y objetivas puedan resultar efectivamente ilusas y falsas. Como señala Charbonneau: “El sentimiento de la naturaleza no es vana nostalgia” (2016: 325). Es también una señal espontánea de que algo en esencia está en juego.

Es muy fácil pintar como atractivo algún tipo de comunidad precapitalista si lo oponemos a las ciudades anónimas y contaminadas contemporáneas; volver a una territorialidad orgánica campesina o una vida urbana comunitaria puede resultar una tentación incluso a sabiendas de las penurias que puede suponer y suponen las formas de vida tradicionales. Hay que tener siempre en cuenta que el deseo de restaurar una supuesta unidad perdida no es un deseo ajeno a la estructura libidinal capitalista: al contrario, ese deseo está incorporado y atravesado por la estructura psicológica capitalista: “Toda ἡδονή es falsa en un mundo falso” (Adorno; 1983: 24). Hoy día las realizaciones culturales de ese deseo son constantes: desde cierto neorruralismo idealizante como el citado de *Feria* (cuyo objeto de nostalgia es, nada menos, el mundo rural tardofranquista y posfranquista), hasta *Avatar*, pasando por la hipótesis *Gaia*, la enésima secuela de *Star Wars*, el *legendarium* de la *Middle-earth*, o incluso la música *New Age* y su pseudomulticulturalismo.

Está claro que no cabe lo verdadero en el mundo de lo falso —parafraseamos la *Mínima moralia* de Adorno: “No cabe la vida justa en la vida falsa” (2006: § 18)—. Del mismo modo que lo particular y subjetivo no es exactamente el problema, sino como planteaba Adorno reescribiendo el *dictum* hegeliano, es el todo lo que es falso (“El todo es lo no verdadero” [2006: § 29]). Ahora bien, que ese deseo esté atravesado y construido dentro de la matriz ideológica capitalista no quiere decir que no haya un momento de verdad en ese deseo. Hoy, como desde hace tiempo, “lo verdadero es un momento de lo falso” (Debord, 2015: § 9). Marx expresó a modo de rechazo la falsa dialéctica que nos propone el progreso capitalista: “Es tan ridículo sentir nostalgia de aquella plenitud primitiva como creer que es preciso detenerse en este vaciamiento completo” (2007: 90). Marx con razón advertía que tal falsa nostalgia, por la propia

constitución subjetiva del capitalismo, no iba a abandonar nunca al individuo mientras permaneciesen las relaciones sociales capitalistas; y aquí seguimos.

Cuando hablamos de la contraposición de lo rural y lo urbano debemos tener en cuenta que lo que era en épocas premodernas una dicotomía ideológica de las clases dominantes, en la modernidad ha sido una contraposición que las más de las veces, aun cuando pretendía la síntesis de la contradicción, ha sido incapaz de percibir que el capitalismo superaba él solo dicha contraposición: lo hacía destruyendo la realidad de ambos polos. Como explicaba Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, desde el lado de lo urbano, cuando todavía la destrucción estaba bastante lejos de su consumación:

La historia económica, que se ha desarrollado enteramente alrededor de la oposición ciudad-campo, ha alcanzado un momento de éxito que anula a la vez los dos términos. La parálisis actual del desarrollo histórico total en beneficio únicamente de la continuación del movimiento independiente de la economía hace del momento en que empiezan a desaparecer la ciudad y el campo, no la superación de la división, sino su hundimiento simultáneo. (2015: § 175)

Algo similar planteaba apenas dos años más tarde, desde el lado de lo rural, Bernard Charbonneau en *Le Jardin de Babylone*: “Hasta ahora, la contradicción entre futuro y pasado se ha manifestado bajo la forma objetiva de la oposición entre el campo y la ciudad”. Esa relación tempoespacial aun siendo falsa desaparece ahora de un modo en el que deja intacta su falsedad. “Esta oposición se está deshaciendo”, continuaba Charbonneau (2016: 44). Se deshace porque las relaciones sociales y productivas del campo se han subsumido realmente a la lógica del capital. Y, sin embargo, aunque el campo en cuanto espacio conformado material y socialmente por el modo de producción campesino desaparece, y lo urbano se degrada como espacio genuino de socialización, individuación y comunidad, no desaparece del todo la dicotomía, porque es en gran medida la modernidad la que la crea, o, más bien, crea la necesidad de su deseo.

### *Los límites del ecologismo como crítica separada*

Esta tesis está atravesada por una preocupación por la sostenibilidad ecosistémica del planeta. Sin embargo, adelantándonos a la exposición teórica, diremos que no

pretendemos añadir a la teoría literaria, como si de una receta se tratase, un punto de vista *ecológico*. Desdeñamos radicalmente el ecologismo<sup>6</sup> en lo que tiene de catastrofismo interesado que plantea un desastre hipotético sobre el cual los individuos atomizados no tienen ningún medio de acción. Esta tesis quiere plantear de alguna manera que el desastre no está en unos futuribles —cambio climático, extinción de las especies, desastre nuclear, etc. (¡ojo! que también; y, de hecho, hoy tienen ya poco de hipotético)—, sino que estaba ya hace un siglo y no hacía falta ser un especialista para verlo.<sup>7</sup> Planteando futuribles se oculta el desastre real y cotidiano sobre el que cabalga la humanidad desde hace tiempo. El siglo XIX y parte del XX planteó el progreso burgués como medio efectivo para la erradicación de la miseria y el pauperismo, con lo que impuso la mercantilización total de la sociedad y su burocratización, y desencadenó unos poderes destructivos que apenas las antiguas mitologías alcanzaron a soñar, llenando el mundo de mercancías que solo enmascaraban la miseria y el empobrecimiento general de la vida, y tornando la sociedad en una estructura automática en la que la producción no es un medio para un fin humano (una necesidad o un deseo), sino un medio para cubrir un fin fetichista (la producción de valor que deviene un *a priori* de la producción). El ecologismo, en tanto que crítica especializada y separada, limita la crítica social latente en la lucha contra la nocividad del capitalismo y su industrialismo mediante la ilusión según la cual se pueden condenar los resultados del trabajo capitalista sin atacar el propio trabajo (en cuanto relación social constitutiva

---

<sup>6</sup> Nos referimos al ecologismo en su acepción más popular, como movimiento parcial. Otra cosa es la tradición de la *ecología política* de un Eric Wolf, un Castoriadis, un Ivan Illich, un André Gorz, etc.

<sup>7</sup> Por otro lado, como ya vieron René Riesel y Jaime Semprun (2011: 52), hay que mantener una actitud escéptica ante la “pedagogía de la catástrofe”: la creencia, de raíz darwinista-evolucionista, en un instinto de supervivencia. Creencia que ha movilizó y moviliza a los grandes proyectos reformistas desde la socialdemocracia al decrecimiento: gracias a ese instinto bastaría con informar y concienciar a la población del desastre que se aproxima para lograr una movilización global. La historia reciente de la humanidad y la psicología más bien muestran que no existe tal instinto ni individual ni colectivamente. Incluso se observa en ocasiones una cierta “pulsión de muerte”, como planteó la metapsicología de Freud, que actúa independientemente de una inferencia racional. No nos atrevemos a dotar esa “pulsión” de un carácter antropológico, pero sí parece que la estructura del anhelo que moviliza la subjetividad moderna anima y agudiza tal pulsión. En todo caso, como advierte Anselm Jappe, “parece muy arriesgado basar las estrategias políticas en la presunción de que la humanidad estaría dotada de un instinto de supervivencia y que, frente a peligros extremos, sabría encontrar el freno de emergencia” (Jappe, 2019: 298). Por otro lado, la *colapsología* plantea otro problema: si la posibilidad de un colapso ecológico desapareciese (improbable o no, el capitalismo ha demostrado más *resiliencia* de la que esperaban los catastrofistas), ¿se acabarían las razones para luchar contra la catástrofe cotidiana de la explotación y la alienación capitalista?

del propio capitalismo) y la sociedad fundada sobre su explotación sistemática. El siglo XXI acoge con el ecologismo, ya convertido en asunto ministerial, la gestión de paliativos (costosos e incluso rentables) de los daños anteriores y presentes, mientras ahora combina la destrucción (que no se detiene) con la reconstrucción y rehabilitación parcial y fragmentada.

En suma, rechazamos la crítica técnica que hace el ecologismo de los fenómenos nocivos eludiendo la crítica social radical y manteniendo a los individuos en la desposesión del conocimiento y de la acción autónoma y las decisiones sobre sus condiciones de existencia. Se trata de abordar, ante el devenir patente del asunto —y no desde el “realismo capitalista” (Fisher, 2016)—, el desmantelamiento razonado del “patriarcado productor de mercancías” (Scholz, 2013), desde una crítica unitaria que se dirija a abolir las condiciones materiales que hacen necesaria la especialización del poder y la *pseudoexpertise* de la gestión especializada. No queremos unas zonas sacrificadas al expolio y la contaminación y otras zonas “protegidas” (las “reservas”), gestionadas por personal experto —eso sí, “verde”—, que regule el acceso jerarquizado a una naturaleza mercantilizada; en el fondo, un paso más en la administración del mundo; el *mundo administrado* que burocratiza los fenómenos nocivos, gestiona la supervivencia y decide los límites “aceptables” del desastre. Una transformación emancipatoria de la sociedad no debería gestionar la destrucción, sino suprimirla.

## GEOGRAFÍA DE LA DEGRADACIÓN

### *El capitalismo como modo civilizatorio*

El capitalismo es un sistema civilizatorio en el más amplio sentido y en el más estrecho. *Latu sensu*, es una configuración social que históricamente deviene sistémica en tanto permea todos los aspectos de la realidad social y subjetiva. Lo que pudiese iniciarse como una forma de producción deviene un modo civilizatorio que vertebra toda relación social existente. *Strictu sensu*, tal configuración social es histórica y *lógicamente* indisociable de un proceso de urbanización masificadora de la población, transformando radicalmente en este proceso la propia ciudad. Decíamos *históricamente* porque para que surgiese material e ideológicamente el capitalismo fueron necesarias una serie de contingencias históricas que se dieron fundamentalmente en núcleos

urbanos. Y *lógicamente* porque la lógica inmanente del desarrollo capitalista requiere, al menos en considerables periodos históricos, la concentración de medios especializados de producción en núcleos de población masificados. Ambos aspectos son inseparables y las pruebas empíricas de tal proceso de urbanización son indiscutibles, al menos si seguimos llamando ciudades a las conglomeraciones contemporáneas: los datos que maneja la ONU muestran que actualmente (datos de 2020) más de la mitad de la población vive en áreas urbanas y prevé que la cifra aumente a las dos terceras partes para 2050.<sup>8</sup> El carácter *civilizatorio* explota: por primera vez en la historia la población urbana supera a la población rural.

Esta tesis, enfocada en la producción literaria de hace alrededor de un siglo no deja de ser un análisis de nuestro presente: un análisis del capitalismo como sistema civilizatorio y una exploración de sus límites y posibilidades. El capital, como insistió Marx, es un proceso y no debe ser reificado como una cosa. En cuanto proceso mantiene determinadas tendencias que conforman cierta lógica procesual, es esta lógica la que observamos en la modernidad, por lo que insistimos en el carácter dinámico y transformador de la modernidad que no es una serie de cosas o unas ideas sino procesos históricos y dinámicas sociales. Esta tesis es, en gran medida, una exploración de la capacidad de una teoría de raigambre marxista para explorar las consecuencias y límites de esos procesos. De lo que se trata es de una crítica social que apunte al carácter civilizatorio del capital, encarnado en los procesos de modernización que tan agudamente se ven en las transformaciones de lo rural y lo urbano y la consideración estética de estos espacios. No se trata de un conflicto entre espacios, ni siquiera exactamente de un conflicto entre clases, sino de la propia naturaleza de la modernidad, de su lógica interna.<sup>9</sup> En lugar de una crítica que asuma como positivas las propias

---

<sup>8</sup> Un proyecto sobre el estado global de las metrópolis de la ONU informa: “En 2020 hay 1934 metrópolis con más de 300.000 habitantes que representan aproximadamente el 60% de la población urbana del mundo. Al menos 2,59 mil millones de personas viven en metrópolis en 2020, lo que equivale a un tercio de la población global. 34 metrópolis han superado los 10 millones de habitantes; mientras que 51 tienen una población de 5 a 10 millones; 494 de 1 a 5 millones; y 1355 de 300.000 a 1 millón” (ONU-Habitat, 2020). La ciudad que conocemos desde el neolítico está ya lejos de ser la preponderante, dejando paso a extensísimas áreas urbanas.

<sup>9</sup> De la misma manera debe la urbanización de la modernidad ser concebida más como una lógica social antes que como algo cósmico. Como explica David Harvey: “The fact that cities in the legal sense have lost political power and geopolitical influence or that distinctive urban economies now merge into megalopolitan concentrations is but a part of this urban process. And if that sounds vague and somewhat

categorías de la modernidad, se trata de abordar la modernidad en su especificidad histórica, así como la relatividad histórica de sus categorías (valor, trabajo, capital, tiempo, etc.).<sup>10</sup> Como explica Moishe Postone, más que una crítica basada en el análisis del capital como forma de explotación de clase y dominación dentro de la sociedad moderna —que no hay que perder de vista en ningún caso— se trata de una crítica de la forma misma de la sociedad moderna, de la que se deriva esa dominación (Postone, 2003: 66). Nuestro enfoque interpreta tal proceso civilizatorio como un proceso *in toto* dinamizado en forma de “crisis”, crisis civilizatoria.

### *Ruinas fuera, ruinas dentro*

El llamado *giro espacial* (Warf y Arias, 2009), inseparable teóricamente a partir de los años 60 de las luchas sociales de los grandes núcleos urbanos, ha sido en gran medida una reivindicación de la ciudad como espacio plural y heterogéneo, espacio no plegado al poder, espacio de resistencia y proclive a conformar *situaciones* que se escapan del dominio de la lógica del Estado y el capital (cf. Lefebvre, 1978; Harvey, 2013). Esta tesis es heredera de esas luchas y esas reivindicaciones. Pero son precisamente esas luchas (y tantas derrotas), las que nos hacen ver lo difícil y complejo de la reapropiación actual de la gran ciudad moderna en su contemporáneo

---

ambiguous compared to the usual reifications of urban studies, it is deliberately so. I prefer to keep the ambiguity open in order to concentrate on urbanization as a process rather than engaging in secure reifications that conceal rather than reveal the fluid processes at work” (Harvey, 1985: xviii).

<sup>10</sup> Esta relatividad no es la del pensamiento posmoderno que no maneja las herramientas para diferenciar entre una relatividad dentro de la historia de la humanidad como historia de las formaciones sociales y, como explica Kurz, “el carácter o determinación absoluto de un espacio histórico limitado, y en sí mismo relativo, de una determinada formación”. La relatividad específica a la que nos referimos, siguiendo a Kurz, es la de una crítica negativa: “solo puede referirse al hecho de que el conocimiento y la cognición están vinculados a un determinado lugar histórico no solo en el sentido de una respectividad inmediata (*Jeweiligkeit*), sino en el sentido de una determinada formación social situada en un lugar determinado; ya sea afirmativamente en forma positiva (positivista) o críticamente en forma negativa. Así pues, la crítica se vincula negativamente a su lugar histórico, al hacer de la formación social perteneciente a ese lugar y de las correspondientes relaciones de poder, su objeto de negación (lo cual, además, apunta por cierto a la posibilidad de una trascendencia a partir de la immanencia como movimiento). Esto significa, sin embargo, que la crítica solo puede ser una crítica específica, es decir, una crítica que se refiera precisamente a tal lugar histórico en cuanto formación social histórica, y que, por lo tanto, en tal dimensión tenga un impulso de negación absoluta, aunque solo con respecto a este campo específico: a saber, su radicalidad contra la constitución social y la forma social dominantes, sin dejar de ser del todo relativa a un contexto más amplio y así reflejar ese contexto” (Kurz, 2021: 41).

funcionamiento económico, ecológico y social. A estas alturas, al capital la *polis* de un Aristóteles que afirmaba la heterogeneidad constitutiva de la ciudad y que atrajo durante mucho tiempo en la modernidad (y la posmodernidad) se le ha quedado pequeña y, en gran medida, a duras penas existe. Lo urbano (y lo rural también, aunque en menor medida) se nos ofrece contemporáneamente como una geografía de la degradación antes que como una realidad verdaderamente existente. ¿Se trata de una claudicación? En absoluto de la lucha, pero sí quizá de las ilusas esperanzas de poder reapropiarse de unos espacios urbanos cuyas ruinas (hormigón armado, plástico, asfalto, una dependencia absoluta de los combustibles fósiles, etc.) ni siquiera sirven ya para reconstruir nada, por mucho que llevemos “un mundo nuevo en nuestros corazones” —parafraseando las palabras de Buenaventura Durruti al cierre del periodo de estudio de esta tesis—, si acaso lo seguimos haciendo.<sup>11</sup> La lucha por el *hacer ciudad* resulta totalmente inútil si no va acompañada de un control y capacidad de decisión sobre los medios productivos que permiten la existencia de lo urbano. Sin la conjunción de las luchas por transformar el territorio, el urbano y el rural, las transformaciones están abocadas a fracasar.

Hacemos tal afirmación con la conciencia de que el desarrollo del capitalismo no lleva a ningún progreso ni apunta a su superación. Como señala la *Wertkritik*, la lógica interna del capitalismo conduce al fin del capitalismo, a su agotamiento y crisis definitiva, pero no da lugar a ningún estadio superior, sino que habiéndose producido una introyección absoluta de la forma-mercancía y al haberse borrado subjetiva y objetivamente las condiciones de un modo de producción no basado en la explotación *latu sensu* (por no hablar de la destrucción medioambiental, ese “mundo que agoniza” del que habló Miguel Delibes),<sup>12</sup> el fin del capitalismo conduce a la debacle, no a un

---

<sup>11</sup> Por otra parte, desde la reapropiación con el neoliberalismo de las prácticas que se planteaban como críticas en torno al espacio —ese fenómeno que han analizado Boltanski y Chiapello (2002) por el cual la crítica funciona como motor del capitalismo—, la situación nos obliga a guardar cierto escepticismo sobre esas prácticas.

<sup>12</sup> Delibes se refiere al “mundo que agoniza” como la degradación del ecosistema planetario en su discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de la Lengua (25 de mayo de 1975, titulado “El sentido del progreso desde mi obra”) reeditado como *Un mundo que agoniza* (1979). Su discurso se trata de una de las primeras reivindicaciones de la preocupación ecologista contemporánea desde el centro del campo literario. Aunque no describe explícitamente la desaparición del mundo campesino en este discurso, en este y en casi toda su obra esa desaparición está implícita.



estadio superior. Como dice Charbonneau: “Ya no somos primitivos, pero aún podemos convertirnos en bárbaros” (2016: 209).

### *La destrucción ecológica*

La destrucción o disrupción ecológica es hoy tal que tomar plena conciencia de ello puede provocar cierta sensación de vértigo, incluso afecciones patológicas. Nuestro siglo es incapaz ya de asumir una “inocencia ecológica” (Johnston, 1984: 3). El siglo XX dio la última generación que pudo ver “pure Air, Water and Earth” sin riesgo de no encontrarlos contaminados. Como señaló Johnston en su estudio sobre la poesía y la ciudad hace ya varios decenios: “No one today, it seems, can scape the deteriorating conditions of life imposed as the price of progress by an energy-hungry, city and factory civilization” (1984: 4). Añadimos una reivindicación social a esta consideración que, desgraciadamente, ha sido durante muchos años negada —y todavía hoy en gran medida incomprendida— y que estuvo presente, de modo más o menos mistificado, para algunos y algunas de los poetas que abordamos en esta tesis: la destrucción de los ecosistemas no es solo un desastre natural, es también un socavamiento de las posibilidades de emancipación en cuanto limita las posibilidades de autonomía material.

### *La destrucción de la ciudad*

La crítica a la modernidad o la reivindicación de la dignidad de los espacios naturales y el mundo rural han sido durante mucho tiempo identificadas como una reacción antimoderna. La cuestión de la modernidad y la antimodernidad planteada en términos de contraposición de ciudad y campo como conceptos estáticos es, sin embargo, incapaz de captar la dinámica que conforma la modernidad. Los antimodernos (Compagnon, 2007) no son antiurbanos. El antimoderno es en muchos casos el gran defensor de un tejido urbano, social y material, que está siendo destruido por las lógicas históricas de la modernización; no simplemente transformado, pues toda ciudad viva se transforma, sino destruido en sus propias bases materiales productivas y reproductivas, no necesariamente asociadas a las jerarquías de dominación y explotación. Es muy ilustrativo de esto que en el primer tercio del siglo XX cambia la concepción urbanística

de la ciudad que ahora se pretende inventar desde cero dejando atrás lo que durante milenios habían sido las urbes. Si bien ese cambio de concepción comienza en el siglo XIX —y puede retrotraerse incluso varios siglos—, se daba en la forma urbanística del “ensanche” que, aunque destruyendo parte de la antigua ciudad, se plantea en conjunción más o menos rupturista con la ciudad existente. El siglo XX, sin embargo, sueña con la erradicación de la ciudad y la construcción de una nueva forma urbana surgida desde cero. Desde los proyectos de ciudades jardín de Ebenezer Howard, la ciudad lineal de Arturo Soria, hasta los delirios futuristas de Sant’Elia o de Le Corbusier, la ciudad existente es un estorbo.<sup>13</sup> Este urbanismo es la consecución de las categorías espaciales de la modernidad: el espacio se concibe como una página en blanco sobre la que puede escribirse cualquier cosa como por arte de magia, donde los seres humanos y el ecosistema son controlados como poco más que figuritas de una maqueta.

La modernidad ha ofrecido no pocos intentos reformistas de supuesta síntesis entre el campo y la ciudad. Proyectos como el de la ciudad jardín eran intentos falseadores de síntesis, casi siempre concebidos por quienes se oponían a la ciudad histórica. Ante la realidad de las transformaciones urbanas y estos proyectos pseudosuperadores, que han sido el núcleo teórico del urbanismo del siglo XX, a lo hora de superar genuinamente las contradicciones entre el campo y la ciudad y los intentos de conservar los elementos sociales positivos de ambos entornos, hay que tener en cuenta que lo bueno de ese mundo urbano ha sido, en no poca medida, perdido o, cuando menos, degradado. A lo que afirmaba Charbonneau sobre el campo: “Si queremos recuperar la naturaleza, primero tenemos que hacernos cargo de que la hemos perdido” (Charbonneau, 2016: 204); hay que añadir también hoy lo urbano.

En el imaginario colectivo seguimos relacionando la ciudad con la modernidad. Sin embargo, como ya matizó Raymond Williams, no deja de ser irónico que en Occidente sigamos asociando la ciudad a las formas más modernas de desarrollo cuando es evidente que es precisamente en los países llamados “subdesarrollados” donde se da el crecimiento urbano más notable (Williams, 2001: 353) y, como ha demostrado Mike

---

<sup>13</sup> No se trata de la mera ruptura estilística con la tradición, sino la destrucción del tejido social sobre el que se sustenta la ciudad. Como proclama Sant’Elia en su *Manifesto dell’Architettura Futurista* de 1914: “los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación deberá fabricarse su ciudad” (Sant’Elia, 1999).

Davis, más terrible e inhumano. Un mundo que más que ser urbano propiamente dicho es un “planet of slums” (Davis, 2017). Desde hace tiempo vivimos una verdadera “degradación urbana” (Jameson, 1999: 101) en la que los crecientes procesos de urbanización van en detrimento de las propias características que definían la vida *política*; una “urbanización sin ciudades” en palabras del teórico municipalista Murray Bookchin (1992). Y esos procesos se ven teórica y prácticamente ya en el periodo que estudiamos; mucha de la poesía que estudiaremos es respuesta a esos procesos de transformación urbana. No es del todo exagerado afirmar que la modernidad es en este sentido la historia de la transformación destructiva de la esencia de lo urbano que formó, y que todavía hace atractiva, una idea liberadora de ciudad. Lo que solía ser la ciudad ya solo existe frágilmente, casi residualmente.

Como decíamos la contraposición real entre la ciudad y el campo como formas de producción y socialización distintas ha sido debilitada con la propia ciudad. Ya todo ha sido (des)urbanizado por fuerza de destruir lo urbano. La ciudad y su atractivo dependían en gran medida de una patente desigualdad productiva y técnica por parte del campo (y las diferencias sociales y subjetivas que esto implicaba). Esto se disipa en la posmodernidad, como se disipa la memoria de una historia precapitalista. Como explica Jameson (1999: 82):

esa satisfacción más profunda de ser *absolutamente moderno* se disipa cuando las tecnologías modernas están en todas partes, ya no hay provincias e incluso el pasado llega a parecer algo así como un mundo alternativo, más que una fase imperfecta y primitiva de éste. Mientras tanto, los mismos moradores urbanos o metropolitanos “modernos” de décadas anteriores llegaron del campo o al menos todavía podían constatar la coexistencia de mundos desiguales; eran capaces de apreciar el cambio de una manera que resulta imposible una vez que la modernización está relativamente terminada (y no es ya un proceso aislado, antinatural y amilanante que se destaca a simple vista).

David Harvey (2007) ha estudiado en profusión cómo en la modernidad para lograr el crecimiento constante, el capital tiene que conquistar intensa y extensamente nuevos espacios para colocar el ininterrumpido excedente capitalista o crear nuevos nodos de acumulación; un capital que tiene que ser continuamente reinvertido para no perder valor. El capital en su crecimiento destruye de modo cíclico el espacio existente para fundar nuevos espacios donde producir y vender. Es la fluctuación constante del orden espacio-temporal del capitalismo. El ciclo regenerativo de la primavera se

sustituye por el ciclo del capital que genera valor sobre las ruinas de lo que destruye. Esta es la “destrucción creativa” sobre la que opera la dinámica espacial del capitalismo.<sup>14</sup>

La modernización no es un proceso espontáneo e intrínsecamente positivo, sino que es producto de un modo de producción que inaugura una lógica histórica ajena a los sujetos que produce; sujetos que a su vez sufren profundamente las propias transformaciones que permiten y conforman su existencia. La dominación abstracta del modo de producción capitalista configura el espacio de modo que aquello que no se asimile o someta a la lógica del crecimiento económico se convierte en un obstáculo a desechar, ocultar o reapropiar. Como el tiempo abstracto, lineal y cuantificable del capital, según ha estudiado Moishe Postone (2003), el “espacio social” (Lefebvre, 2013) deviene un espacio abstracto y cuantitativo cuya ordenación y distribución queda sujeta a la producción y circulación de mercancías (incluida, por supuesto, la mercancía más *valorada*, la fuerza de trabajo) configurando un espacio social que es tanto productor como reproductor de las relaciones sociales capitalistas.

Lo que el romanticismo identificó de un modo mistificado como la escisión del ser humano con la naturaleza venía en realidad acompañado de la escisión del ser humano respecto a la naturaleza social. La naturaleza, bien la campestre, bien la naturaleza indómita, se ve crecientemente dominada y subsumida a las necesidades del capital. Pero también lo hace el paisaje urbano. “La desaparición de la naturaleza —la mercantilización del campo y la capitalización de la agricultura en todo el mundo— comienza ahora a socavar su otro término, lo anteriormente urbano” (Jameson, 1999: 99). Lo urbano se convierte en toda la sociedad y el conjunto se pierde en una globalidad que elimina a su opuesto, la prolongación infinita de un vacío. Continúa Jameson: “la concepción misma de la ciudad y lo clásicamente urbano pierde su significación y ya no parece ofrecer ningún objeto de estudio delimitado con precisión, ninguna realidad específicamente diferenciada” (1999: 99). La ciudad deviene algo inaprensible, una mancha de aceite por el mapa cuya definición se le escapa incluso a los especialistas (cf. Sorribes, 2012). El “aire de la ciudad” funcionaba mientras tuviese

---

<sup>14</sup> Destrucción que se relaciona con el impulso tanático del capitalismo, su vampirismo descrito por Marx así: “el capital es trabajo muerto que solo se reanima, a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa” (Marx, 1975: 280).

su opuesto. La apertura a las contingencias del azar que genuinamente se produce en lo urbano, y la promesa de aventura y de experiencia real que esto supone (con la gratificación libidinal que conlleva) es algo fundamental para comprender la atracción inequívoca (aunque a veces odiada) hacia la ciudad. Sin esto, creemos, no se comprende la rapidez de la “urbanización de la conciencia” (Harvey, 1985).

### *La desaparición del campo y del campesinado*

En un país como España el campesinado como tal apenas existe. Si existe, lo hace más como un remanente que como algo que mantenga las condiciones de su pervivencia y reproducción: “las cosas duran, pero han dejado de nacer” (Charbonneau, 2016: 106). La imagen del campesinado es hoy en gran medida el espejismo o la ruina de una realidad que hace no tanto fue la existencia mayoritaria de las gentes. Y, como advertía Charbonneau, con el campesinado desaparecen más cosas: “Como un cadáver, el paisaje es el último reflejo de una vida que ha desaparecido” (2016: 106). No pretendemos hacer la enésima constatación de la desaparición del campesinado. Tal constatación es siempre falsa y siempre verdadera. Falsa porque el campesinado no ha existido nunca como algo estático y separado de otros conjuntos socioculturales mayores, ni como grupo cohesionado más allá de lo local o regional. Verdadero porque el capitalismo es el primer modo de producción que elimina *de facto* las formas de producción tradicionales que caracterizarían a un campesinado entendido como grupo productivo y las formas socioculturales que de esas formas se derivaban. Tal subsunción ha sido paulatina, por lo que la sensación de desaparición ha podido durar siglos. Por otra parte, tampoco vamos a entonar nostálgicas lamentaciones por la desaparición del campesinado *en sí*. Sí nos parece lamentable, sin embargo, lo que lo ha hecho desaparecer y que con la desaparición de este se debilitan hasta casi esfumarse las posibilidades emancipatorias que *potencialmente* había en las formas de producción campesinas.

Por lo demás, cuando hablamos de la desaparición del campesinado no hablamos de la desaparición de una sociedad supuestamente orgánica. El campesinado como grupo social (no como clase) del que hablamos existió siempre subordinado a un modo de producción jerarquizado que lo expoliaba de sus capacidades productivas y de su

propia producción y no producía necesariamente una colectividad cohesionada ni igualitaria, más allá de las condiciones de existencia que les unían. El conflicto colectivo, casi siempre limitado a lo local, estaba en muchos casos interiorizado, y las estrategias de lucha eran las más de las veces de resistencia antes que de desafío abierto. Quien plantea el campo, lo rural, como una sociedad orgánica es el legitimador de esa explotación y de la fragilidad productiva que llevaba recurrentemente a la penuria material. Ante las aceleradas transformaciones históricas del capitalismo, tantas veces contrarias a los intereses de los terratenientes y el campesinado propietario, muchos grupos han alabado esa supuesta organicidad y clamado su inminente desaparición. Como señaló Williams respecto al *New Criticism*: la única realidad que parece tener la sociedad orgánica es que siempre se da por desaparecida (en Eagleton, 1998: 52). La desaparición de la que hablamos es la de la patética consumación de expansión y generalización del modo de producción capitalista, no una comunidad rural orgánica que en esos términos no ha existido nunca. La historia del campesinado es una historia de complejos equilibrios de fuerzas repleta de luchas y revueltas (cf. Simplicio, 1989).

La lógica temporal del progreso burgués aunó casi sistemáticamente el campesinado con otras formaciones sociales (aristocracia feudal, pequeña-burguesía, etc.) de un modo inequívoco, sin comprender las complejas relaciones que estos grupos podían mantener y que no eran necesarias sino más bien fruto de diversas contingencias. Fredric Jameson, poco sospechoso de ser un nostálgico ruralista, ha captado bastante bien esa desaparición como la finalización de un universalizador e inquietante proceso de modernización. El campesinado y el artesanado como formas de producción y, sobre todo, como relaciones sociales de producción han desaparecido prácticamente y esto tiene enormes consecuencias sociales y simbólicas que trascienden la producción agraria. Jameson explica retomando conceptos teorizados por Ernst Bloch:

the postmodern must be characterized as a situation in which the survival, the residue, the holdover, the archaic, has finally been swept away without a trace. [...] Everything is now organized and planned; nature has been triumphantly blotted out, along with peasants, petit-bourgeois commerce, handicraft, feudal aristocracies and imperial bureaucracies. Ours is a more homogeneously modernized condition; we no longer are encumbered with the embarrassment of non-simultaneities and non-synchronicities. Everything has reached the same hour on the great clock of development or rationalization (at least from the perspective of the 'West'). This is the sense in which we

can affirm, either that modernism is characterized by a situation of incomplete *modernization*, or that postmodernism is more modern than modernism itself. (1991: 309-310)<sup>15</sup>

El desarrollo desigual, la “sincronicidad no sincrónica” en la formulación de Bloch (Jameson, 1999: 87), era en gran medida lo que hacía comprensible el valor sublime de lo nuevo y la innovación en la modernidad. Ese valor se desvanece en la posmodernidad, se disipa en una iteración superficial de lo nuevo.

Pero si bien el campesinado ya no existe como tal sí queda la historia. Aunque nuestra época insista en presentarse como un presente eterno, esa historia sigue marcada en nuestra subjetividad a sangre y fuego. Esta tesis pretende ser un recordatorio, una exploración por la historia y, sobre todo, por esas historias incompletas e irredentas de las que la lírica moderna sacó en ocasiones su fuerza y su negativo presente: una historia, como diría Benjamin, a contrapelo. Nuestro estudio quiere devolver la promesa de un campo que ha sido borrado tanto como la propia promesa de emancipación que pudo contener: la promesa del campo y, también, la promesa de una ciudad que hemos erradicado. El “aire de la ciudad” dejó de atraer hace tiempo. Ahora se vende el “aire fresco y libre” de la naturaleza. Cuando nos demos cuenta de que este aire es tan ideológico como el anterior y que, además, ya no es ni fresco, quizá volvamos a los campos y a las ciudades a hacernos cargo de lo que hemos perdido.

---

<sup>15</sup> Es importante el matiz que aduce Jameson sobre la limitación “occidental” sobre este asunto. Efectivamente desde el mundo poscolonial se pueden hacer ciertas objeciones a la universalidad de esa estandarización. Sin duda, la afirmación es certera en lo relativo a la situación del campo europeo. Y aunque hay importantes diferencias que no deben eludirse, no es menos cierto que en el mundo poscolonial la homogeneización global del capital también afecta de manera sustancial. Especialmente en lo relativo a que el pasado identitario de las colonias es fundamentalmente producto de la modernización, en tanto que el neotradicionalismo que lo sostiene es articulador de la propia subjetividad moderna, tratándose de un pasado inventado y construido en gran medida por los mismos modernizadores y para servicio de la modernización. Un neotradicionalismo, de elección política deliberada, en la que el pasado (históricamente más o menos veraz, da lo mismo) ya no tiene una base material sobre la que fundarse y carece de un elemento reactivo ante los procesos homogeneizadores de la modernización: modernización posmoderna que ha hecho de todas esas culturas un producto identitario en el supermercado multicultural. No cabe desdeñar el poder articulador y el potencial político de esas identidades, pero es indudable que carecen de continuidad material real (es decir, en relación con las bases productivas de la sociedad que posibilitaban la tradición) con las tradiciones que afirman identificarse. De un modo no tan distinto a lo que sucede con los grupos neoconservadores occidentales y sus teóricos, desde Leo Strauss a Roger Scruton.

TEORÍA E HISTORIA

*El estudio de la ciudad conforma su propia metodología*

La ciudad moderna, como han ido demostrado los distintos estudios multidisciplinares recientes, no es únicamente un espacio y una infraestructura característica sino que es la conformación de una serie de relaciones intangibles (formas de socialización, relaciones económicas, etc.). Y en cuanto fenómeno modelador de la propia conciencia es particularmente importante a la hora de la investigación tener en cuenta que el propio sujeto investigador es parte del objeto de investigación. Cuando nos aproximamos al estudio de lo urbano estamos involucrados en el propio objeto. Su análisis, pues, debe ser necesariamente dialéctico. Especialmente al considerar que la situación es especular también en el plano literario, en cuanto fenómeno semiótico; las herramientas para el estudio son sustancialmente las mismas por las que el fenómeno se produce. En este sentido, como explican Sharpe y Wallock: “we are engaged in a problem as much of language as of methodology” (1993: 7). Las cuestiones de lo urbano y de la lírica moderna no dejan de ser las nuestras. Para el estudio de la modernidad es pues necesario una cierta autoconciencia del problema. Como han señalado Sharpe y Wallock en su volumen colectivo *Visions of the Modern City*, al estudiar la ciudad moderna “our perceptions of the city are inevitable conditioned by language; they are inseparable from the words we use to describe them” (1993: 8). Esto es claro desde uno de los primeros grandes teóricos del fenómeno urbano moderno, Georg Simmel. Como explica David Frisby la definición de la modernidad de Simmel, intrínsecamente relacionada con la experiencia de las grandes urbes, “comprendía su forma de abordarla. La modernidad consiste en un modo particular de experimentar el mundo, que no se reduce sólo a nuestras reacciones interiores ante él, sino que comprende, además, su incorporación a nuestra vida interior” (1992: 121). Lo fragmentario y contradictorio de la experiencia moderna acaba siendo incorporado a nuestra propia vida interior. La modernidad implica pues un doble problema para el analista: cómo es posible captar una realidad social fugaz y contradictoria que es reproducida en la propia experiencia interior individual.



*Multidisciplinariedad (crítica y autoconciencia de la modernidad)*

La idea de que “la literatura puede ser una aproximación al conocimiento de la ciudad”, es decir como plantean José Carlos Rovira y José Ramón Navarro, que “el hecho literario [pueda] servir de material epistemológico para la comprensión del hecho urbano, cuestión muy olvidada entre la multitud de líneas de análisis e investigación de raíz positivista que tienen por objeto el espacio urbano” (1994: 14), es también válida viceversa, pues, lo necesario es una comprensión de la dialéctica del fenómeno literatura-modernidad-urbanidad. En este punto se cae, como en la mayoría de los campos, en una especialización limitante, algo especialmente grave en el urbanismo, nacido como un conocimiento técnico:

El pensamiento técnico es una manera de conocer y transformar la realidad que pone a la eficacia como valor supremo y que puede ser ejercido de igual modo por un ingeniero, un sociólogo, un geógrafo, un político... a esta extensión de lo técnico como núcleo central del saber es a lo que Paul Virilio ha llamado acertadamente “fundamentalismo técnico”. (Rovira y Navarro, 1994: 14)

Antes, Lewis Mumford, uno de los grandes pensadores de lo urbano, describía el riesgo de hipertrofia epistemológica producido por la especialización: “A medida que nuestro conocimiento de los segmentos y fragmentos aislables se vuelve afinado y microscópico hasta el infinito, nuestra facultad de relacionar las partes entre sí y de concretarlas en actividades racionales sigue desapareciendo” (2011: 291-292). A pesar de esto, la realidad social nunca nos es dada como un todo, solo a partir del fragmento podemos construir una imagen comprensiva de una realidad oprimida por la totalidad moderna. No se trata, en ningún caso, de reunir el máximo de fragmentos aislados posibles sino de establecer las relaciones adecuadas que nos brinden una *constelación* capaz de explicar nuestro mundo e iluminar otro. La literatura moderna, con y desde su fragmentarismo, puede servir como entrada a una comprensión abarcadora de la modernidad. Como afirma David Frisby: “El fragmento sigue siendo la entrada a la totalidad: no es que esta última arroje luz sobre aquél” (1992: 340)

*Desnaturalizar la ciudad y la modernidad*

Pero, como señala Raymond Williams, en gran medida nosotros hemos naturalizado la ciudad moderna,<sup>16</sup> por lo que se hace necesario pues establecer una cierta distancia, recuperar un sentido de extrañeza, “rather than with the comfortable and now internally accommodated forms of its incorporation and naturalisation” (1985: 23). Esto se hace más urgente hoy, tanto para la ciudad como para el campo, especialmente si tenemos en cuenta que ya apenas hay un campo desde donde medir lo rural, y cuando la dinámica urbana desfigura el territorio expandiéndose por todas partes como una mancha de aceite. Ocurre algo similar con la propia modernidad, o la posmodernidad, como la ha llamado Jameson (1991), en tanto que hipóstasis social de un presente dinámico virtualmente infinito. Por ello, como explica Williams, es importante retrotraerse al origen de esa dinámica, que guarda clara relación con las formas de socialización urbanas modernas. Es útil, pues, plantea Raymond Williams:

when faced by this curious condition of cultural stasis —curious because it is a stasis which is continually defined in dynamic and experientially precarious terms— to identify some of the processes of its formation: seeing a present beyond “the modern” by seeing how, in the past, that specifically absolute “modern” was formed. For this identification, the facts of the development of the city into the metropolis are basic. (1985: 15).

Esto significa reconocer la metrópolis como una específica forma histórica, en su dinamicidad y complejidad, tanto sincrónica como diacrónica. Historizar la ciudad y desnaturalizarla es, pues, una clave fundamental para comprenderla. Continúa Williams:

---

<sup>16</sup> La ciudad es hoy el entorno “normal” del ser humano. Sin embargo, aceptar esa indudable realidad puede caer en una cuestionable naturalización como en la que cae, creemos, Octavio Paz quien ve en la ubicuidad de la ciudad un rasgo característico de la poesía de la segunda mitad del siglo XX, una ubicuidad tal que casi dejaría de percibirse. Escribe el autor mexicano: “La ciudad no como un horizonte ni un espectáculo, a la manera de los poetas de 1920, extasiados ante los anuncios luminosos, las estaciones de ferrocarril y los autos de carreras. Tampoco me refiero a la ciudad de Baudelaire y los simbolistas, en la que ‘el alumbrado de gas borra las señas del pecado original’ [...]. [Me refiero a] la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica aunque sea distinta; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: los otros. Un ellos que es siempre un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva. [...] El poeta contemporáneo es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud. [...] El equivalente del poema pastoril es la meditación solitaria en el bar, en el parque público o en un jardín de los suburbios. Nuestra naturaleza es mental: no es aquello a lo que nos enfrentamos sino aquello que pensamos, soñamos y deseamos. Pero la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina” (en Cañas, 1994: 41). La ubicuidad contemporánea de la ciudad es indudable, su naturalización no lo es tanto, ni objetiva ni subjetivamente.

“one level has certainly to be challenged: the metropolitan interpretation of its own processes as universals” (1985: 23). Es decir, mirar la ciudad desde lo que históricamente fue la ciudad y su supuesto contraste rural, consideramos, puede ayudar a comprenderla (y a comprendernos).<sup>17</sup> Sobre esta aspiración se construye esta tesis. Una visión histórica y comparativa que, por lo general, muchos de los estudios sobre literatura y ciudad solo han tenido en cuenta tangencialmente.

Para historizar el fenómeno urbano moderno hay que proceder sin dejarse llevar por el atractivo de la ciudad y la promesa desarrollista y de libertad que de ella emana (tampoco, por supuesto, dejarse llevar por la visión idealista que reduce la ciudad a un lugar de degradación moral; mucho menos por la imagen de un mundo rural idílico). Un atractivo que tiene que ser siempre tenido en cuenta, como recuerda Williams:

The excitements and challenges of its intricate processes of liberation and alienation, contact and strangeness, stimulation and standardisation, are still powerfully available. But it should no longer be possible to present these specific and traceable processes as if they were universals, not only in history but as it were above and beyond it. The formulation of the modernist universals is in every case a productive but imperfect and in the end fallacious response to particular conditions of closure, breakdown, failure and frustration (1985: 23).

El supuesto universalismo de la modernización y el desarrollo han permitido una indudable riqueza creativa, riqueza que no pretendemos aquí negar o relativizar. La apertura histórica que produjo supuso una negación del pasado que dio lugar a respuestas impresionantes y elevó ese rechazo a rasgo universal de la modernidad. Ahora bien, como señala Williams, esto, “which Modernism saw so clearly in the past which it was rejecting, remains true for itself. What is succeeding it is still uncertain and precarious, as in its own initial phases” (1985: 23). El cierre temporal del presente absoluto de la modernidad es la negación de su propio proyecto.

---

<sup>17</sup> Insistimos en la dificultad de establecer una distancia respecto a la ciudad. La modernidad es una realidad global ya. No hay ya un afuera, no solo ideológico, sino territorial, del capital. Las innovaciones y extensiones en las comunicaciones han provocado un estrechamiento del entramado social tal que todas las regiones y grupos sociales están en contacto con la implacable realidad del capital (Bell, 1976: 62). Especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial la “urbanización de la conciencia” es prácticamente absoluta: “The rural mentality that remained one of the crucial ways of defining the city mind, in terms of what it was not, now appeared aspect of the past, not a characteristic of the present. The city and the country are still definable, separate places, but even in the country an urban consciousness is inescapable” (Sharpe y Wallock, 1993: 20).

*Literatura e historia. La problemática teoría-práctica*

La crítica ha recalcado en profusión que la literatura moderna está estrechamente relacionada con la vida urbana y que la relación se torna definitiva con las vanguardias. Esta tesis quiere en gran medida explorar en toda su complejidad esa relación, con su gran diversidad de variantes en ese periodo tan rico cultural e históricamente. La cuestión, sin embargo, no es exactamente cómo el texto literario se inscribe en la historia, sino cómo el propio texto literario *es* historia, como ha venido señalando cierta teoría literaria marxista desde Benjamin o posteriormente Goldmann, y Althusser entre otros, lejos de una simple teoría del reflejo. La clave está en la *radical historicidad* de los discursos literarios que teorizó Juan Carlos Rodríguez (1974). El texto literario tiene su funcionamiento interno y, a la vez, funciona por sí mismo: el propio texto es parte fundamental del proceso de conformación del sujeto moderno que no simplemente *nace*, sino que tiene que ser constantemente construido. Por otra parte, la *radical historicidad* no es el posicionamiento en la teleología marcada por la razón histórica del progreso, de la burguesía progresista o del marxismo tradicional, ni tampoco la hipóstasis ontológica de la historicidad de un Heidegger, sino una toma de conciencia de la no inevitabilidad de la Historia, una historia pues, con Benjamin, *a contrapelo*.

Todo marco teórico en una tesis sobre poesía es también una diégesis. Esta no va a ser menos. Juan Carlos Rodríguez es aquí, de nuevo, un referente fundamental. Para este la cuestión científica no es matematizar o físicaizar una supuesta realidad, sino plantear una adecuada y coherente problemática teórica. Solo desde esa problemática tendrán valor los métodos y la construcción del objeto en tanto que objeto de conocimiento. Fuera de una problemática teórica no existen métodos abstractos ni objetos reales que permanezcan inmutables para el análisis teórico (Rodríguez, 2022: 270). Por la propia naturaleza del objeto literario, la concepción teórica de este es inseparable del funcionamiento subjetivo de el mismo. En este sentido, como explica Juan Carlos Rodríguez, “ni la teoría se *aplica*, ni los *casos* son la verificación de la teoría o de la hipótesis. La relación *teoría-caso* se incluye en la problemática de la *práctica teórica*” (2022: 327). Como explica Pierre Bourdieu, los textos pertenecientes

a un “campo” determinado no pueden ni asimilarse a otros discursos ajenos a ese campo, ni tampoco tomar como cierta la supuesta autonomía de las reglas del campo:

El análisis adecuado se construye sobre un doble rechazo: recusa tanto la pretensión del texto filosófico a la autonomía absoluta, y el rechazo correlativo de toda referencia externa, como la reducción directa del texto a las condiciones más generales de su producción. (1991: 14)

El sociólogo se refiere a la “filosofía pura” de Heidegger, pero bien podríamos aplicarlo a la “poesía pura” que recorre subrepticamente casi toda la producción poética del periodo que estudiamos, desde el “Credo poético” de Unamuno al *Cántico* de Guillén. No hay lectura ideológica por un lado y lectura poética por otro. Ni siquiera exactamente una “doble lectura” como plantea Bourdieu (1991: 14), sino que el fenómeno poético está imbricado en lo ideológico y viceversa. Nuestra investigación se aleja, pues, de lo que Adorno llama investigación “empírica” en la cual “la imagen de la sociedad que crea la ciencia de hecho es un simple duplicado, una apercepción del objeto como cosa, [que] distorsiona ese objeto mediante el mismo acto de duplicación, transformándolo en inmediato”; para situarnos dentro de una “teoría crítica” que pretende “disolver la rigidez de un objeto que se encuentra congelado en el aquí y ahora en un campo de tensiones entre lo posible y lo existente” (en Robins y Webster, 2002: 118).

Una lectura política explícita o una lectura que eluda esa política es equivocada si no tiene en cuenta que, independientemente de las deducciones lógico-lingüísticas que puedan extraerse de él, todo texto —perteneciente o no a eso que problemáticamente llamamos literatura— se construye *lógicamente* sobre un *inconsciente ideológico* (Rodríguez, 1974; 2002; 2022). Y ese inconsciente no es exactamente ni lógico, ni claro, ni homogéneo, sino más bien es el producto de afrontar una realidad que se le resiste pero que trata de controlar. Tal intento de control está pues repleto de contradicciones. En el posicionamiento ante la modernidad que hace de modo inmanente la lírica moderna, no podemos de manera reduccionista calificar un texto de reaccionario, progresista o *bello*. Hasta el texto más explícitamente reaccionario o progresista dice cosas que están fuera de su control, no por ser una *opera aperta* sino por la propia conformación lingüística del inconsciente ideológico. Como nos ha enseñado Juan Carlos Rodríguez, para ver leer/pensar históricamente un texto tenemos

que ver los huecos que las contradicciones que lo construyen dejan. En el caso de la poesía, la interpretación no pasa por asimilar a una u otra *Weltanschauung* un texto, sino por ver cómo esa *Weltanschauung* se construye (y se desmorona) entre los huecos de la ideología. Esto no quiere decir que pueda igualarse ideológicamente todo texto poético, ni mucho menos. Pero simplemente, para bien o para mal, hay que constatar que ningún texto es inocente ideológicamente.

#### CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO. LÍRICA Y MODERNIDAD

##### *El estudio de la lírica moderna*

Esta tesis no se trata de un estudio exactamente de contenido temático ni tampoco de una historia de la lírica moderna, no al menos en el sentido de un recorrido historiográfico —por otra parte, no entendemos la teoría como algo distinto de la historia, en ese sentido: no hay historia de la literatura—<sup>18</sup>, sino de su *estructura*: “El concepto de estructura hace innecesario el examen de la totalidad del material histórico,<sup>19</sup> sobre todo si ese material sólo aporta variaciones de la estructura básica” (Friedrich, 1969: 9). Ahora bien, insistimos en que la comprensión teórica es inseparable de la comprensión histórica.<sup>20</sup> Consideramos que, tras la aproximación panorámica de la literatura española moderna, *en retrospectiva*, podemos acercarnos a determinadas obras que resultan paradigmáticas de determinadas tendencias generales de la modernidad. Lejos estamos de establecer unas hipótesis partiendo de la nada o sin un cotejo adecuado de los hechos históricos. No queremos sufrir ese mal común de cierto marxismo que habría señalado Bourdieu: ser un materialismo “sin material ni materiales” (1991: 17). A pesar de todo, no pretendemos disimular que esta investigación se limita al análisis de un número muy restringido de textos. Una parte ínfima de los materiales que sería necesario examinar para confirmar unas conclusiones

---

<sup>18</sup> Marx y Engels en una nota marginal de *La ideología alemana* escribían: “No hay una historia de la política, del derecho, de la ciencia, etc. del arte o de la religión, etc.” (1974: 669).

<sup>19</sup> A estas alturas, además, material prácticamente inabarcable.

<sup>20</sup> Concordamos aquí con el proyecto teórico de Edmond Cros: “La sociocrítica —para la cual la historia es el fundamento de toda estructura— solo utiliza el análisis estructural para poder acceder al análisis dialéctico” (2009: 56).

absolutamente irrefutables y globales. Pero sin la selección sería improbable, o más bien factible, obtener unas conclusiones sustanciales.

Prácticamente el estudio detallado de casi cualquier de los poetas abordados en esta tesis podría constituir por sí mismo una investigación doctoral. No ha sido fácil no dejarse amedrentar por la ya absolutamente inabordable bibliografía en torno a la llamada *Edad de Plata* o desesperar impotente por la *angustia de la influencia* ante los no pocos críticos brillantes que se han aproximado al tema de estudio (los temas, más bien). Hemos procurado mantener rigor en la acotación bibliográfica, tanto primaria como secundaria, que, necesariamente, hemos tenido que realizar. No nos cabe la menor duda de que se nos habrán quedado fuera obras de interés. Esperamos que en los resultados de investigación no pesen demasiado estas carencias. Pero, como decíamos, sin la selección —que esperamos haber hecho con ojo experto— no habría sido practicable detectar tendencias y características generales. Una acotación más restrictiva del objeto de estudio habría ganado en matices y sutilezas en los análisis particulares de las obras, pero hubiese dificultado o imposibilitado una visión general y holística de la caracterización del fenómeno de lo urbano y del fenómeno de lo rural y el rol que juegan en los procesos de modernización.

La intención de tratar un periodo extenso y riquísimo de la poesía española viene motivada por la pretensión de aprehender la complejidad dialéctica de la contraposición ciudad/campo que no podría captarse en un corte sincrónico y que sería limitada y escasamente contrastada en la obra de un solo autor. Por ello nos hemos visto en la tesitura de ser doblemente selectivos en los textos escogidos por tal de, como ya hemos dicho, no vernos sobrepasados. El razonamiento selectivo creemos que se revelará en el propio desarrollo del texto. No obstante, cabe recalcar que lejos está de nuestra intención hacer un catálogo de obras que *reflejen* lo rural y lo urbano. La elección de obras para el análisis debe comprenderse como selección de ejemplos sintomáticos, pero el estudio no es omniabarcador: unas muestras selectivas de los grandes hitos en un desarrollo ideológico que, creemos, puede rastrearse. Una lectura que no tiene tanto que ver con la representación en sí misma como con el proceso de subjetivación y la construcción ideológica de la propia representación.

En muchos de los autores tratados hay ciertas variantes unificadas de estilo, pero esto no es una mera cuestión de influjo: “no debemos estudiar las posibles influencias, sino que, una vez más, creemos justificado el método que consiste en describir los

síntomas de una actitud poética común” (Friedrich, 1969: 222). Aunque ciertamente la lectura de un poeta lleva a veces a otro a una afinidad por la cual se confirman y acentúan sus propias actitudes y aptitudes artísticas. En este sentido, la división de los epígrafes, que sigue por regla general las divisiones historiográficas asentadas, no debe tomarse como una división categórica. Efectivamente hay cambios y una gran multiplicidad de movimientos, sin embargo, en esos cambios hay también cierta lógica común, lógica que guarda fuertes correspondencias con la lógica histórica que inaugura el capitalismo.

Con todo, no pretendemos explicar las obras por referencia a elementos externos que determinan *en última instancia* los textos, tampoco un análisis de unas formas supuestamente puras y autoexplicativas o consecuencia de una supuesta lógica autónoma. Pretendemos, más bien, ver cómo el proceso de formalización poética guarda una relación dialéctica con los procesos históricos de transformación urbana que inauguran, sin embargo, una lógica productiva paradójica: esas transformaciones sociales inducen una cierta autonomía subjetiva por la cual la poesía se disocia de esas transformaciones y configura un campo social que se autoinstituye como autónomo y por el cual, precisamente por esa pretendida autonomía, participa de esas transformaciones sociales de un modo peculiar.

Esta tesis trata de estudiar hasta las últimas consecuencias diferentes experiencias sociales de la modernidad, diferentes tradiciones, diferentes corrientes, que a pesar de sus claras diferencias estarían conexas por el hilo de los procesos de modernización. Nuestro estudio busca aproximarse a la lírica española del primer tercio del siglo XX metódicamente de un modo no muy distinto al famoso libro de Hugo Friedrich: “pretende hacer un examen de los síntomas de la lírica moderna por encima de todo personalismo y de toda consideración de la nacionalidad o del decenio en que surgió”. (1969: 11). Aquí hacemos caso de la nacionalidad en tanto que diferencia particular asumiendo que la modernización española es *un caso*, no una excepción, y que la dicotomía rural y urbano se mantiene como constante en las distintas literaturas nacionales que sufren el proceso de modernización capitalista. Por lo demás, la



comparación con el romanista alemán se limita al método filológico-hermenéutico,<sup>21</sup> las diferencias con Friedrich saldrán a la vista y sería redundante enunciarlas.

### *Lírica y modernidad*

Convendría justificar por qué el enfoque principal sobre la poesía. La limitación al estudio de la lírica no es del todo azarosa ni se justifica exclusivamente por la necesidad de acotar el objeto de estudio a un corpus manejable. Desde la *Crítica del juicio* de Kant se inauguran las bases teóricas de la estética moderna trascendental que asociará el arte y la literatura genuinos a un particular *en sí*, la intimidad esencial del acto *poietico* que revelaría, según las distintas corrientes, determinadas verdades: la verdad del lenguaje, la verdad del pueblo, la verdad de la naturaleza, la verdad del *yo*, la verdad de la humanidad, de unos valores, etc. En este sentido, la línea directriz del modernismo que inaugura la transformación radical de las letras hispánicas, ha sido, como describieron Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador:

la dialéctica civilización/barbarie como proceso paralelo al del perfeccionamiento del espíritu y de la creencia de que, mientras se la dictamina como inútil, la poesía, más que cualquier otro tipo de producción literaria, es la portadora de ese proceso, la antena de la especie. (1987: 208)

Un autor, que destaca más por su prosa narrativa y su obra dramática como Valle-Inclán, llamaba precisamente a la reunión de su obra poética *claves líricas*, como si en la poesía se diesen las claves por la cual se hace comprensible un misterio esencial. El gallego comprendería que en los versos *cifra* los secretos de su obra, sustrayéndose de la anécdota y de la inmediatez del diálogo escénico (Mainer, 1991: 18-19). Es decir, como si en ellos estuviese el acceso a un conocimiento holístico solo accesible desde la introyección y condensación lírica. Algo de cierto hay en ello, pero no por las razones autojustificativas del poeta. La lírica no expresa una verdad inalienable del individuo o una verdad esencial del cosmos. En este sentido concordamos con la sociocrítica que plantea que: “Si el texto (los signos en general) es manifestación de la conciencia

---

<sup>21</sup> “Se ha de evitar confundir teoría y metodología. La teoría define un objeto de estudio, la metodología está constituida por un conjunto de instrumentos que permite realizar el objetivo asignado por la teoría” (Cros, 2009: 89).

subjetiva, una teoría sobre la formación y funcionamiento de la subjetividad sirve a la comprensión del texto; y a la inversa, pues sólo a través del texto se puede acceder a la conciencia” (Linares Alés, 2009: 39). La verdad que expresa la poesía sobre el sujeto es la de su propia conformación. Una subjetividad que, sin embargo, no es la del individuo sino la de la configuración histórica del individuo. Si la lírica moderna se instituye como la verdad más genuina del sujeto, el estudio de la lírica, creemos, resulta una justificada forma de acceso a la comprensión de la problemática del sujeto moderno, su autoconstitución y funcionamiento.

Ante la hegemonización de las relaciones sociales mercantiles la lírica se ve, lo quiera o no, obligada a tomar una posición dentro de una dialéctica histórica que excluye la lírica de los aspectos productivos de la matriz ideológica burguesa.<sup>22</sup> Desde el romanticismo radical la literatura repite la protesta revolucionaria contra la sociedad constituida —lejos de la idea de Madame de Staël de la literatura como expresión de la sociedad— y “se convierte en literatura de oposición en una literatura del ‘futuro’; es decir, en una literatura de lo excepcional cada vez más orgullosa de su aislamiento” (Friedrich, 1969: 41). Todo esto favorece el posicionamiento abstracto ante la modernidad de la lírica frente a otros géneros en los que la interacción con el mundo concreto es más clara. La poesía por *inútil*, y por representar lo *íntimo*, lo *puro*, queda a salvo del mundo exterior que amenaza el ámbito de la moral estética. Algo que estaba ya presente en la radicalidad de cierto romanticismo, por la cual la lírica deviene “un lamento ante los peligros que la técnica representa para el alma” (Friedrich, 1969: 40).<sup>23</sup> Y en esa dialéctica entre civilización y barbarie que, como veremos va más allá del ámbito restringido del modernismo hispano, el campo y la ciudad ocupan papeles fundamentales.

---

<sup>22</sup> Obviamente defender la lírica moderna como una actitud de reto contra el apocamiento economicista burgués no es la vía para explicar el fenómeno lírico moderno. La lírica moderna no debe, *a priori*, defenderse ni atacarse, sino que debe ser explicada y comprendida dentro de la configuración social en la que surge, estudiando el complejo y paradójico papel que en ella tiene.

<sup>23</sup> Octavio Paz recalca un mismo aspecto compensatorio: “La poesía es el antídoto de la técnica y del mercado” (en Binns, 2004: 27). Independientemente de lo real o no de ese carácter compensatorio de la poesía, cuestión hartamente discutible, hay que estudiar la conformación ideológica de esa sensación.

*La experiencia de la modernización rezagada: España, 1898-1936*

En lo relativo a periodos historiográficos hubiese sido más adecuado iniciar el análisis en 1874 por la continuidad social, política y económica que hay entre la Restauración borbónica y la II República. La Restauración borbónica al fin y al cabo es la instauración plena del poder de la burguesía (aunque se haga por imposición *conservadora* y no por una revolución —que apenas había hecho un ensayo en 1868—). No queremos alimentar la idea de una época gloriosa de la cultura española, menos todavía el mito del *desastre* de 1898 que no supone históricamente cambios sustanciales en la historia del país más allá del, sin duda enorme, peso simbólico que un determinado discurso ha construido. Pero precisamente por ese peso simbólico, por el debate ante la modernización que este discurso provoca, nos resulta la fecha de sumo interés y por ello la elección de tal fecha como hito liminal del periodo de estudio. En el cambio de siglo la cultura española se enfrenta y sufre su “modernización rezagada” (Kurz, 2021: 77). Además, es claro que el siglo XX ofrece, a diferencia del XIX, una mayor homogeneidad y continuidad técnica en el globo, lo cual agudizaba la conciencia de una ruptura epocal. En el siglo XX la posibilidad de adaptación de un desarrollo productivo es considerablemente mayor que en el siglo anterior.<sup>24</sup> Como explica Edward Timms en su monográfico colectivo sobre la experiencia urbana en la literatura y el arte modernos: “Around 1900 the city became the focal point for an intense debate about the dynamics of technological civilisation and its effect on the quality of human life” (1985: 1). Algo similar expresa Kristiaan Versluys al señalar que, consumado el proceso de secularización, la ciudad cambió de significado considerablemente y que, precisamente en este periodo, el primer tercio del siglo XX, “the physical chaos of the city became one of the major poetic images denoting the new ideological and spiritual confusion” (1987: 75). En el ámbito nacional, José Luis Rozas ha señalado de modo similar que en dos o tres décadas se concentran un proceso de modernización lírica en las letras españolas que caracterizan la tradición de la poesía urbana en la modernidad española:

El lenguaje vanguardista, la experiencia de la pérdida y alienación en mitad de la anónima multitud, el abismo abierto definitivamente entre el mundo industrial y el natural, el

---

<sup>24</sup> En gran medida la luz eléctrica y el petróleo, signos por excelencia del siglo XX, son factores clave. España, por ejemplo, introduce la electricidad sin ningún retraso significativo respecto a otros países occidentales, probablemente por no haber grandes inversiones de otras técnicas que rentabilizar.

naciente sentimiento de definitiva pertenencia a lo urbano, y la difícil, si no imposible, reconciliación del poeta con las ciudades (1997: 20)

Es en el primer tercio del siglo XX cuando se consolida en las grandes ciudades españolas la “gran transformación” que ya había comenzado en España a mediados del siglo XIX produciendo cambios profundos entre los cuales uno fundamental, causa y consecuencia, es el incremento de la movilidad interior hacia los núcleos urbanos a partir del asentamiento de la forma de producción capitalista y la sociedad liberal que sobre esta se construye. Como han estudiado en los diversos volúmenes editados recientemente por Luis Enrique Otero Carvajal y Rubén Pallol Trigueros (2017, 2018), en ese primer tercio de siglo la transformación de la sociedad que progresivamente se urbaniza se aceleró. Lo cual puede verse a través de ciertos indicadores:

Crecimiento demográfico, intensificación de los procesos migratorios del campo a las ciudades, reducción de las tasas de analfabetismo, expansión de la segunda industrialización, transformación de los mercados laborales, terciarización de la economía, consolidación de los partidos y sindicatos de masas, elevación de los niveles de vida, primera irrupción de la sociedad de consumo, nuevos hábitos y estilos de vida. (2018: 5)

Esto provocó unas transformaciones culturales considerables, modificando una cultura que se asienta ya definitivamente como urbana; claro avance de una modernización asentada, eso sí, concentrada en solo unos núcleos, principalmente Madrid y Barcelona.

El siglo XX, y no el siglo XIX, es el siglo en el que la base productiva del campesinado se ve definitivamente afectada hasta su práctica erradicación. Y en gran medida por el caballo de Troya de esa técnica capitalista disfrazada de futuro. En cualquier caso las transformaciones son espectaculares y la experiencia de estas es realmente vívida. En gran medida porque el peso económico, social y cultural del campesinado sigue siendo enorme, aunque las autorrepresentaciones del siglo XX tiendan a enfocarse en las innovaciones espectaculares. Ese enorme peso hace la transformación más chocante. El periodo que estudiamos es de algún modo el periodo “moderno” del capital en el que, como explica Jameson, “todavía existían tenaces realidades de la vida premoderna que ponían trabas al proceso” de modernización y su mercantilización global (1999: 98). De alguna manera, en esta tesis planteamos que esa confrontación es también vivida en la propia subjetividad literaria: el sujeto moderno trata de obstaculizar ese proceso, se resiste a él, en algunas ocasiones huyendo hacia

adelante. Ese sujeto es ya el sujeto moderno, pero al mostrar sus antinomias abre la posibilidad a una salida.

Dicho periodo fue uno de los límites internos que tuvo el capitalismo que ya estaba abriéndose a los límites externos de un mercado mundial. El formalismo fenomenológico que atraviesa en mayor o menor medida la poesía de las primeras décadas del siglo XX induce una introversión, una aprehensión de la propia subjetividad, que desemboca en un reconocimiento de la posición en el mundo y de la naturaleza. Un reconocimiento de la distancia con el mundo objetivo, la escisión del mundo, a la vez que se mantenía un mundo en el que esa escisión no se daba, o no se debía exactamente del mismo modo que en el sujeto moderno que es el poeta. A la vez que se reconoce un intrínseco malestar con la forma-sujeto, se aprehende también la corporeidad del propio sujeto, se comprende la grandeza y la miseria del cuerpo (inevitable), tanto como la miseria del mundo histórico (evitable). El poeta urbano de principios del siglo XX engarza con una posibilidad de un *mundo otro*, de una *subjetividad otra*. En este sentido, la ideología del sujeto literario, llevado a su radicalidad, no es una *falsa conciencia* (o no solo) sino la posibilidad de conocimiento en tanto que puede mostrar en sí misma la dificultad constitutiva para realizarse a sí mismo, para plantear un mundo más allá de sí mismo y de la propia forma-sujeto. El sujeto literario muestra en sí mismo la realidad de la forma cosificada de la mercancía que deviene totalitaria precisamente en el periodo que estudiamos.

Hoy día, conquistado ese límite exterior, el capitalismo se enfrenta a una ulterior crisis, en tanto que ya no tiene posibilidades de expansión exterior. Esa posibilidad es hoy residual. El sujeto moderno, lo desdeñe o no, solo tiene un *ahora* en el que mirarse, y las *asincronicidades* no son fósiles vivos sino más bien ruinas. Ahora el capital se enfrenta a otro tipo de límite, el último límite externo —el límite interno no desaparece, le es constitutivo— cuya conquista ya no supone solo una crisis final para el propio capital, sino que supone una crisis final para la propia humanidad. El último límite exterior que pretende superar el capitalismo son los límites biofísicos; pretensión que supone una temeraria ceguera y que nos sitúa ante un abismo.

*Ausencias*

Somos conscientes de la vastedad, riqueza y complejidad del periodo que estudiamos. Como hemos adelantado, es mucho lo que necesariamente ha quedado fuera del estudio. La vasta extensión del texto final nos ha hecho excluir incluso estudios particulares ya terminados dentro del marco de investigación de la tesis. Es el caso de un análisis del poemario *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* de Dámaso Alonso, que ha sido publicado finalmente como artículo (Luque González, 2023); un análisis de *El mal poema* de Manuel Machado; una extensa exploración de las coincidencias entre los planteamientos históricos de Antonio Machado, Ernst Bloch y Walter Benjamin; un estudio sobre la figura de la Nueva Mujer en la poesía de la vanguardia; y un estudio pormenorizado de la importancia formal, temática y política del campesinado en la poética y la política de Miguel Hernández (una parte de este estudio está pendiente de publicación). Exclusiones que esperamos que puedan ver la luz próximamente.

Incluso así, en términos estrictamente relativos a la producción cultural, las ausencias son enormes y hay que hacerse cargo de ellas. Lo cierto es que nos hemos centrado casi exclusivamente en el canon poético del periodo, un canon estrecho e incluso conservador. No pocas obras importantes de la llamada “Edad de Plata” han quedado fuera del análisis. La “otra Edad de Plata” (Ena Bordonada, 2013) ha quedado prácticamente fuera, mantenida en su *otredad*. Independientemente del acierto de la selección hay, cuando menos, otra justificación lógica para ello aparte de las señaladas anteriormente. Nuestra pretensión última es comprender cómo de modo general e histórico se constituye la subjetividad en relación al *habitar*; cómo lo rural y lo urbano se articulan en el inconsciente ideológico. Ese inconsciente ideológico sustancialmente es el de nuestro presente (aunque, qué duda cabe, ha habido cambios) y en este punto la cultura *canónica* de la Edad de Plata ha tenido y tiene no poco peso en la configuración del horizonte ideológico contemporáneo. Entendemos la importancia de estudiar esa *otredad*, aquello que queda fuera del canon, y de revalorizar obras, tantas veces escritas por mujeres que a pesar de su interés estético han sido “obliteradas” (cf. Alonso Valero, 2005); pero esto no debe hacernos olvidar que es ese canon el que nos configura ideológicamente, antes que obras menos conocidas, poco reconocidas y de difícil acceso. Síntoma de ese olvido es, de hecho, que en no pocos casos la polémica en torno

al canon es una lucha por introducirse en el canon, sin cuestionar sustancialmente las claves ideológicas que configuran el canon y la interpretación que de este se hace. Lo dicho, en cualquier caso, no pretende infravalorar la importancia de una revisión crítica del canon, ni excusar las muchas ausencias de las que, independientemente de la necesaria limitación en extensión, pueda pecar esta obra.

Una ausencia que no podemos olvidar mencionar es la escasez de poemarios escritos por mujeres tratados, en detalle o incluso en general. Hemos procurado estar atentos desde cierta perspectiva de género (especialmente la *Wertabspaltungskritik* o crítica de la escisión del valor de Roswitha Scholz [2013; 2018]) a la problemática de género en la modernidad, sobre la que creemos haber hecho algunas reflexiones de interés. Lo cual no es excusa para reconocer la ausencia de un análisis general de la poesía producida por mujeres, recientemente revalorizada, por cierto, en dos extensas antologías editadas pertinentemente por Pepa Merlo (2010, 2020). Análisis que, no obstante, nos gustaría poder realizar en el futuro pues su estudio, creemos, puede ser muy fructífero. Algunas autoras, creemos, debido a la propia ideología que instituye a la mujer como *alteridad* del hombre, parecen mantener una actitud inmediatamente problematizadora respecto a la forma-sujeto que arroja luz sobre la naturaleza del valor y la escisión de género que lo atraviesa.

Otra ausencia notable teniendo en cuenta los temas de esta investigación son los que podríamos denominar *poetas rurales*, como Gabriel y Galán, Vicente Medina, Luis Chamizo, Manuel Llano, etc., excluidos normalmente del centro literario, a pesar de que algunos, como es el caso de los dos primeros enumerados, gozaron de gran popularidad en su tiempo y una identificación genérica, como poesía regionalista, considerable (así los incluye Federico Onís en su completa antología de 1934). Aunque muchas veces lastrados en parte por una epicidad y tono finisecular, estos poetas tienen el mérito de retratar el mundo rural como algo vivo, tanto la naturaleza (viva, cíclica, trabajada, etc.) como sus habitantes. Unos habitantes no meramente contemplados (tampoco simplemente un pintoresquismo costumbrista, como a veces se ha querido interpretar despectivamente), sino habitantes que pretenden ser conocidos desde la interacción; la voz lírica se identifica como el labrador que trabaja la tierra, vive sus gozos y sufre sus miserias. Un paisaje vivo, en suma. Sin embargo, y a esto se debe principalmente la exclusión, estos recurren a un positivismo naturalista que frustra una obra genuinamente moderna: carácter fundamentalmente narrativo, progresismo positivista, regionalismo

cegador, didactismo, dicción decimonónica, voz autorial teatralizada, etc. Estos poetas, creemos, no comprenden en su complejidad histórica la imposición del *ahora* de la modernidad urbana, que es principalmente lo que nos interesa en esta investigación.

### *Nota sobre referencias y bibliografía*

Las revistas históricas citadas, parte fundamental de la bibliografía primaria, no ha sido citada en la bibliografía. Estas revistas han sido consultadas a través de las recientes digitalizaciones que podemos encontrar en diversas plataformas como la Hemeroteca y la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional, el Publicador de Revistas de la Residencia de Estudiantes, Internet Archive, etc. Estas plataformas, públicas o sin ánimo de lucro, han sido vitales para poder acceder de primera mano a las publicaciones de la época en la que tanta importancia tienen las revistas y periódicos como han demostrado sobradamente José-Carlos Mainer (2010) o Anthony Geist (1980) entre muchos otros. Citar las revistas en la bibliografía la habría hecho menos manejable. Teniendo en cuenta la facilidad de acceso, rastreo y exploración que permite la digitalización de estas revistas hemos considerado suficiente señalar el número y año de las publicaciones. Hemos considerado prioritario para nuestra investigación, posible solo gracias al inmenso trabajo filológico ya realizado, situar adecuadamente las obras que comentamos, lo que consideramos suficiente con lo referenciado.

### ESTADO DE LA CUESTIÓN. LO RURAL Y LO URBANO EN LA LITERATURA MODERNA

Antes de seguir avanzando en la exposición, procede realizar una panorámica del estado de la cuestión en torno a los estudios literarios sobre la modernidad en los que la cuestión de lo rural y lo urbano han tenido un peso especial.

### *Ciudad y sociología*

Sobre la interrelación de la ciudad y la literatura la bibliografía de carácter general (por no hablar de los estudios particulares) es amplísima, referiremos brevemente algunas aportaciones sustanciales. El campo de los estudios urbanos, como señala



Versluys, ha llegado a ser amplísimo. “But not all of it is relevant to the study of poetry”, apostilla Versluys (1987: 3). Ciertamente o no, lo que nos parece claro es que, la relación debe ser recíproca. David Harvey de hecho, geógrafo de formación, ha sido y es uno de los grandes ejemplos de los logros teóricos que pueden lograrse sin supeditar una disciplina sobre la otra. Los estudios literarios pueden aportar a los estudios urbanos varios elementos clave: “el concepto de ciudad; las transformaciones urbanas; la descripción de la ciudad en un momento histórico dado; la percepción del paisaje urbano, etc.”. Estos elementos a veces nos dan información, otras simplemente imágenes perceptivas, o simplemente “ideas cargadas de significado sin referencia espacial sobre la ciudad” (Rovira y Navarro, 1994: 15).

En primer lugar, aunque sin un análisis central del fenómeno literario, hay una lista ya ingente de pensadores indispensables sobre el análisis sociocultural de la ciudad y el espacio en general en la modernidad. Por citar a unos cuantos: en Francia Lefebvre, Debord, Braudel, Bachelard, Deleuze, Foucault, Blanchot, Matoré, Castells, Virilio, Augé; en el mundo anglosajón, Geddes, Mumford, Jacobs, Harvey, Edward Said, Soja, Jameson, Ross, Moretti.<sup>25</sup> Antes que estos las obras de Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Krakauer y los inauguradores de la sociología moderna (pudiéndonos remontarnos a los estudios sobre las condiciones de vida del proletariado de Friedrich Engels, Henry Mayhew, Charles Booth, etc.) son fundamentales por su capacidad para reconocer la novedad de la experiencia urbana moderna y su importancia en todos los ámbitos de la vida contemporánea. De hecho, la sociología surge en gran medida como intento de explicación de los procesos urbanos paralelos a la modernización y las nuevas formas de socialización que este acarrea. Hasta el punto de que la sociología moderna redundaba prácticamente en sociología urbana (cf. Ullán de la Rosa, 2014). La sociología nace en buena parte como modo científico de gestionar lo que ha devenido un verdadero rompecabezas social: la gran ciudad moderna. Uno de los fenómenos característicos del rompecabezas fue una creciente división del trabajo que, Durkheim, entre otros, estudió con detalle.

Las nuevas formas sociales surgen cuando termina la fragmentación y las gentes interaccionan unas con otras, cuando la competición consiguiente lleva, no

---

<sup>25</sup> Por desgracia en España los referentes son pocos de ahí, quizá, la importancia mayor de esta tesis. Con todo es fundamental citar la honrosa excepción del antropólogo Manuel Delgado.

necesariamente al conflicto,<sup>26</sup> sino a divisiones del trabajo más complejas, a relaciones complementarias y a una mayor diferenciación estructural. (Bell, 1977: 94)

Lo distintivo de la sociedad moderna ulteriormente no sería tanto el tamaño o el número, “sino el incremento de la interacción —tanto física (mediante los viajes, las unidades de trabajo más vastas y una mayor densidad de viviendas) como psíquica (a través de los medios masivos de comunicación)— que nos vincula con tantas otras personas, directa y simbólicamente” (Bell, 1977: 94). Con este creciente número de interacciones con una vinculación cada vez más impersonal —mediada por unos códigos crecientemente abstractos (desde códigos de comportamiento más formalizados *modales*, *buenas maneras*, etc. propios de los estratos altos hasta la general relación mercantil dineraria)—, crece paralelamente la importancia de la conciencia de sí mismo en la modernidad. La particular división del trabajo que impone el capitalismo se sigue de una creciente especialización y la necesidad de autodefinirse por parte del sujeto que necesita construir la conciencia de sí, a través del espejo del otro, aumentando la necesidad de distinción social. En su seminal ensayo “Las grandes ciudades y la vida intelectual”, Simmel<sup>27</sup> capta bien las transformaciones psicológicas que esas transformaciones provocan y que en la gran ciudad son mucho más agudas y patentes:

La necesidad de especializar las tareas y rendimientos, a fin de encontrar una fuente de ganancia aún no agotada, una función que no sea fácilmente sustituible, impone diferenciación, refinamiento, enriquecimiento de las necesidades del público, que evidentemente tienen que conducir a notables diferencias personales dentro de éste público. Y esto conduce a la individualización espiritual, en sentido restringido, de las

---

<sup>26</sup> La cuestión del conflicto puede verse en un sentido inverso. Así lo exponía Palacio Valdés (1993) en las peleas “sanas” de los campesinos en su novela lírica *La aldea perdida*. Que, por supuesto, también tiene que ver con la idea positivista de vigorización de la sangre rural, frente a la *degeneración* de los seres industriales.

<sup>27</sup> Según Simmel la economía monetaria produce en gran medida la vida urbana, y es en esta vida urbana donde se ven las consecuencias más extremas de dicha economía (cf. Simmel, 1976). El análisis de Simmel es clave, sin embargo, este se centra demasiado en los aspectos de la circulación cuyos efectos son causa de dos procesos más generales, a saber, el capitalismo y la industrialización (Salvador, 2006: 21), a los cuales conviene atender para comprender la naturaleza histórica de las transformaciones psicosociales de la gran ciudad.

propiedades espirituales, a la que da lugar la ciudad en relación directa con su tamaño. (2001: 393)<sup>28</sup>

De ahí lo anodino que resultan los pueblos y las ciudades de provincias en la modernidad. El menor tamaño de estas y su menor división del trabajo, centrada en la producción agrícola y las formas de producción que a partir de ella se conforman hacen a su población renuente a la individualización del modo que se da en las grandes ciudades. La individualización campesina es de carácter relacional, basado en relaciones de pertenencia (filiales, sociales, laborales, religiosas, etc.), la individualización urbana, especialmente la burguesa —la proletaria, como la campesina, está bastante incardinada en relaciones interpersonales y pertenencia—, tiene un carácter más abstracto y diferencial, basado en interacciones regidas por códigos abstractos y en la experiencia derivada de esas interacciones. Algo que puede apreciarse en la autoconciencia de sí dentro de grupos rurales tradicionales donde ante la pregunta sobre la identidad un individuo premoderna tenderá a referir a vínculos identitarios que lo unen a una estructura grupal (“soy hijo de tal”, “nacé en tal sitio”, “de oficio tal”, etc.);<sup>29</sup> el sujeto moderno responde en función de lo que vive como experiencia propia y de sus pensamientos y elecciones que entiende como propios, e incluso a veces con una sintomática tautología (“yo soy yo”).<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Estas nuevas formas de socialización y subjetivación son, por cierto, fundamentales para comprender el surgimiento y desarrollo del campo cultural en base a la distinción y el capital simbólico tal como lo ha estudiado Bourdieu (1998; 1997).

<sup>29</sup> Algo que mantiene todavía cierta población rural, así como la persistencia de motes familiares. Esto puede rastrearse en la etimología de los apellidos: en árabe *ben*, en inglés *-son*, en español *-ez*, etc. O apellidos frecuentemente vinculados a oficios y lugares. En cualquier caso, el apellido es síntoma de un importante cambio, no deja de ser una imposición moderna por la necesidad del control censal del estado-nación que favorece formas de identificación absoluta y cuantitativa sobre identificaciones locales y relacionales.

<sup>30</sup> Como síntoma de esta importancia podríamos añadir la generalización del espejo, que en el capitalismo tardío sale de la *Galerie des Glaces* versallesca como *imagen del poder* para entrar en la casa burguesa con el *miroir psyché* como *imagen de sí* (y luego extenderse en el café y el escaparate), fundamental para conformar y generalizar la autopercepción del *yo* que sostiene psicológicamente al *sujeto libre y autónomo*. Hasta la modernidad el campesino apenas ha visto su cuerpo y su rostro más que en el movable, opaco y anguloso reflejo del agua o en el fragmentario y poco nítido filo de un cuchillo. La visión de la imagen de su cuerpo coincide casi con la venta de este como fuerza de trabajo y con la conversión de este en objetivo de colocación de novedosas mercancías (sobre todo del femenino que según la matriz ideológica patriarcal sería más propiamente *cuervo* que el masculino —de ahí el símbolo del espejo asociado a lo femenino y su supuesta vanidad—). El espejo permite la aprehensión de la imagen de sí, tanto como el deseo de configurar la imagen de sí, la ilusión de que uno es dueño de sí mismo y que puede hacerse a sí mismo. En la realidad histórica moderna eso resulta falso, pero

Este cambio de identidad es el sello de nuestra modernidad. Para nosotros, la experiencia, y no la tradición, la autoridad, la verdad revelada o siquiera la razón, se ha convertido en la fuente de la comprensión y la identidad. La experiencia es la gran fuente de la autoconciencia, la confrontación del yo con otros. (Bell, 1977: 95)

En este punto son muy ilustrativos los estudios de campo de Alexander Luria y el análisis de Walter Ong (2016) sobre las sociedades orales, que exponen las grandes diferencias psicológicas que supone la interiorización de la escritura como forma de comunicación y que caracteriza a las sociedades modernas. Sintomáticamente estos estudios no interesaron apenas a la sociología y formaron parte por lo general de la antropología y la etnología. Desde la sociología el mundo rural aparece solo como una entidad contrastiva, como es obvio en Ferdinand Tönnies. El desarraigo espacial y social que produce la socialización en la ciudad moderna induce el deseo de una comunidad real y un sentimiento de arraigo. Solo en la sociedad moderna podría haberse dado una distinción como la que hace Tönnies entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*.<sup>31</sup> El moderno sentido de “comunidad” que plantean los sociólogos surge como anhelo ante el individualismo y el anonimato característico de la sociabilidad urbana. David Harvey ha estudiado con agudeza el impacto que tiene la generalización de la forma-mercancía en las relaciones sociales, recordando, con Marx, que en la sociedad moderna la única comunidad es la mercancía universal, el dinero: “The search for ‘authentic community’ and a ‘sense of place’ became all the more fierce as the community of money and the annihilation of absolute place under the domination of money became more powerfully felt” (Harvey, 1985: 19).<sup>32</sup> En la estratificación de

---

precisamente tal ilusión pueda alentar el deseo y la lucha de ser dueño de sí. Esa ambigüedad, creemos, puede rastrearse en la importancia de la imagen especular en el modernismo.

<sup>31</sup> La diferenciación se encuentra en *Comunidad y sociedad* de 1887 (Tönnies, 1947). *Gemeinschaft* (comunidad) refiere a una organización social íntima, propia de una comunidad relativamente cerrada, cohesionada espacial y culturalmente y relacionada por vínculos personales directos, y la *Gesellschaft* (sociedad) a una sociedad en cierto sentido *impersonal*, en tanto que, de base, se desconoce la identidad de las personas con las que cohabitamos y los vínculos están altamente mediados y reglados. Para Tönnies las relaciones sociales de la “sociedad” son el resultado de relaciones contractuales fruto de “dos voluntades individuales divergentes que se cortan en un punto” (1947: 73), que emanaría una voluntad racionalizada (nótese, por cierto, el lenguaje geométrico aplicado por el sociólogo para describir la relación societaria), frente a las supuestas relaciones naturales y orgánicas de la comunidad que emanan de una voluntad esencial (*Wesenwille*), que sería el modo innato e intuitivo.

<sup>32</sup> Tal búsqueda tuvo sus resultados prácticos. En las ciudades surgieron novedosas redes, nuevas comunidades, unidades identitarias, etc., como barrios, asociaciones, colectivos, clubes atléticos, etc. No sería descabellado analizar los movimientos de vanguardia desde esta perspectiva. En un sentido distinto,

espacios burguesa entre el espacio público y el espacio privado, se tuvo la ilusión de encontrar en este último un refugio a la desagregación moderna. El *hogar* ofrece un amparo al *poemos* urbano, el escenario de la *lucha por la vida* y la competitividad constante. La familia nuclear burguesa es percibida como la auténtica comunidad en las relaciones personales modernas ya que estaría fundada en el amor y el cuidado y no en intereses económicos. Un centro social en el que las consideraciones económicas, espaciales y temporales pueden tratarse de un modo radicalmente distinto al que prevalece en la vida pública. Noción esta de la familia propia de la ideología familiarista burguesa que elude el rol económico que tiene la familia en la estructura social como conservador de la propiedad y, por supuesto, como centro de reproducción de la ideología dominante y de la reproducción de la fuerza de trabajo, diaria y generacional, en el que la mujer soporta casi toda la responsabilidad. La escisión de género que atraviesa esa estratificación espacial explica el que la mujer (la mujer *propia*, se entiende, es decir, la mujer *privada*) sea metaforizada por diversos autores recelosos de la ciudad moderna en un sentido espacial. Así Unamuno refiere a la mujer como hogar o Antonio Machado como refugio.

Tönnies, a pesar de lo que a veces se entiende, planteó que los rasgos de la *Gemeinschaft* y la *Gesellschaft* se dan en la sociedad contemporánea a la vez, coexisten. Entiende la *Gesellschaft* como un estado transitorio, duradero, no como un estado final y fijo. En cualquier caso, Tönnies, y especialmente los nostálgicos de la sociedad orgánica, aspiraron a la *Gemeinschaft* como ideal de sociabilidad e incardinaron exclusivamente esa auténtica comunidad a lo rural o premoderno, concibiendo la ciudad moderna como espacio de ruptura comunitaria.<sup>33</sup> Hubo que deshacerse de muchos

---

pero desde las mismas motivaciones, la Residencia de Estudiantes que tanta importancia tuvo para los jóvenes de la llamada generación del 27, funcionó no solo como un punto de convivencia y reunión sino también como un “lugar”, un paisaje. El cariñoso topónimo con el que se refirió a ella Juan Ramón Jiménez, la Colina de los Chopos, es sintomático de ello. La Residencia, limítrofe a la ciudad, alejada por aquel entonces del creciente trajín de la metrópoli, era un lugar en el que sentirse más cercano a un ambiente rural. Muy ilustrativo de la percepción de ese cambio es este fragmento del moguereno: “Madrid de hoy. Pueblo de la Mancha que muere. Ciudad catalana que nace” (2001: 53).

<sup>33</sup> En un sentido más epocal y nacional, Oswald Spengler y Werner Sombart utilizaron la distinción tan típicamente germánica entre cultura y civilización, siendo el segundo el estadio característico del mundo industrial moderno, caracterizado como el reino de lo artificial, lo desacralizado, lo intelectual, lo mecánico, lo cuantitativo, etc. En suma, un mundo en el que el individuo se halla desarraigado y sumido en unas relaciones sociales ordenadas que no dejan espacio a la libertad. No sin parte de razón Lukács encasilló estas corrientes sociológicas como “anticapitalismo romántico” en su

prejuicios<sup>34</sup> para comprender que en las ciudades pueden surgir relaciones comunitarias firmes, así como que en los pueblos las relaciones están lejos de ser, cuando menos, exclusivamente comunitarias.

La sociología asume así la gran ciudad como el hábitat moderno. Los sociólogos partían de la asunción de la inevitabilidad del fenómeno urbano moderno al que solo cabía administrar para su continua mejora o, simplemente, para hacerlo soportable. De Weber a Simmel había una creencia compartida de que el hombre moderno en la ciudad se exponía a unas condiciones psicológicas, económicas y sociales que lo situaban al borde del colapso. Por otra parte, aquellos que no dan por sentada la inevitabilidad de la urbe moderna, sin embargo, tienden en ocasiones a una mistificación histórica derivada de un férreo positivismo. Como es el caso de Oswald Spengler quien derivando ideas de las reflexiones de final del siglo XIX sobre el origen de las ciudades viene a plantear que la modernidad ha producido un cortocircuito en la sociedad al separarse culturalmente del campo, supuesta fuente de la vitalidad originaria.

Spengler took Simmel's description of the city and recast it as a form of agrarian mysticism. Contrasting country and city, he insisted that the roots of human life are in the soil. Cut off from a source of nourishment beyond itself, the city became a closed system, entropic, which led to the decline of civilization: instinct was sacrificed to reason, myth to scientific theories, barter and exchange to abstract theories of money. (Lehan, 1998: 6)<sup>35</sup>

---

obra *El asalto a la razón*. El problema de Lukács está en no apreciar suficientemente las condiciones objetivas que producen el deseo de una “comunidad” y en depositar una confianza desmedida en la universalidad de la razón y en el carácter neutral de la técnica (a pesar de los atisbos críticos de escritos anteriores). Lo que hay que plantearse, tanto frente a Lukács como frente a los nostálgicos inconscientes y los reaccionarios, es qué es lo que las relaciones subjetivas modernas y las condiciones materiales objetivas modernas han hecho desaparecer y qué es lo que han transformado irremediabilmente —desde la artesanía y la arquitectura tradicional a la aventura o las tradiciones orales— en “*imposible*, no teóricamente, sino de hecho” (Jappe, 2021a: 101).

<sup>34</sup> Durkheim y Weber especialmente fueron mucho más escépticos a cualquier sentido positivo de comunidad y permanecieron en la asepsia de la racionalidad moderna en una sana desconfianza de la problemática naturalización de las relaciones rurales en las que depositaban algunos su confianza.

<sup>35</sup> En realidad, ese planteamiento no es tan ajeno a planteamientos burgueses tempranos. Entre los fisiócratas es clara la idea de que toda riqueza surge de la tierra, incluso Adam Smith reconoce que las clases mercantiles son en comparación con las actividades agrícolas *menos productivas*, aunque no llega a tildarlas de improproductivas. Podría decirse que, una vez la hegemonía burguesa es total, lo que se da es una sublimación cultural-espiritual de las ideas revolucionarias tempranas que adquieren, especialmente en retrospectiva, tintes tenebrosos en las mistificaciones pequeñoburguesas tardías: ahora no es la riqueza sino la vitalidad la que emana de la tierra.

Como vemos, aun con la pretensión de objetividad y rigor explicativo, las indudables aportaciones de la sociología a la comprensión del fenómeno urbano moderno no están exentas de unas determinadas preconcepciones ideológica sobre lo moderno que tienen que ver con la propia experiencia del sujeto investigador, inmerso ya en las relaciones sociales que pretende estudiar. El estudio de lo urbano moderno es inseparable de la propia historia de la conformación cultural de la imagen de esa urbanidad.

### *La ciudad y el campo en la literatura moderna*

En lo que respecta particularmente al estudio de lo rural y lo urbano en la literatura hay importantes precedentes. El libro seminal y que en parte inspiró la idea de realizar esta investigación fue *El campo y la ciudad*, que el crítico y escritor marxista galés Raymond Williams escribiese allá por 1973. Merito doble el de este inicio por haber sido una obra prácticamente todavía no superada por su riqueza de ejemplos y análisis, su amplitud explicativa y sutileza para dilucidar las complejas imbricaciones históricas del tema, y por haber surgido dentro de un ámbito, el literario, relativamente hostil tanto a lecturas materialistas como, especialmente, a lecturas que, en retrospectiva, podríamos denominar ecologistas. Pues, aunque es implícita, es indudable el peso de una crítica concepción ecológica en la interpretación de Williams. No ha sido hasta prácticamente las últimas décadas que consideraciones ecológicas comenzasen a ser tenidas en cuenta a la hora de analizar discursos literarios y que haya empezado a forjarse un marco disciplinario entorno a estas, la llamada *ecocrítica*. Por lo que, la obra de Williams ha sido, aparte de un referente indiscutible sobre el tema, lamentablemente una excepción.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Puede parecer anecdótico, pero dice mucho del retraso cultural que sufrió España bajo el yugo del franquismo que el libro estaba escrito poco después de que en nuestro país, en los años más agudos del éxodo rural masivo, el aparato ideológico del Régimen hiciese digerir el trauma demográfico a base de comedias endulzadas como las de Pedro Lazaga (*La ciudad no es para mí* [1966], *El turismo es un gran invento* [1968], etc.) en la que la cuestión de lo rural y lo urbano se presentaba mistificadamente bajo la figura, zafia y campechana a la vez, de Paco Martínez Soria, ocultando las contradicciones ideológicas detrás de su rústica e inocente sonrisa. Un Régimen que, no olvidemos, justificó su levantamiento militar como una cruzada entre el campo y la ciudad y que *de facto* puso un yugo, aún más severo si cabe que la democracia capitalista de la II República, sobre el campesinado que supuestamente

Una importante cuestión en Williams es que mantiene cierto escepticismo a la hora de analizar la literatura “rural” como genuinamente rural aduciendo con razón que históricamente la mayoría de esta se eleva sobre convencionalismos y abstracciones de la penosa dureza de la vida rural, tendente tanto a una abstracción idealizante como a una parodia grotesca de las condiciones del mundo rural, que ha obedecido a los intereses y gustos de las clases dominantes. Un escepticismo que no ha sido adoptado tanto por los hispanistas. Cuando ha habido escepticismo ha sido poco dialéctico y desde los mismos presupuestos desarrollistas que sentó la Ilustración que asumían que las características del mundo campesino como algo a superar. La Ilustración española puso muy rápidamente el énfasis antes que en lo rural en lo productivo y en el trabajo. Así, como ha estudiado Martí (2001), la Ilustración española tiene un marcado cariz fisiócrata y asume el campo como un lugar a mejorar (*improvement*),<sup>37</sup> antes que como un lugar inmediatamente idílico. El aspecto idílico que hay presente no es exactamente el del mundo campesino sino el del retiro de una corte licenciosa o una ciudad bulliciosa, que permite la reflexión sosegada.

Muchas de las ideas de Williams en torno a la contraposición ideológica entre lo urbano y lo rural están implícitas a lo largo de nuestro análisis. Las conclusiones que extrae Williams de una revisión exhaustiva de la literatura anglosajona son el punto de partida de este trabajo: “el contraste entre el campo y la ciudad es una de las principales formas que tenemos de tomar conciencia de una parte central de nuestra experiencia y de la crisis de nuestra sociedad” (Williams, 2001: 357). En gran medida, recogemos el

---

defendía y que supuestamente mantenía los valores esenciales de la nación. Obviamente no se quiere decir que en España hubiese simplemente una aceptación pasiva y pusilánime de esos discursos, ni dentro ni fuera del Régimen. Pero lo cierto es que no hubo reflexiones teóricas verdaderamente críticas que abordasen el tema de lo rural y lo urbano desde un punto de vista materialista y ecologista, o cuando las hubo no gozaron de la difusión y aceptación necesaria. Valga un ejemplo: aunque unos de los pensadores más lúcidos del (escaso) marxismo español como fue Manuel Sacristán alcanzó, como Williams y casi en los mismos años, la convicción racional de la necesidad de aunar el pensamiento de Marx con la ecología política (véase por ejemplo Sacristán, 1979; 1984), sus textos sobre el tema quedaron relegados a revistas minoritarias y no ha sido hasta hace poco que sus planteamientos, que hoy denominaríamos ecosocialistas, no han sido publicados (y aun así de la mano de editoriales independientes).

<sup>37</sup> Sobre la centralidad del campo en el proceso de la llamada “acumulación primitiva” resultan muy esclarecedores los libros de Silvia Federici (2011) y Ellen Meiksins Wood (2017). A pesar de las diferencias con las conclusiones que extraen, que acusan, creemos, una inadecuada comprensión de la crítica de Marx a las categorías económicas, sus trabajos son especialmente útiles para desterrar la idea de un campo estático e invariable. La transformación productiva y social en el campo en los albores del capitalismo que posibilitó el desarrollo industrial capitalista está, de hecho, marcada por la expropiación del campesinado “con trazos de sangre y fuego”, en palabras del propio Marx (1975: 894).



testigo que el propio Williams dejó en su libro cuando planteaba la necesidad de realizar estudios sistemáticos de otras literaturas y estudios comparativos entre estas que ofrezcan una explicación más profunda de la crisis social que provoca la “gran transformación” de la modernidad. Nuestro estudio, lamentablemente, está lejos de ser un recorrido sistémico de toda la literatura hispánica. Tal tarea excede nuestras presentes capacidades y el restringido tiempo dedicado a una tesis doctoral, pero esperamos que, con sus limitaciones, sirva de humilde aportación a ese gran estudio comparativo que merece la cuestión y que Raymond Williams puso sobre la mesa.

Una obra con una pretensión de alcance similar a la Williams, aunque de menor calado y alcance, podría ser la de Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), que aborda de modo interesante la cuestión de la técnica y lo urbano en la conformación de la ideología poética estadounidense. La relación entre el antimaquinismo y el paisaje se manifiesta claramente, según Leo Marx, en la irrupción de la locomotora en el paisaje apacible, evento que llega a estructurarse como un tópico. Según el crítico, este “pequeño evento” no es pasajero: es un cambio radical en la historia; es la afirmación definitiva de la industrialización, y, por primera vez en la historia, el dominio definitivo de la ciudad sobre el campo (no es que este dominio no existiese antes pero cuando menos la dominación anterior permitía un modo de producción relativamente autónomo que permitía un equilibrio relativo en los ecosistemas agrarios y no un mero extractivismo). Es decir, el *chillido* de la locomotora, como suele caracterizarse el silbato del vapor, es el símbolo de victoria de la industria que en su progreso arrasa con todo lo pasado. El libro de Leo Marx analiza con interés cómo la conceptualización del ideal pastoral, que recorre la ideología empirista anglosajona, llega hasta nuestros días sintetizada en la imagen del individuo libre y autónomo capaz de autodesarrollarse ante una *wilderness* sublime. Leo Marx de hecho también ha explorado el antiurbanismo que caracteriza gran parte de la literatura estadounidense clásica (Marx, 1981).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Sin una aproximación estrictamente literaria Morton y Lucía White (1962) han explorado el repudio a la ciudad entre los grandes intelectuales estadounidenses (Jefferson, Emerson, Thoreau, Lloyd Wright, etc.). Nada extraño si tenemos en cuenta, como veremos más adelante, que el racionalismo del sujeto moderno, del cual el individualismo empirista estadounidense es epítome, desdeña lo azaroso y espontáneo de lo urbano tradicional y el descontrol del sujeto sobre la estructura física y social de la ciudad tradicional. No por casualidad el modelo suburbial preponderante en el urbanismo estadounidense ha sido caracterizado, no sin razón, como lo opuesto a lo genuinamente urbano (cf. Jacobs, 2013).

En el ámbito general de la estética un pilar fundamental para los estudios sobre lo rural y lo urbano son los estudios sobre el paisaje que ayudan a comprender la preocupación del sujeto moderno tanto por el territorio que habita, por el que se le enfrenta como inhabitable, como por el que desea habitar. Aunque los estudios sobre el paisaje suelen centrarse en las obras pictóricas los trasvases entre literatura y pintura son comunes, pues el surgimiento histórico del concepto de paisaje destaca precisamente la importancia conceptual que lo visual cobra para el sujeto moderno más allá de que la representación se realice por medios visuales, miméticos o no. La bibliografía es enorme, tanto como la importancia que ha tenido la comprensión de la cultura del paisaje como presupuesto teórico a la hora de analizar el papel de la naturaleza, lo rural y lo urbano en la lírica española moderna. Por citar algunos especialistas que han contribuido a la cuestión: Georg Simmel, John Berger, Denis Cosgrove, T. J. Clark, Agustín Berque, John Barrel, W. J. T. Mitchell, Rebecca Solnit, Simon Schamna, en el ámbito internacional; Emilio Orozco, Lily Litvak, Carmen Pena, Claudio Guillén, Javier Maderuelo, Simón Marchán Fiz, Eduardo Martínez del Pisón, Rafael Argullol, Joan Nogué, Nicolás Ortega, Santos Casado de Otaola, Marrero Henríquez, en el ámbito español. La lista es larga, y podría serlo más, pero baste esto para recordar la importancia de aprehender la imbricación entre el arte moderno y la comprensión de la naturaleza que emana de una de cultura eminentemente urbana. Sirva también para reseñar cómo el auge de la preocupación medioambiental ha promovido interesantes estudios sobre las categorías que configuran nuestro acercamiento al territorio que habitamos.<sup>39</sup>

En el ámbito literario en particular podrían citarse multitud de obras que hayan abordado la cuestión de lo rural y lo urbano como un aspecto general. Algunas obras señeras que abordan el periodo que estudiamos, aunque en un ámbito internacional podrían ser: *The City as a Metaphor* (1966) de David Weimer, *The Image of the City in Modern Literature* de Burton Pike (1981), el volumen colectivo *Literature & the urban experience: essays on the city and literatura* editado por Michael Jaye y Anne Watts

---

<sup>39</sup> Esto último aspecto, ha sido mucho más enfatizado por la citada “ecocrítica” la cual también ha estudiado bastante la cuestión del paisaje. Sin embargo, se ha centrado fundamentalmente en un paisaje desantropomorfizado, de manera que el “campo” (la propia palabra campesina, que preferimos aquí para hablar de esa naturaleza antropoligizada que es la mayoría del territorio no urbano de Europa, aunque los ciudadanos contemporáneos hayan naturalizado la simbiótica relación, la huella de la labor humana, que hay en él) no ha sido tan estudiado en su concreción social e histórica.

(1981), el libro de John Johnston *The poet and the city* (1984), el monográfico *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art* editado por Edward Timms y David Kelley (1985), *The image of the city* (1990) de David Lynch, el interdisciplinar monográfico colectivo editado por W. Sharpe y L. Wallock (1993) *Visions of the Modern City*, o el libro de Richard Lehan *The City in Literature* (1998).

En un plano más centrado en las transformaciones de lo urbano y las relaciones dialécticas entre esas transformaciones el libro de Marshal Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* (2010) ha sido un referente clave a la hora de abordar nuestra investigación. Aparte de sus sugerentes análisis de Goethe o Baudelaire, entre otros poetas, la obra de Berman supone una gran aportación a la comprensión de la modernidad como un todo en el que no es posible separar una base material de una superestructura cultural, ni mucho menos una dualidad idealista, sino que, desarrollando la caracterización marxiana del capital, la dualidad inscrita en las categorías básicas de la economía (trabajo abstracto, trabajo concreto, valor de uso, valor de cambio, etc.) moviliza una insidiosa dinámica tanto objetiva como subjetiva.<sup>40</sup> Igualmente *Las transformaciones de lo moderno* de Hans Robert Jauss (2004) nos ha resultado un estudio fundamental para comprender el desarrollo de la modernidad literaria y el papel que la técnica, el crecimiento y transformaciones urbanas tienen sobre el surgimiento de la subjetividad moderna, la noción de naturaleza y la concepción de lo artificial y lo urbano que desde ella se desarrolla.

Un libro particularmente interesante es *The Poet in the City: Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States, 1800-1930* de Kristiaan Versluys (1987) quien aporta un análisis muy sugerente de la reacción del poeta moderno ante la ciudad centrándose en determinadas figuras paradigmáticas (Coleridge, Baudelaire, Whitman, Rilke, T. S. Eliot, Trakl, Benn, etc.). En su obra el crítico propone una cronología que relaciona la evolución de la poesía moderna con la ciudad moderna. Una propuesta matizable en muchos aspectos pero de cierto valor heurístico:

1. Romanticismo: inquietud existencial ante la ciudad industrial sobre la que se eleva como individuo, confiando en su unión con la naturaleza pura.

---

<sup>40</sup> Miguel Ángel García ha abordado la literatura española desde una aproximación similar a la de Berman, como puede verse en el propio título, también una cita del *Manifiesto comunista*, en *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)* (2010).

2. Transición hacia la modernidad: inaugurada por Baudelaire cuando la ciudad se hace tan odiada-querida como inevitable para el poeta, la ciudad es un conflicto constante para sí.
3. Modernidad plena: la ciudad aparece sin necesidad de explicitarla o siquiera proponérselo.<sup>41</sup>

El periodo que estudiamos se sitúa precisamente entre esa segunda etapa en la que se enmarca el modernismo hispano y la tercera donde se da plenamente lo que aquí denominamos, siguiendo a Harvey (1985), la “urbanización de la conciencia”.

### *Lo rural y lo urbano en el hispanismo*

En el ámbito literario hispano en particular los estudios críticos como los de Lily Litvak, Juan Cano Ballesta, José-Carlos Mainer, entre otros,<sup>42</sup> han abierto el camino para una interpretación crítica como la que esta tesis presenta. Sin sus hallazgos críticos las proposiciones interpretativas que aquí se plantean serían cuando menos limitadas.<sup>43</sup> Algunos de sus ejemplos y de sus planteamientos interpretativos serán discutidos a lo

---

<sup>41</sup> Rozas (1996) y Cañas (1994) en sus respectivos estudios sobre la poesía y la ciudad adoptan al ámbito hispano este esquema.

<sup>42</sup> Julio Caro Baroja reunió en 1966 una serie de ensayos con el hilo conductor que da título al libro *La ciudad y el campo*. Los ensayos recogidos son muy variados en el objeto de estudio y la metodología pero tienen fundamentalmente un carácter antropológico e historiográfico, no necesariamente centrado en España, sino más bien en las culturas mediterráneas, con la virtud de señalar cómo en la modernidad las diferentes características sociales y ecológicas del espacio rural y el urbano hicieron de estos estandartes de distintas causas políticas que en el caso español llegaron, varias veces incluso desde el carlismo, al abierto conflicto civil.

<sup>43</sup> Más allá de estos críticos que abordan particularmente la cuestión en diversos trabajos, esta investigación no habría sido posible sin el exhaustivo trabajo de filólogos y críticos que han hecho del periodo estudiado uno de los mejor documentados de las letras españolas. Es indispensable hacer un reconocimiento del vasto trabajo filológico dentro de las letras españolas dedicadas a la llamada Edad de Plata (Mainer, 1975) pero es necesario también un reconocimiento de sus limitaciones, especialmente en lo relativo a la interpretación crítica que surte de la filología hispánica. Es de por sí sintomático la centralidad de la obsesión ecdótica de la filología moderna en general y de la hispánica en particular. Coincidimos aquí con la reflexión de Edmond Cros: “¿Cómo, en efecto, se hubiera podido interpretar un texto cuya materialidad hubiera sido incierta? ¿Cómo se hubiera podido encontrar allí las intenciones de un autor, objetivo que se ha marcado mucho tiempo la crítica tradicional? Pero nosotros hemos aprendido que fijar la literalidad de un signo no permitía escapar a la incertidumbre en la medida en que fijar la forma material no reducía por ello la volatilidad semántica” (2009: 90). Por otro lado, como señala Miguel Ángel García, un especialista indispensable del periodo aquí estudiado, la riqueza de los estudios filológicos españoles no debe hacernos obviar los problemas teóricos de la “cacharrería filológica” del hispanismo.

largo de este trabajo. Entre muchas concordancias hay también ciertas discrepancias que pasamos a exponer brevemente aquí, teniendo en cuenta que las concordancias serán mejor apreciadas en el desarrollo del trabajo. La originalidad de nuestra tesis reside principalmente en el estudio holístico de las relaciones entre lo rural y lo urbano, que suelen ser estudiados separadamente o como entidades estáticas. Quizá la obra más cercana a este respecto sea la de Litvak, conocida hispanista experta en literatura finisecular y modernismo, particularmente los libros *Transformación industrial y literatura en España* (1980)<sup>44</sup> y *El tiempo de los trenes* (1991). Aunque sus rigurosas obras son indudablemente valiosas, ciertas cuestiones nos separan. Litvak al abordar lo rural y lo urbano solo trata lateralmente la producción poética y se centra fundamentalmente en la narrativa, especialmente en el realismo. Esto de por sí denota su planteamiento más contenidista, por el cual estudia fundamentalmente el modo de representación y las interpretaciones que se derivan de esa interpretación.

Sus planteamientos críticos respecto al modo de producción son fundamentalmente los mismos que los de muchos de las obras artísticas que estudia, a saber, morales. Sus lecturas del compromiso social y ecológico suelen ir en esa línea. En una cierta caricatura, el planteamiento de fondo viene a ser que el capitalismo es negativo por ser *injusto* y por *contaminar*. Es decir, no hay un análisis genuinamente materialista de las relaciones de producción por el cual se percibe que los problemas ecológicos y sociales del capitalismo *globalmente* no son, necesariamente al menos, *intencionales*, sino que se derivan del funcionamiento automático de categorías fetichistas. Esto no tendría mayor relevancia sino estuviese estrechamente relacionado con la interpretación que hace del fenómeno estético que analiza. La hispanista tiende a asumir la posición de autonomía y oposición que el arte exige para sí ante el mediocre mundo burgués, sin percibirse de la solidaridad ideológica que hay entre los fundamentos de la estética moderna y la modernidad material en la que la diferencia entre el plano estético y el plano material está implícita en su propio funcionamiento social. Litvak, por ejemplo, hace una interpretación superficial del fenómeno de fondo condenando la fealdad y homogeneización que provoca el industrialismo y viendo la causa de esto en el egoísmo y el pragmatismo de las clases dominantes y no en la lógica

---

<sup>44</sup> Este libro es una versión levemente modificada del anterior en inglés *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature, 1895–1905* (1975).

productiva. Sin embargo, es la producción fetichizada de valor la que causa la profunda indiferencia ante el mundo del sistema productivo globalmente considerado. La necesidad y el egoísmo de los capitalistas (y, en el fondo, de todos aquellos que tienen que sobrevivir en una sociedad capitalista), en cuanto ejecutores de la lógica del valor, se suma a esa indiferencia, pero no la produce. Desde los planteamientos de Litvak, empero, parece que toda la problemática industrial derivara de una mala gestión de la industrialización y no del capitalismo y la industria como procesos paralelos que imponen por su propia lógica una gestión que no puede ser sino problemática. De ahí que analice el antiindustrialismo de la producción literaria finisecular sin captar la solidaridad con los presupuestos productivos de la lógica interna de algunos de esos textos o que pueda finalizar el libro (1980) sobre la transformación industrial en España con una admiración del *Arts and crafts* de William Morris por su esfuerzo en embellecer los bienes producidos, sin ver lo que realmente hay de crítico en los planteamientos de Morris (por lo demás muy poco agudo en su comprensión de la lógica del valor [cf. Durán Medraño, 2008]), que no era *embellecer por embellecer* (un *art for art's sake*), ni un conservadurismo de antiguas prácticas artesanales, sino transformar las formas de producción haciendo un uso razonado y controlado de las técnicas, las tradicionales y las novedosas, cuando estas se orienten realmente a cubrir las necesidades y suplir los deseos a la vez que conforman y se adaptan a unas relaciones sociales igualitarias y justas,<sup>45</sup> viendo Litvak casi como continuadores de Morris a los autores españoles que trata (Unamuno, Azorín, Baroja y Valle-Inclán principalmente) sin comprender que no hubo entre estos unos planteamientos estético-políticos sobre el plano productivo del alcance de los de Morris.

Juan Cano Ballesta, por su parte, ha abordado el efecto de la técnica moderna y los procesos de urbanización sobre la producción literaria española de principios del siglo XX. Principalmente en su obra *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)* (1999),<sup>46</sup> pero la cuestión de lo urbano y la técnica ha sido casi una constante en su obra (1985; 1994; 2003). En la citada obra principal plantea que en España una literatura propiamente urbana no se daría hasta 1917 debido

---

<sup>45</sup> El postfordismo se ha hecho cargo de *embellecer* los productos, pero, por supuesto, lo ha hecho a su manera, continuando la lógica del valor y ya sabemos con qué resultados.

<sup>46</sup> Este libro es también una edición ampliada y modificada de otro anterior *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)* publicado en 1981.

al “retraso” que habría sufrido el país por el escaso peso de la industrialización, que solo habría sido inicialmente compensado a partir del impulso económico que supuso la estratégica neutralidad ante la Gran Guerra (1999: 25). Este argumento, bastante asentado entre la crítica, creemos que supone un materialismo reduccionista que elude los elementos distintivos del sistema técnico capitalista, a saber, como hemos desarrollado en otra ocasión:

su *pervasividad* universalista y su especificidad histórica. Aunque el desarrollo de las fuerzas productivas se concentre en un lugar y el capital esté localizado en determinadas áreas más *desarrolladas*, la influencia de ese sistema técnico se extiende *de facto* por las áreas menos desarrolladas. (Luque González, 2023: 474)

Cano Ballesta, de una manera paradigmática de la mayoría de la crítica española, tiende a explicar el hecho de que se den expresiones culturales modernas tempranas en nuestra literatura desde la paradójica tesis de que en España las innovaciones culturales parecen darse excepcionalmente con anterioridad al pleno desarrollo económico y técnico.

Esas contradicciones en la crítica se dan por una equivocada concepción de la lógica de la modernización. En este sentido, las críticas al lento desarrollo industrial español, su consabido retraso, al igual que las acusaciones de una política estatal desfasada e inepta (caciques, bipartidismo, etc.), solo acusan el deje desarrollista y la asunción de la teoría del progreso que adoptan los críticos. Siendo un ejemplo de cómo el pensamiento histórico que toma la historia como una queja respecto al pasado “subordina siempre al sujeto burgués y lo proyecta a los acontecimientos de la modernidad, sin notar que la modernidad entera es en sí misma primero la historia de la constitución de esa forma de subjetividad” [Kurz, 2016: 74]. (Luque González, 2023: 474)

Es decir, lo que observamos en el periodo que estudiamos no es solo la plasmación de la transformación de la experiencia por las innovaciones técnicas sino el proceso de constitución de la subjetividad moderna a través de la propia poesía, que busca esa experiencia a la vez que dialécticamente se ve transformada por ella.

Cano Ballesta resume que el primer tercio del siglo XX de las letras españolas plasma “toda una compleja gama de reacciones ante el viejo paraíso invadido por la máquina”, una serie de “expresiones” que “encarnan un modo de sentir más que de pensar” (1994: 24). La simplificación de la visión del campo como un paraíso ya apunta a una perspectiva problemática en torno al mundo rural y su entronque con la modernización. Pero es sobre todo la reducción a una cuestión *expresiva* que derivaría

de una reacción *sentimental* en lugar de racional y reflexiva propia de la literatura lo que demuestra los presupuestos de Cano Ballesta que comparte con una base ideológica burguesa: primero, el carácter sentimental de la literatura; y segundo, el cuestionamiento de la modernización industrial solo puede ser fruto de una reacción nostálgica y sentimental que carece de racionalidad. Esos presupuestos son solidarios con la propia experiencia que trata de analizar. Nuestra pretensión no es, como plantea Cano Ballesta, ver cómo adquiere una determinada forma poética la experiencia urbana moderna (1993: 105), sino cómo el sujeto moderno se construye a través de esa experiencia y del propio proceso expresivo y cómo lo hace, además, de una manera particularmente problemática debido, en parte, a esa “modernidad rezagada” del país (Kurz, 2021). Contra superaciones en falso del reductor esquema materialista de base material y superestructura cultural, para superar realmente ese esquematismo, hay que romper con la versión disimulada de tal esquema que divide entre una modernización material y una modernización cultural y reconocer, como plantea, entre otros, Berman, “the intimate unity of the modern self and the modern environment” (2010: 132).

En una línea similar respecto al “retraso” y esta modernidad dual se sitúa, creemos, José-Carlos Mainer, uno de los más reputados especialistas en nuestro periodo de estudio, quien ha recalcado siempre la importancia de lo rural en lo que ha acuñado como “Edad de plata” de las letras españolas (1975), hasta el punto de caracterizar a este periodo por una producción literaria encuadrada fundamentalmente en lo rural, o más bien, el problemático conflicto entre modernidad y lo rural como “programa tácito” de la estética española del gran parte del siglo XX (2010: 7). Este ha comentado el carácter rural del llamado 98 y el “peculiar clímax emotivo en torno a lo rural” de los años republicanos (1992: 30)

El temprano libro 1945 de Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho* (1979), es también importante y abunda en reflexiones interesantes en torno al engarce de los llamados noventayochistas con el paisaje, lo rural y la modernización, aunque derive a momentos hacia una lectura chauvinista que muchos otros estudios han alimentado; una lectura que, a partir de los 70, muchos otros académicos han tenido que esforzarse en desmontar por el considerable peso que adquirió el concepto de generación del 98, en oposición a un supuesto modernismo superficial y cosmopolita, especialmente en el aparato crítico afín al régimen (cf. Gullón 1963; Litvak, 1975).



Aunque dedicada a una época anterior, una obra en la que ciudad y campo están estudiados en su dinamismo histórico y en sus complejas relaciones materiales es el libro de Marc Martí *Ciudad y campo en la España de la Ilustración* (2001). El estudio es de gran interés a la hora de estudiar el papel ideológico que adquiere el campo para implantar y desarrollar las ideas económicas ilustradas. Sin embargo, la obra, que se inserta dentro de la disciplina historiográfica, utiliza los textos literarios solo como develadores del discurso económico y no como discursos ideológicos en sí mismo. Otra obra que considerar es el libro colectivo *El campo y la ciudad (sociedad rural y cambio social)* dirigido por María Teresa García de León (1996). Es un volumen de temática un tanto inconexa y apenas centrado en literatura pero que contiene perspectivas interesantes (agroecología, estudios de género, paisajismo, etc.) sobre el fenómeno rural y la tendencia hacia la urbanización. Por otro lado, centrado en el elemento contrastivo el artículo de Bárbara Heinsh (2015) “La oposición campo-ciudad en la edad de plata. Una nueva mirada hacia la expresión de las regiones” arroja algunas reflexiones de interés sobre el carácter eminentemente rural de la literatura calificada como regional.

Los trabajos monográficos sobre determinados autores en los que es particularmente marcado el contraste entre lo rural y lo urbano son muy numerosos, pues, sintomáticamente, son muchos los autores en los que ese contraste adquiere un rol estructurador: Miguel de Unamuno, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, etc. Respecto a lo rural la mayoría de los estudios se han enfocado no tanto en lo campesino sino en el aspecto paisajístico. La excepción está, quizá, en los estudios centrados en Miguel Hernández, poeta en el que la cuestión del campesinado es ineludible. Ilustrativo de este interés que provoca el poeta oriolano son las actas del congreso *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional* a cargo de José Carlos Rovira Soler (1993) que, aunque monográfico, contiene interesantes aportaciones a la cuestión de lo rural y el campesinado que trascienden el ámbito personal del oriolano. Trabajos incluidos en este compendio como los de Cecilio Alonso, Agustín Sánchez Vidal y José-Carlos Mainer ponen en evidencia la importancia cultural y simbólica de lo campesino en la literatura de los años 30.

Sin embargo, como decíamos, los estudios generales, aparte de los anteriormente citados, escasean. Más abundantes son los trabajos centrados en la cuestión de la ciudad, aunque tardíos en comparación con los estudios de otras literaturas.<sup>47</sup> En el mundo hispanoamericano seguramente por la importancia del modernismo en la identidad literaria y nacional el tema de la ciudad y la modernidad ha sido un tema más recurrente entre los críticos del modernismo (Ángel Rama, Gutiérrez Girardot, José Luis Romero, etc.), habiendo explicitado de manera exhaustiva la relación Álvaro Salvador en su interesante estudio, titulado por un verso del poema “En el campo” de Julián del Casal, *El impuro amor de las ciudades* (2006). En 1994, uno de los libros más importantes sobre la ciudad en la poesía hispana, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos* de Dionisio Cañas, advertía “no existe un libro dedicado exclusivamente al papel principal que ha desempeñado la ciudad en general, y Nueva York en particular, en el amplio panorama poético de nuestra lengua” (1994: 143). Sobre la ciudad y la poesía española del periodo que abordamos existían, no obstante, interesantes trabajos aunque ciertamente de profundidad, alcance y detalle limitados. La mayoría de las obras destacables son artículos académicos de breve extensión o libros que abordan la cuestión de una manera parcial que, con todo, presentan ideas útiles como los de C. G. Bellver (1978; 1983), Juan Manuel Rozas (1981; 1983), C. B. Morris (1984) o José Ángel Cilleruelo (1990). En cualquier caso, Cañas venía a suplir esa carencia con uno de los mejores libros aún sobre el tema a pesar de su limitación temática a una sola ciudad y su análisis centrado en un par de poetas españoles, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca (aparte de otros poetas hispanoamericanos). El hecho de ser Nueva York el paradigma en el siglo XX de la urbe moderna, desplazando la primacía decimonónica de Londres o París, hace las reflexiones locales extensibles a la comprensión del fenómeno urbano moderno en la lírica moderna. Posteriormente Julio Neira completó de manera exhaustiva este trabajo sobre Nueva York en una interesante antología *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York* (2012) y una rigurosa panorámica crítica explícitamente continuadora del trabajo de Dionisio Cañas, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (2012).

---

<sup>47</sup> Cabe hacer mención, por su excepcionalidad y por su fecha precoz, al libro de 1975 de Eugenio Triás *El artista y la ciudad* (1997) que estudia la relación entre escritores y filósofos con la ciudad desde una perspectiva filosófica y un rango histórico más amplio, quizá excesivamente.

Del mismo año que el trabajo de Cañas data la publicación de las actas del congreso sobre el paisaje urbano, *Literatura y espacio urbano* celebrado en Alicante en 1993 y dirigido por José Carlos Rovira y José Ramón Navarro. En las actas se reúnen conferencias de especialistas que han abordado la cuestión en otros diversos trabajos como Edward Baker, Cano Ballesta, Guillermo Carnero, Miguel Ángel Lozano, etc. Baker ha realizado toda una historia literaria de Madrid a partir de diversos trabajos: *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós* (1991) y el más reciente y de más interés para nuestro trabajo *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936* (2009). Aunque centrados en la prosa más que en la poesía, su análisis de las transformaciones urbanas y las transformaciones socioculturales que acompañan a esos cambios hacen de la obra del hispanista un aporte importante al estudio de la ciudad y la literatura moderna. Más que en el propio elemento urbano como tal, centrado en la construcción simbólica de la capital española como símbolo de la modernidad, y por ello precisamente repudiada, está el libro de Fernando Castillo Cáceres *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra* (2010). Con un enfoque más historiográfico que propiamente literario la obra es un interesante recorrido por los distintos argumentarios que cimentaron la negativa imagen cultural y sobre todo política del Madrid moderno y los proyectos ideológicos desde los que partía y servía ese argumentario (el conservadurismo decimonónico, el antiindustrialismo, el carlismo, el regeneracionismo, los nacionalismos periféricos, el agrarismo, el fascismo, etc.). En la estela de Baker la tarea de un estudio cultural de la capital española ha sido brillantemente continuada por Susan Larson en *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936* (2011), que aunque igualmente centrado en narrativa realiza un penetrante análisis de lo que supone la modernidad urbana desde un amplio punto de vista: material, cultural, psicológico, estético, etc. Aporta además una novedosa y necesaria perspectiva de género al estudio del espacio urbano en la literatura, como ya hiciese, aunque centrada en la novela decimonónica, María Teresa Zubiaurre en *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas* (2001). También lo hace Juli Highfill (2014), en un genuino estudio interdisciplinar donde todas las artes se reúnen ecuánimemente, que, por cierto, capta con sutileza y rigurosidad la relación fundamental entre la vanguardia y la generalización de la forma-mercancía y todo el mundo material que de esta emana, así como la división de género que mantienen las categorías estéticas vanguardistas.

Es decir, a partir de los años 90 vemos un auge considerable en el interés por la relación entre la lírica moderna y el espacio urbano. Aunque la bibliografía de carácter general sigue sin ser demasiado abundante el rigor y la profundidad de los trabajos ha aumentado considerablemente. Es el caso de los estudios, por citar algunos, de José Luis Rozas (1996; 1997), Alarcón Sierra (1999), Cilleruelo (1999), José Ramón González García (2001), García Montero (2006: 101-127), Darío Villanueva (2008),<sup>48</sup> Román Román (2012), Romera Galán (2012), Cuvardic García (2013), etc. o monográficos de revistas como el número 244 de *Litoral* (2007) o el número 24 de *Anales de literatura española* (2012) dedicados ambos al espacio urbano.

#### ACLARACIONES SOBRE EL DESARROLLO DE LA MODERNIDAD LÍRICA

Tal como se viene planteando, la gran urbe como lugar conflictivo e ineludible es una seña de identidad de la modernidad estética y suele marcar, dentro de las usuales categorizaciones estéticas, la transición entre el romanticismo y la modernidad, estando, pues, la ciudad en la base del nacimiento de la poesía moderna (Neira, 2012b: 9). Planteamientos que de manera unánime quienes han estudiado la relación entre la literatura moderna y la ciudad confirman: “Literatura y experiencia urbana mantienen una vigorosa reciprocidad” (Cano Ballesta, 1994: 113). Juan Cano Ballesta hace tal afirmación en relación con las vanguardias, las cuales enfocan la experiencia de la voz poética en el escenario urbano moderno. Consideramos sin embargo, como hemos adelantado, que la relación con la ciudad va más allá de las vanguardias. En la modernidad la experiencia urbana está tan extendida y resulta tan penetrante entre la clase sociológica que accede a la escritura como medio de expresión poética que la ciudad está igualmente presente en la poesía incluso donde el escenario urbano no aparece por ninguna parte. La ciudad moderna es el marco referencial vital del sujeto poético moderno. Aun así, esa imposición subjetivo-simbólica de la gran ciudad como lo propio de la modernidad y la *necesidad de ser absolutamente moderno*, parafraseando a Rimbaud, hace de esta lógica algo insidioso que no se impone sin un

---

<sup>48</sup> Villanueva (2001) anteriormente tiene un ensayo de título prometedor, “Teoría literaria de la ciudad”, título, sin embargo, un tanto decepcionante pues como reconoce el propio texto se trata simplemente de algunos ejemplos de literatura urbana, especialmente enfocados hacia una visión personal de la ciudad compostelana (2001: 611).

cierto malestar y planteamientos contradictorios, o incluso un malestar total que hace desear un *tiempo y un espacio otros*, distintos del de la ciudad existente.

Hans Robert Jauss plantea la existencia de tres transformaciones epocales que habrían dado pie a la modernidad estética: 1) la *revolución estética* entre el clasicismo y el romanticismo alemán en torno al año 1800; 2) alrededor de 1850 con la teoría de lo bello transitorio de Baudelaire y de la percepción fragmentada de Flaubert donde, deshistorizada, se explora y explota la tradición como una colección cosificada (desahistorizada en cuanto se contempla como algo dado, separado de la sociedad que la produce), pero todavía con una proposición estética relativamente cohesionada; 3) a partir de 1912 en torno al círculo de Apollinaire en París con una modernidad urbana que se afirma de modo eufórico lanzada ebriamente a un futuro incierto pero esperado; desde esa afirmación se abandona los planteamientos que habrían configurado la estética de la modernidad temprana en torno a la famosa *Querelle*, el debate entre lo antiguo y lo moderno, y con ello se rompe una coherencia epocal dentro de las arriesgadas propuestas estéticas que ahora pretenden acercarse a una transformación general antes planteada desde el paradigma político (Jauss, 2004: 72).

En esta tesis consideramos que este esquema es iluminador de la evolución del campo cultural en la modernidad, con su lógica solidaria pero relativamente autónoma a la evolución ideológica. Eso sí teniendo en cuenta varias matizaciones importantes que constituyen pilares teóricos del grueso de este trabajo:

1. La ideología correspondiente al modo de producción capitalista está presente *ab ovo* en los inicios de la hegemonía burguesa (finales del siglo XVIII) a pesar de que la expansión y desarrollo del modo de producción capitalista estaba bastante limitada geográficamente, incluso en Europa. La estructura tautológica de la producción capitalista —a saber, el autogrecimiento del valor— inaugura una lógica interna histórica sin precedentes que conduce a su propio fin en su desarrollo histórico. Sin embargo, la estructura subjetiva de los agentes debe inscribirse dentro de la propia experiencia vital, no puede hacerlo solo en virtud del previsto desarrollo histórico. Max Weber planteaba en su estudio sobre la ética protestante que en la modernidad el sujeto se relaciona con la ganancia como un fin vital, no ya con la ganancia como el medio para la satisfacción de las necesidades materiales de su vida (2001: 62), esto no es otra cosa que el

síntoma subjetivo del fetichismo de la mercancía.<sup>49</sup> Pues bien, de modo paralelo, en la literatura el sujeto se relaciona con la literatura como un fin vital, lo cual tiene un corolario inverso: la estructura tautológica de la literatura conduce a su propio fin en la propia vida, en el propio sujeto y no en el desarrollo histórico que sigue la lógica del capital, es decir, dicha estructura tautológica y vacía se presenta de forma ontogenética. Esto explica que las aporías de la formas-sujeto estén presentes ya en los inicios de la hegemonización de las relaciones sociales capitalistas. La naturaleza contradictoria y paradójica del sujeto y del discurso literario que conforma (y que, recíprocamente, lo conforma) están presentes en los orígenes del lenguaje literario moderno, y tales contradicciones se expresan en sus propios términos, no necesariamente por explicación superestructural de unas contradicciones de clase. Consideramos este carácter fundamental para comprender el funcionamiento específico del campo cultural del que aquí nos ocupamos.<sup>50</sup>

2. El carácter universalizador y ahistórico de la lógica capitalista<sup>51</sup> se enfrenta continuamente en su desarrollo histórico a las relaciones de producción y las formaciones sociales precapitalistas sobre las que debe, no obstante, edificarse. Esto provoca lo que a partir de Ernst Bloch se ha llamado la “la simultaneidad de lo no simultáneo” o “la sincronidad de lo no

---

<sup>49</sup> Con el corolario global de la necesidad ciega de la producción capitalista de crecer constantemente. Como explica Moishe Postone: “Value is purely quantitative because as a form of wealth it is an objectified means: it is the objectification of abstract labor —of labor as an objective means of acquiring goods it has not produced. Thus production for (surplus) value is production where the goal itself is a means. Hence, production in capitalism necessarily is quantitatively oriented, toward ever-increasing amounts of surplus value. This is the basis of Marx’s analysis of production in capitalism as production for the sake of production. The instrumentalization of the world, within such a framework, is a function of the determination of production and social relations by this historically specific form of social mediation —it is not a function of the increasing complexity of material production as such. Production for the sake of production signifies that production is no longer a means to a substantive end but a means to an end that is itself a means, a moment in a never-ending chain of expansion. *Production in capitalism becomes a means to a means*” (2003: 181).

<sup>50</sup> Las ideas aquí expuestas han sido desarrolladas junto a Antonio Castillo Ávila en un texto que esperamos que sea publicado próximamente.

<sup>51</sup> Ahistórico en tanto paulatinamente desarticula las formas sociales de las relaciones de producción concretas anteriores de las que emanaba; relaciones de producción que subsume, primero formal y luego realmente, y que, al quedar subsumidas dichas relaciones, las formas sociales remanentes se hipostasian, rompiendo además con técnicas productivas relativamente estables desde el neolítico.

sincrónico”.<sup>52</sup> La “acontemporaneidad” es un concepto que denota el desarrollo espacial y temporal desigual producido en el ámbito social por los procesos de modernización capitalista y la siempre incompletitud de esos procesos.<sup>53</sup> La “acontemporaneidad” como “simultaneidad de lo no simultáneo” hace referencia, pues, a la coexistencia jerarquizada de formas sociales y formas productivas heterogéneas. Debido a esa modernización siempre desigual y diversa pueden pervivir relaciones precapitalistas de producción. Lo que Bloch plantea para la convulsa Alemania de Weimar puede aplicarse, incluso de manera más clara, para la España del primer tercio del siglo XX, no menos convulsa, especialmente en la década de los 30.

Bloch pone énfasis en la diversidad de tiempos y espacios que se articulan de un modo complejo y contradictorio en el presente capitalista que, aunque tiende a la universalización y la homogeneización, alimenta su dinamismo precisamente desde esos desequilibrios.

No todas las personas existen en el mismo *ahora*. Sólo se está en ese *ahora* de un modo externo, a saber, en la medida en que uno puede percibirlo. Mas uno no lo vive al mismo tiempo que los otros.

Por el contrario, se carga con muchos contenidos pretéritos que interfieren en la vida. Dependiendo del lugar en que se encuentre uno y sobre todo de la clase a la que pertenezca, uno tiene sus épocas. Los tiempos antiguos tienen más efecto sobre las antiguas capas de la sociedad, es fácil que desde éstas se remonte uno al pasado o incluso que sueñe con su retorno. (2019: 111)

De este modo, el campesino y el pequeño burgués empobrecidos en muchas ocasiones no encaja en el espacio productivo del capitalismo moderno. Diferentes tiempos resuenan así en el presente homogeneizador y no lo hacen de forma desapercibida, sino que contradicen ese presente de una forma

---

<sup>52</sup> Expresión que no usa Bloch explícitamente (usa *Ungleichzeitigkeit*, “asincronicidad” o “acontemporaneidad”) pero las anteriores expresiones se han popularizado a través de los estudios sobre la “lógica cultural del capitalismo tardío” de Jameson (1991: 307) quien se basa en el concepto de Bloch. Miguel Salmerón en su reciente edición de *Herencia de esta época* (2019) opta por “acontemporaneidad” como traducción de *Ungleichzeitigkeit*, frente a “asimultaneidad” o “asincronicidad” por las que también podría traducirse (Salmerón Infante, 2019: 21). Aquí usaremos principalmente “asincronicidad”.

<sup>53</sup> Incompletitud propiamente dicha por lo menos hasta antes de la Segunda Guerra Mundial. Tal incompletitud es hoy debatible o, cuando menos, tiene otro carácter y está más marcada geográficamente a un nivel global y cada vez menos en el local.

peculiar, no desde la generalización de ese presente, sino desde el pasado que se desliza a veces peligrosamente en tal presente. Explica Bloch: “El elemento objetivamente asincrónico es aquel que se encuentra distante y es extraño al presente. Éste encierra restos decadentes y sobre todo un pasado no asimilado que todavía no ha sido resuelto en términos capitalistas” (2019: 122).

Junto a esa “acontemporaneidad” falsa que a veces se desliza reaccionaria, se halla, pues, también una “acontemporaneidad” potencialmente revolucionaria: “la naturaleza y el espectro de la historia vienen en ayuda del campesino desesperado y del pequeñoburgués en bancarrota” (Bloch, 2019: 120). Las crisis capitalistas liberan fácilmente al fantasma que se apodera del material precapitalista que una sociedad contiene. En el caso de un país como España en el primer tercio del siglo XX, en el que se da un menor desarrollo infraestructural capitalista y una menor implantación *real* (que no *formal*) de las relaciones sociales capitalistas, ese contenido es bastante cuantioso y guarda un enorme potencial transformador, tanto simbólico como productivo, ya que “la razón capitalista no se ha formado ni se ha equilibrado con el paso del tiempo” (Bloch, 2019: 120).

Bloch enlaza esto con el “desarrollo desigual” que plantea Marx en su *Crítica de la economía política* (Bloch, 2019: 119) pero aplicándolo para desbancar las interpretaciones teleológicas (hegelianas y marxistas) de la historia. Introduciendo lo que llama la “dialéctica multi-temporal y multi-espacial”, y el “aspecto polirrítmico y el contrapunto de esta dialéctica” (2019: 128), no para negar la posibilidad y necesidad de una revolución sino para ganar la “fuerza revolucionaria adicional” de la riqueza incompleta del pasado (2019: 129).<sup>54</sup> Marx planteó los poderosos efectos espacio-temporales que las necesidades internas de la producción y circulación de mercancías tienen sobre el mundo. El capital para completar un ciclo productivo tiene que ser capaz de sincronizar las distintas actividades necesarias para fabricar un producto y realizar su valor en la venta. Esta sincronización fuerza una

---

<sup>54</sup> Las coincidencias de estas ideas con las de Walter Benjamin son abundantes y la crítica ha discutido la relación entre ambos contemporáneos. Para los “paralelismos y tensiones” entre Bloch y Benjamin, véase Acosta Iglesias (2021).



infraestructura de comunicaciones, informativa y material, masiva que provoca lo que Marx describió en los *Grundrisse* como “la aniquilación [anulación] del espacio por el tiempo”. Según Marx, el capital, “por su naturaleza, tiende a superar toda barrera espacial” (2007: 13). De este modo se provoca la imposición de la simultaneidad o sincronidad sobre la separación espacial y diversidad geográfica. Pero ese proceso no se hace de una forma absoluta ni definitiva, explica Marx:

del hecho que el capital ponga cada uno de esos límites como barrera y, por lo tanto, de que *idealmente* le pase por encima, de ningún modo se desprende que lo haya superado *realmente*; como cada una de esas barreras contradice su determinación, su producción se mueve en medio de contradicciones superadas constantemente, pero puestas también constantemente. (2007: 362)

Pero a diferencia de Marx, que plantea la tasa desigual de desarrollo en el plano fundamentalmente técnico, Bloch elabora la idea de contradicciones sincrónicas y no sincrónicas con lo que él llama el “*ahora*” (*Jetzt*) desde un plano general de las relaciones sociales dentro y fuera de lo estrictamente productivo —concepto que va a ser clave en el desarrollo de este trabajo—. Bloch habla de una “contradicción sincrónica” para referirse a las fuerzas de contradicción al capital que genera el propio capitalismo, las contradicciones internas de la producción estrictamente capitalista. Por otro lado, plantea la “contradicciones asincrónicas” para referirse a la permanencia atávica de un pasado incompleto que aún no ha sido superado por el capitalismo:

El elemento objetivamente asincrónico es aquel que se encuentra distante y es extraño al presente. Este encierra restos decadentes y sobre todo un pasado no asimilado que todavía no ha sido resuelto en términos capitalistas. La contradicción subjetivamente asincrónica activa a la objetivamente no contemporánea, de tal modo que ambas contradicciones se encuentran, la rebeldemente atrofiada por la ira acumulada y la objetivamente extraña de un ser y una conciencia que han sobrevivido (2019: 122).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Marx captó ese elemento, pero lo hizo más bien desde la perspectiva *ilustrada* de la necesaria erradicación de esos elementos pasados. Lo hizo no tanto en el célebre pasaje de *El 18 de brumario de Luis Bonaparte*, en el que recurre a una imagen similar, sino más bien en el prólogo a la primera edición

La clave está en reconocer la añoranza sin fundamento por elementos de esos tiempos *otros* y aproximarse a ellos con un “entendimiento que no omita abstractamente los elementos subversivos y utópicos, la materia reprimida de ese pasado que no es todavía” (Bloch, 2019: 127).<sup>56</sup> No se puede asumir la historia y el presente como un estado hipostasiado: “Tener todo lo pasado sin una voz dominante y al mismo tiempo recibirlo con muchas voces es mero historicismo; aplicar a todo lo pasado leyes o formas típicamente idénticas o al menos formalmente idénticas es mero sociologismo” (2019: 128).

La línea argumental de Bloch es fundamental para comprender el propósito de esta tesis. Su teoría apuesta por la necesidad de comprender la dinámica espacial y temporal del capitalismo que será retomada a partir de la década de 1960 por diversas corrientes. Entre estas corrientes destacan: Henri Lefebvre con su análisis de la dialéctica espacial del capitalismo; el marxismo estructuralista francés que desde el estudio de los planos sincrónico/diacrónico planteó “la coexistencia de varios modos de producción”;<sup>57</sup> los estudios poscoloniales en cuanto plantean la relación contradictoria del “subalterno” con la modernidad occidental. Diversas corrientes marxistas estudian actualmente la “no simultaneidad de lo simultáneo” desde una teorización más

---

de *El capital*: “Además de las miserias modernas, nos agobia toda una serie de miserias heredadas, resultantes de que siguen vegetando modos de producción vetustos, meras supervivencias, con su cohorte de relaciones sociales y políticas *anacrónicas*. No sólo padecemos a causa de los vivos, sino también de los muertos. *Le mort saisit le vif!*” (1975: 7).

<sup>56</sup> Jameson (2004), también siguiendo a Bloch, continúa su reivindicación de la utopía por su potencial crítico de comportar un deseo social que revela una no coincidencia entre el *ahora* y la imaginación.

<sup>57</sup> Respecto a la cuestión del espacio aquí tomamos en consideración la tradición instaurada por Lefebvre. Quien por cierto consideraba al estructuralismo como una teoría que en nombre del rigor y el cientificismo se había separado de la realidad social y había hipostasiado el pensamiento en una forma de analizar operatoria, e incluso convertido en adalid marxista de un orden tecnocrático al caer en el “fetichismo de la ciencia” (2000: 20). Con todo, hay desde el estructuralismo estudios notables como los de Pierre-Phillipe Rey quien plantea de modo interesante cómo los modos de producción no son formas históricas estancas sino que funcionan de un modo imbricado o articulado, no simplemente sustituyéndose unos a otros; y plantea adecuadamente cómo en la etapa “moderna” del capital (la denominada fase imperialista) la agricultura pasó a una subsunción formal al capital pero manteniendo formas precapitalistas de producción, que mantuvo explotando de manera accesoria, obteniendo importantes capitales gracias a una mano de obra extensiva sometida a condiciones brutales (como es el caso del jornalero de los latifundios meridionales) a partir de relaciones sociales no exactamente capitalistas y de formas de producción no subsumidas a los procesos de trabajo capitalista (Jameson, 1999: 97).

sistemática y rigurosa. En primer lugar, la corriente inaugurada por Chayanov, truncada por el estalinismo, y después continuada por la agroecología política, según la cual hay que “reconocer la posibilidad y aún la existencia real en cada momento histórico de una heterogeneidad de formas sociales de explotación” y reconocer asimismo “que la evolución —establecida como resultado de una red de relaciones de adaptación o confrontación entre tales formas de producción— en unas determinadas formaciones social no necesariamente debe culminar en el dominio total del modo de producción capitalista sino que puede adoptar direcciones múltiples y multilineales” (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 70)<sup>58</sup> Por otro lado, el geógrafo marxista David Harvey desde lo que denomina “uneven development” y, en tercer lugar, poniendo más énfasis en el elemento temporal la *Wertkritik* desde lo que Robert Kurz (2021: 77) denomina la “modernización rezagada” (*nachholender Modernisierung*), refiriendo a la forma de adaptación de la lógica capitalista en la periferia capitalista, igualmente atrapada en la ontología burguesa del trabajo. Estas teorías plantean en general que la coexistencia de formas de producción precapitalistas dentro del seno de una universalización de las relaciones de producción capitalista es de hecho una *condición previa* para el desarrollo capitalista global.

3. El campo literario al surgir desde una lógica paralela pero inversa a la lógica capitalista es particularmente sensible a esas “acontemporaneidades”. La literatura se imbuje en la búsqueda de otras temporalidades (historias *otras*, la memoria de los reprimidos, el detenimiento del tiempo en la reflexión, etc.). Esa exploración del tiempo se hace a través de la implosión del espacio como realidad histórica heterogénea. Esa heterogeneidad o *heterotopía*, tanto del campo como de la ciudad anhelada, abre también a una reflexión del propio

---

<sup>58</sup> Cabe una matización, el capitalismo, como lógica histórica fetichizada, sí produce una tendencia a subsumir todas las formas de producción o encuadrarlas dentro de su particular división social, como serían, por ejemplo, las tareas reproductivas que quedarían no subsumidas pero sí subordinadas a una esfera feminizada y jerárquicamente separada de la esfera hegemónica de la producción de valor. Eso no quiere decir que esta tendencia sea la necesidad de unas leyes históricas autónomas, se trata solo de la necesidad autoimpuesta del modo de producción capitalista. Es decir, el capitalismo, *de facto*, subsume todas las esferas sociales pero no tendría por qué ocurrir tal cosa de interrumpirse la lógica del capital.

*yo-histórico*: el poeta se acerca a lo que no es; a través del *otro*, de aquello que no somos, atisbamos la rayadura en el espejo que nos permite ver un *yo-posible*. La poesía, en su intento siempre frustrado de decir *yo-soy*, su intento de construirse performativamente como *yo-soy-libre*,<sup>59</sup> tiene el potencial de abrirse hacia la heterogéneo que encuentra en la ciudad del futuro, la del pasado, o en el mundo rural de los campesinos, como una indagación sobre la propia miseria del *ahora*, a la vez que como una reivindicación de la heterogeneidad de ese presente, la pluralidad de tiempos y espacios que el sistema capitalista trata de negar.

Es decir, la poesía logra esto en virtud de llevar al extremo su propia lógica. Esa tendencia a la que podríamos llamar *heterotopía* es fruto de su contradicción interna. En esto reside su virtud, no se trata de una exterioridad superadora, inspirada o genial: se trata de la implosión autorreflexiva de comprenderse en referencia a su propio contexto que, en última instancia, le resulta impropio. Aunque esta conclusión no es siempre autocomprensiva, de hecho, la incompreensión de esa inmanencia, de una crítica ciega a su propia existencia, lleva a presentar la propia subjetividad y la propia crítica como instancias trágicas o vanguardias intempestivas que *de facto* movilizan los propios procesos (re)productivos del capital.

4. La temporalidad, o mejor, temporalidades del capitalismo tienen un carácter particular. Si bien, por una parte, el capitalismo mantiene en un plano temporal un cierto carácter eventual, en tanto inicia constantemente procesos irrevocables de innovación, expansión, acumulación, etc.; por otro lado, el proceso de producción y circulación del capital produce ciertos núcleos que son iterativos, repeticiones constantes de lo mismo, a través de ciclos que se escapan a una lógica temporal irreversible. Eso produce una inquietante dialéctica entre quietud y movimiento. El ciclo infinito, la quietud en movimiento, del ciclo D-M-D descrito por Marx: “si es cierto que el capitalismo es en algún sentido el eterno retorno del mismo tiempo, abstracto y ahistórico, propio del *continuum*

---

<sup>59</sup> Seguimos aquí la teorización sobre literatura, ideología y subjetividad de Juan Carlos Rodríguez (2022: 103-106).

escindido de la gestión empresarial, no obstante, es también un proceso histórico ciego, una trayectoria irreversible con diferentes etapas de evolución a medida que emerge, se impone y luego cae de crisis en crisis” (Kurz, 2021: 169). Como explica Robert Kurz, “el tiempo abstracto y ahistórico de la socialización del valor representa la lógica temporal del proceso de valorización, mientras que el tiempo histórico concreto de la socialización del valor representa el de la materialidad movilizadora por este proceso de valorización, materialidad tanto en el sentido de los materiales naturales modificados como en el sentido del desarrollo social correlativo” (Kurz, 2021: 170). Coincide en esta interpretación del tiempo en el capitalismo Moishe Postone, quien describe el tiempo abstracto y tiempo histórico lineal como inmanentes a la producción de valor: “*A characteristic of capitalism, then, is the social constitution of two forms of time-abstract time and historical time-that are related intrinsically. The society based upon value, upon abstract time, is, when fully developed, characterized by an ongoing historical dynamic (and relatedly, the spread of historical consciousness)*” (Postone 2003: 293-294). El valor deviene la medida del presente. Pero el tiempo en sí, no se vuelve abstracto, sino que lo que ocurre es que el tiempo social deviene el tiempo de un proceso abstracto: “El tiempo abstracto no es la objetividad del valor en sí mismo, sino la medida de esta objetividad” (Kurz, 2021: 293).

Muchos poetas modernos se revuelven contra este tiempo abstracto de la modernidad, refutando la temporalidad plurisecular de la historia moderna y la dominación del ser humano por dicha temporalidad que se sacrifica a una teleología histórica lineal y vende su vida como tiempo abstracto en la producción. En esa negación se vio muchas veces con interés el tiempo circular del campesino o la implosión temporal del milenarismo o el utopismo, así como el ocio como un tiempo de plenitud donde el trabajo alienado queda abolido.

5. En España los procesos fácticos de modernización se dan de forma concentrada y acelerada en torno a finales del siglo XIX hasta el inicio de la Guerra Civil. De un modo tal que las fases que presenta Jauss se concentran y superponen en un periodo intensísimo donde coexisten de un modo complejo las tres fases. En dicho periodo, las “acontemporaneidades” geográfica e

históricamente se hacen más latentes y más agudas. La literatura española de la llamada por Mainer “Edad de plata” se alimenta en gran medida de esas “acontemporaneidades” por las que ante la especial rapidez de las transformaciones sociohistóricas que traspasa se siente irremediamente fascinada, bien tentada, bien asqueada.

Como venimos argumentando, en el capitalismo se inaugura una lógica histórica propia que hace que historia y lógica como valores aislados no expliquen la esencia socioeconómica capitalista. No tiene sentido preguntar que fue antes, si el dinero o la mercancía, ya que “es la dinámica inmanente del capital la que convierte al proceso productivo en un proceso de valorización, transformando con ello por completo el vínculo social de los productores entre sí y, con ello, de todos los individuos de una comunidad determinada” (Navarro Ruiz, 2021: 31). Consideramos por tanto que no es del todo adecuado plantear que la modernidad literaria española se habría adelantado a su “retraso” económico. La dinámica histórica del capital ya estaba impuesta, el hecho de que se tratase de una “modernización rezagada” (Kurz, 2021)<sup>60</sup> no hace que la lógica interna del proceso varíe sustancialmente, a lo más, muestra de manera más lacerante las contradicciones del proceso de modernización. El carácter unificador del capital hace que los principios económicos de la producción mercantil se impongan aun cuando no exista una clase burguesa asentada ampliamente. El “mundo unificado” del capital (Hobsbawn, 1977: 64-88) produce, como señala Gutiérrez Girardot, en las sociedades hispanas —no solo en España— una transformación sociocultural tan radical como en los países europeos “desarrollados” (Gutiérrez Girardot, 2003: 49).

El planteamiento repetido del atraso español debido a su atraso económico lleva a infravalorar la modernidad cultural española que no es otra cosa que la implantación general de las relaciones sociales capitalistas, aunque ciertamente se implantaran sin una revolución política ni ideológica, con una

---

<sup>60</sup> Con este término Kurz alude a una forma de proceso modernizador comprimido, acelerado, al que se ven abocados los países de la periferia capitalista, incluyendo casos de capitalismo de Estado como la Unión Soviética (cf. Kurz, 2016). En el caso español esa modernización acelerada se concentra en gran medida en la primera mitad del siglo XX.

cultura académica marcadamente pequeñoburguesa. Según gran parte del discurso historiográfico hegemónico el campo español con su “retraso secular” lastra al país “joven” que puede incorporarse al proyecto ilustrado europeo. El llamado “problema de España” es así la expresión chauvinista de la diversidad intrínseca, temporal y geográfica, de ritmos en el proceso de modernización, el estudiado por David Harvey “uneven geographical development” (2006). La España “bicéfala” es (o deviene pronto) en la acefalia de la modernización capitalista.

Lo anteriormente expuesto puede dar a entender que pretendemos hacer una lectura en la órbita de Ernst Bloch o Walter Benjamin de la poesía de la Edad de Plata. No obstante, si bien se realiza esa lectura “a contrapelo”, no pretendemos obviar en absoluto la lógica interna de los textos, su radical historicidad. Nuestro objetivo reside en dilucidar de qué modo la particular lógica espacial de la lírica moderna se construye internamente a partir de las tensiones y contradicciones espaciales del propio capitalismo. Sin embargo, lo cierto es que ese objetivo nos ha llevado en ciertos momentos, particularmente estudiando a Antonio Machado, a la constatación de que la lógica interna de los textos es en ciertos aspectos coincidente (la coincidencia es también, sorprendentemente, cronológica) con los planteamientos histórico-filosóficos —y con su enorme corolario político— de Bloch y Benjamin. Valga este fragmento como prueba:

cuando meditamos sobre el pasado para enterarnos de lo que llevaba dentro, es fácil que encontremos en él un cúmulo de esperanzas —no logradas, pero tampoco fallidas—, un futuro, en suma, objeto legítimo de profecía (Machado, 1972: 144)<sup>61</sup>

La interpretación rigurosa de la lógica interna de los textos no es, pues, incompatible con una historia materialista que, a la manera de Benjamin, interprete la literatura sobre el trasfondo de la “negación intrínseca” de las historias posibles que estando “reprimidas” por la historia hegemónica irrumpieron como un “retorno de lo

---

<sup>61</sup> Como se sabe estos textos apócrifos de Machado vieron la luz periódicamente en *Diario de Madrid* y *El Sol* entre 1934 y 1936. *Herencia de una época* de Bloch se publica en 1935 y el texto de Benjamin conocido como *Sobre el concepto de historia* aunque de fecha incierta se data aproximadamente a finales de esa misma década.

reprimido”. En esa España supuestamente “atrasada” de principios del siglo XX no era necesario ser la vanguardia de la modernización para percatarse vívidamente de las contradicciones de la modernización. Como explica Bloch, la materia de las contradicciones no es solo las del *ahora*,

es decir, la de las fuerzas productivas desencadenadas, sino también las de la extrema *negatividad*, que por lo tanto conduce a un cambio repentino de la condición moderna: la persona alienada o el trabajo alienado por el fetichismo de la mercancía, la preeminencia de la nada. (Bloch, 2019: 125)

La cuestión es cómo la poesía (si acaso lo hace) permite ver que el *yo*, las relaciones sociales, el espacio, el tiempo, el cuerpo, etc. pueden ser producidos de una manera distinta.

#### CAMPO/CIUDAD. APROXIMACIÓN TEÓRICA A UNA DICOTOMÍA

Esta tesis parece partir de una oposición binaria casi como una tesis estructuralista. No es este exactamente nuestro planteamiento, aunque la inclinación no es fácil de evitar. La clave, creemos, para no caer en estructuras rígidas apriorísticas reside en proveer estrategias para salir de esa dicotomía pero haciéndolo, como explica Fredric Jameson, de forma inesperada, no desde la caricatura simplista de una ideal síntesis dialéctica (Jameson, 2007: XII). Ante todo, la presente tesis quiere situar en la historia esos espacios y las prácticas y discursos que lo producen.

Lo cierto es que la ciudad como objeto, como paisaje, como entorno vital, suele ser tomado en contraste estático con el campo. Raymond Williams exponía el problema con claridad:

El campo y la ciudad son realidades históricas variables, tanto en sí mismas como en las relaciones que mantienen entre sí. Además, en nuestro propio mundo, representan solo dos tipos de asentamientos humanos. Nuestra experiencia social real no se limita únicamente al campo y la ciudad, en sus formas más singulares, sino que existen muchos tipos de organizaciones intermedias y nuevos tipos de formaciones sociales y físicas. (Williams, 2001: 357).

Una hipóstasis conceptual muy interiorizada y que esta tesis pretende atajar complejizando la relación que hay entre estos términos y sobre todo historizándolos.



Pues tal error tiene graves consecuencias a la hora de abordar los problemas sociales y geográficos que nos acucian. En realidad, más que de campo y ciudad deberíamos hablar, como matiza Williams, de *campos y ciudades*, y de multitud de formaciones sociales históricas que se escapan a una reducción dicotómica. Sin embargo, como decíamos, en el plano discursivo, lo urbano se sigue oponiendo lo rural como conceptos estáticos, como si los pueblos y las ciudades concretas no hubiesen sido, a veces brutalmente, transformados. La naturalización de la oposición llega hasta tal punto que quien critica la ciudad contemporánea pareciese estar abogando necesariamente por una vida rural sin permitir la posibilidad de que lo que se esté defendiendo sea *otra* ciudad (y, desde el otro lado, *otro* campo); una ciudad otra que la necesidad del capital ha obcecadamente frustrado en su historia.

Cuando hablamos aquí de lo urbano y lo rural en la literatura no nos referimos a la descripción de unas determinadas realidades, ni a la escenografía particular de una trama. Antes de nada, hay que recalcar el carácter dinámico y variable de las complejas realidades que hoy llamamos campo y ciudad (con todas sus variantes: lo rural y lo urbano, el pueblo y la gran ciudad, etc.) con escasa propiedad histórica. Con esto queremos enfatizar que moverse en términos estrictamente representacionales es moverse en terreno pantanoso, porque —más allá de la cuestión de la mimesis en la literatura— ¿qué es lo que realmente se describe cuando se habla del campo y la ciudad? El campo y la ciudad son en sí mismos ya construcciones discursivas: su realidad histórica concreta (de la que no dudamos) es inseparable del imaginario construido en torno a ellos, tanto el conceptual-filosófico, como el ficcional-literario. Es decir, tomarlos como realidades dadas, autoevidentes, es el primer error a la hora de abordar la realidad de esos espacios, que están muy lejos de ser meros *territorios*. El campo y la ciudad no son meros espacios, son siempre *espacios sociales*, y cuanto tales su aprehensión está atravesada por las relaciones sociales históricas que nos constituyen subjetivamente.

Es decir, aun suponiendo que abordásemos la cuestión solo desde su aspecto representacional (que no es el caso), hay que alejarse de toda noción simplista de realismo. Como explicaba Juan Carlos Rodríguez, la ideología no solo “deforma” la realidad, sino que le “da forma” (Rodríguez, 2011: 29). Si la dicotomía entre lo rural y lo urbano tiene validez en la modernidad no es tanto por la diferencia (real o ficticia) de determinados territorios sino por el modo en que esos territorios se construyen

discursivamente (y se ven y se viven) dentro de una jerarquía temporal que inaugura la modernidad según la cual mientras que la ciudad industrializada marca la línea de un presente encaminado hacia el futuro, lo rural y lo campesino parece pertenecer al pasado o estar a punto de desaparecer arrastrado por el avance inexorable del progreso.

Lo rural y lo urbano no debe ser considerado, pues, exactamente como un objeto, ni un “tema”, sino más bien una serie de problemas no resueltos que vuelven reiteradamente como un fondo irreprimible. En gran medida por la propia naturaleza de la literatura moderna, de la propia dialéctica histórica de lo rural y lo urbano y, sobre todo, porque es una de las contradicciones intrínsecas del capitalismo, incapaz de resolver sus contradicciones desde el desarrollo histórico de su propia lógica. Planteamos pues que la dicotomía rural/urbano como problemática literaria emana de lo que Lefebvre denomina las “contradicciones del espacio capitalista” (Lefebvre, 2013: 385-431 y 1973). Como señala Lefebvre toda sociedad produce su propio espacio en tanto ordenación y modelación material y simbólica del territorio que produce y reproduce las relaciones sociales que conforman dicha sociedad. Continuando la tradición de mostrar el carácter ideológico del espacio que se muestra como una categoría neutra, como algo dado, físico y positivo, esta tesis aborda en gran medida la batalla por ese espacio. No se trata de un conflicto de lo rural contra lo urbano sino el modo en que se quieren configurar esos espacios. El discurso evocador de la literatura es clave en esa batalla por mostrar el carácter ideológico de ese espacio social, por mostrar las fallas de ese espacio y por imaginar otros espacios, otras posibilidades de vida. Lo que observamos es que en gran medida la poesía moderna fantasea con un espacio distinto, no el campo o la ciudad, sino una urbanidad distinta y un mundo rural distinto.

*De la “alabanza de aldea” a la “España vaciada” ¿un mismo tópico?*

Nuestro periodo de estudio, debido al proceso de modernización al que se ve abocado España, es una gran época para estudiar la temática campo-ciudad y sobre todo por el hecho de que muchos autores vivieron los dos espacios pudiendo contrastar de una manera vivencial más específica las problemáticas de ambos (Heinsch, 2015: 3). No pocas veces, se ha visto la contraposición entre lo rural y lo urbano en ese periodo como

la renovación de un tópico inmemorial rastreable en los mitos de la *edad de oro*.<sup>62</sup> especialmente relacionándolo con un tópico ya moderno y de raigambre hispana. Nos referimos al conocido *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara. El motivo de la “alabanza de aldea y el menosprecio de corte” es, efectivamente, un *topos* literario, con obras de muy diversas épocas, establecido protípicamente en las letras hispanas por Guevara en la citada obra, con cuyo título de hecho suele nombrarse el *topos*. De manera absolutamente abusiva, la contraposición entre el campo y la ciudad cuando lo positivo se inclina hacia el primer término, se interpreta como una simple readaptación del manido tópico. Conviene, sin embargo, recordar con Theodor Adorno que: “En sus relaciones con el pasado, la reaparición de algo es cualitativamente distinta” (Adorno, 1983: 55). Lo cual, por supuesto, no excluye que deba estudiarse el poder simbólico que puede ejercer la tradición temática y el peso que pueda tener en la interpretación literaria que se pretende realizar en determinada obra. Simplemente hay que reconocer la significación histórica en cada momento, estudiando cada caso en su particularidad y no considerando las obras que aborden la contraposición de lo rural y lo urbano como una mera reelaboración de un *topos* literario y asumiendo una significación y justificación social ya dada.

En este sentido, resulta importante aplicar estructuras historiográficas de *longue durée* (Braudel, 1970) a la historia de la literatura. Consideramos que la oposición ciudad-campo (*no* entendida como *tópica*) es una de ellas y que se inserta conjuntamente con la de la modernidad y el fenómeno técnico dentro del proceso de imposición, generalización y desarrollo del modo de producción capitalista.<sup>63</sup> Al modo

---

<sup>62</sup> Aun cuando efectivamente se plantea una especie de época aurea, el supuesto mito eterno de la edad de oro es en realidad un discurso con un funcionamiento muy distinto en la Edad Moderna que en la Edad Antigua. En la modernidad el pasado no es el origen del tiempo fruto de una teodicea épica como en la antigüedad. El pasado es más bien el origen de la historia (el hombre primitivo); bien el pasado congelado (las tribus premodernas vivas); bien un pasado inmediatamente perdido (normalmente el periodo preindustrial o premoderno). La edad de oro pagana inserta esa etapa en una visión cíclica del tiempo, un regreso a un momento feliz fruto de reinicio del mundo como el amanecer fruto del movimiento de los astros. La edad de oro moderna se proyecta solo en una ruptura temporal fruto de una revolución humana, no astral. “En realidad, el pasado no regresa: los hombres, por un acto voluntario y deliberado, lo inventa e instalan en la historia” (Paz, 1998: 61). En la modernidad la plenitud aunque se construya a partir de una nostalgia del pasado, se instala en el futuro.

<sup>63</sup> Esta tesis está recorrida por la cuestión de la técnica y la tecnología. Se podrán hacer objeciones sobre la relación ente la posición campo-ciudad y el estudio y la atención sobre la técnica, sin embargo, son cuestiones que están material, y metafísicamente si se quiere, unidas. (No por casualidad cuando la filosofía moderna discute la cuestión de la técnica acuden a imágenes contrapuestas: la masa contra el

de producción capitalista lo circunda un imaginario urbano e industrial, sin embargo, aunque las ciudades tuvieron un papel fundamental para la desestructuración del modo de producción feuda, la desestabilización de la ideología feudal, el proceso de “acumulación primitiva”, la centralización del poder y la estructuración del poder estatal, la originaria división y organización del trabajo capitalista y la concepción y generalización del tiempo lineal-abstracto cuantificable; la sociedad siguió siendo eminentemente rural hasta el siglo XX.<sup>64</sup>

En el periodo de transición hacia el capitalismo la tendencia hacia la urbanización ha sido constante, tornándose exponencial a partir de la industrialización. En este sentido, como ha mostrado bien Raymond Williams, la contraposición campo/ciudad nos parece, pues, constitutiva de la *longe durée* de la modernidad lo cual no quita que el papel histórico y la matriz ideológica de la que emana, por ejemplo, Sannazaro no sea la misma que la de Felipe Trigo. A pesar de ello, el *topos* resulta efectivamente recurrente ante ciertas condiciones históricas materiales, como son la urbanización creciente, la generalización de las mercancías y la transformación del proceso de trabajo agrario. Lo cual explica que en el feudalismo el motivo no tuviese mucha extensión, y sí lo tuviese en la Roma imperial (que abandonaba el tribalismo patriarcal etrusco por una organización mercantilizada, aunque de base productiva esclavista, y centralizada por la estructura imperial) y en la acumulación primitiva capitalista (desde finales del XV ya se da: configurándose de forma compleja y problemática a partir de las *autoridades* latinas) y en todo el desarrollo industrial del capital (que, como decíamos, no ha detenido nunca el proceso, y que, como el Imperio romano, podría encaminarse probablemente hacia un colapso —de características muy distintas y mucho más dramáticas—). Como diría Juan Carlos Rodríguez, el *yo-soy* de Virgilio es sustancialmente distinto del *yo-soy* de Miguel Hernández, o del de Guevara; otra cosa distinta es que Guevara quiera ver en su *yo-soy* un *yo* similar al de Virgilio y use incluso sus formulaciones poéticas; de poco sirve: sus palabras emanan de una matriz ideológica distinta y están en un momento histórico diferente.

---

terruño y el labrador de la que Heidegger es el más claro representante.) De lo cual los estudios históricos de Braudel son un buen ejemplo.

<sup>64</sup> En España la población urbana (núcleos de más de 10.000 habitantes) no supera a la rural hasta 1950. En el periodo que estudiamos se parte de alrededor de un 25% hasta acercarse, antes de la guerra, a un 45% (Nadal, 1976: 246).

Las limitaciones de una interpretación tópico nos parecen evidentes. El pragmatismo semiótico se bloquea tanto cuando trata de remitir el realismo a la cuestión del referente, como cuando se olvida de que no hay temas sino maneras de elaborarlos (Rodríguez, 2022: 198). Hay que ser cuidadosos con el significado de representación. Como señala Auerbach en el epílogo de su estudio clásico *Mimesis*, con Giambattista Vico siempre latente, la cuestión en el fondo es “la interpretación de lo real por la representación literaria, o ‘imitación’” (1950: 522); es decir, eludiendo cierto ahistoricismo de Auerbach quien deriva su concepto de representación de una esencia expresiva universal, hay siempre que entrecomillar la “imitación”: lo representado es siempre ya una interpretación, y, hasta cierto punto, una construcción histórica de lo real (transmitida a través de los códigos semióticos), pero que como toda interpretación juega un papel importante en la misma realidad social.<sup>65</sup> Es decir, para comprender el fenómeno de lo rural y lo urbano es fundamental comprender lo que podríamos llamar por extensión de las ideas de Castoriadis la autoinstitución semiótica y que la continuidad de un tópico no tiene por qué ser signo de una continuidad, es, de hecho, en muchas ocasiones todo lo contrario: una sucesión de rupturas.

En realidad, el tema no es lo fundamental aquí, lo que importa es cómo se trata, desde que matriz ideológica se estructura el discurso. Historizar la literatura frente a los “valores eternos” (García, 2001: 98) o los “temas” que parecen acompañar a la civilización. Además, incluso desde una lectura contenidista las continuidades no son las que puedan parecer a primera vista. El historiador Ramos Gorostiza, entre otros, afirma: “La oposición campo-ciudad es una constante en el pensamiento occidental desde la Antigüedad greco-latina” (Ramos Gorostiza, 2008: 86). Es cierto que en la Antigüedad grecolatina el tópico de cantar las virtudes del campo frente a la corrupción y desasosiego de las ciudades se desarrolló en ricas formas literarias que adoptaron incluso estructura de géneros propios. No suele explicitarse tanto que no es en general la Antigüedad (categoría histórica de por sí poco precisa) la que desarrolla prolijamente tales discursos. La llamada “Grecia clásica” construyó unos discursos principalmente prourbanos. En Aristóteles, cuya *Política* es un testimonio privilegiado de la

---

<sup>65</sup> Cuando menos en la modernidad, como afirma Auerbach, “en nosotros tiene lugar constantemente un proceso de formación e interpretación cuyo objeto somos nosotros mismos” (1950: 517).

importancia concedida a la ciudad por los helenos, el urbanismo es ese espacio físico adecuado para que una comunidad de personas se establezca para satisfacer su impulso natural hacía el crecimiento moral y la justicia. Es evidente el carácter positivo que se le da a la ciudad. El pensamiento clásico aristotélico considera la ciudad, la comunidad, como el entorno en el que el humano adquiere la humanidad, aquello que en potencia le es propia (ζῆλον πολιτικόν), allí uno crece, se cultiva, adquiere la virtud y la prudencia: el no dejarse llevar por las pasiones, por los impulsos personales —piénsese en la figura del ιδιώτης—. Es en realidad la Antigüedad de expansión imperialista, a partir del periodo helenístico, con unas *polis* en decadencia frente a unas monarquías centralistas, la que empieza a idealizar la vida rural y a desdeñar las ciudades. La *política* aristotélica contrasta con corrientes como el epicureísmo y el estoicismo. El rechazo de la ciudad se dio especialmente en la cultura latina, donde quizá la política imperial que elimina o reduce mucho el debate público de la vida política tenga algo que ver con el desprecio de los pensadores latinos. Para estos la huida de la ciudad es el camino de la virtud, la ciudad corrompe. El individuo debe protegerse de la exterioridad, el hombre debe recluirse a sus límites internos, encerrarse en su propio cuerpo. En la poesía esa transformación en la concepción del campo desde las crecientes ciudades es igualmente destacable. De hecho, los poetas más representativos están asociados a importantes centros de poder: Teócrito de Alejandría, Virgilio, Horacio, etc.

En cualquier caso, es de notar que la mayoría de estos poetas no idealizaron el campo de forma general y, más allá del *bucolismo*, mostraron las miserias de las labores agrícolas (no tanto las miserias *sociales*, en lo que sí hay una clara falsificación de la realidad productiva). Virgilio pintó idealmente las *Bucólicas* y cantó también la dureza de la vida agrícola en las *Geórgicas*. Horacio quien idealizó la vida “retirada” en sus *Odas* y adoptó también una visión más realista para retratar las penosidades del campo en sus *Sátiras* y *Epístolas*. A pesar de todo y con esta matización sobre la generalización que se hace de la Antigüedad, el motivo bucólico es muy diferente al plenamente moderno. El antiguo y el premoderno (incluso el tempranamente moderno) admira la vida campestre, principalmente la vida pastoril (el pastor en su trashumancia tiene un menor contacto con el grupo social y goza de mayor soledad) pero o bien no admira la naturaleza *salvaje*, bien no le presta atención, o bien incluso le horroriza (el icónico *beatus ille* —icónico por estar construido icónicamente, no descriptivamente—o la *Arcadia* son paisajes domesticados y habitables, aunque, como en los posteriores

jardines ingleses, las huellas de las labores sobre el campo se borren o no se quieran ver). Como señala Maderuelo (2005: 65), la cultura romana si bien estuvo cerca de concebir una noción clara del paisaje finalmente no lo hizo (y la decadencia de las ciudades y el carácter introspectivo del cristianismo temprano erradicó la posibilidad completamente). Solo en la modernidad surge en Occidente una cultura del paisaje en el que se goza y admira la visión de la naturaleza no dominada por el individuo. La elevación de la oposición entre lo rural y lo urbano en términos trascendentales por la cual los polos de la dicotomía ahora significan elementos esenciales (lo espiritual frente a lo material, lo natural frente a lo artificial, etc.), no ya simplemente morales, y en la que la concepción de lo que se considera que es la Naturaleza juega un gran papel es exclusiva de la modernidad.

#### *Campo/ciudad como dicotomía de la modernidad*

Realizando una gran abstracción ciudad y campo pueden considerarse como espacios socioeconómicos constantes en toda civilización, aunque no sean estáticos ni, por supuesto, estén fuera de la historia. Lo único relativamente constante sería que en tanto que existe un centro estable de acumulación de excedente agrícola existe un campo enmarcado en un ambiente poco urbanizado del que se extrae ese excedente que, por lo menos parte, es necesario para el surgimiento, desarrollo y prosperidad de la ciudad. Cada época establece su propia relación dependiendo del contexto sociohistórico del que parte y en el que se desarrollan. Esta constancia es la que explica cierta continuidad en la atención a esa separación de espacios. En cuanto complejo discursivo, el campo y la ciudad son elementos siempre relativos el uno del otro: lo rural no existe sin su contraparte comparativa que es lo urbano, y viceversa. Esa relatividad se configura además con un matiz casi siempre antagónico: el campo es lo que no es la ciudad y se asocia a una serie de elementos que igualmente se contraponen en una particular escala de valores. En este sentido funciona en gran medida la formulación binómica que planteaba el estructuralismo lingüístico. Es este carácter conceptual-lingüístico el que con mucha frecuencia lleva a plantear ahistóricamente un milenario *topos* que ve la continuidad entre Juvenal, Fray Luis de León y José María Pereda. La particular subordinación existente entre los espacios de producción agrícola

y los espacios de poder político, centros manufactureros y mercantiles, donde se concentra y administra el excedente agrícola, es la base lógica de tal dicotomía lingüística. Naturalizar, sin embargo, tal dicotomía sería tan impropio como asimilar el modo de producción esclavista al modo de producción capitalista. La constitución de la subordinación entre lo rural y lo urbano es intrínsecamente dependiente de las relaciones sociales de producción y la configuración discursiva de tal dicotomía lo es igualmente.

La modernidad supone un cambio sustancial en lo que respecta a la configuración de tal subordinación y afecta, por lo tanto, a la construcción nocional del campo y la ciudad. La modernidad es una disrupción histórica sin precedentes. El modo de producción capitalista que constituye la modernidad rompe con la relativa continuidad de las formas de producción campesina (que no con las relaciones de producción que sí habían sufrido sustanciales transformaciones: desde la diversidad de las sociedades tribales, al esclavismo de las civilizaciones antiguas, hasta el feudalismo) y, por tanto, rompe con la configuración de la relación entre el campo y la ciudad, tanto como con la propia configuración interna de esos espacios.

La cuestión de la modernidad no es la de un mero crecimiento de los núcleos de población. La disrupción demográfica de la modernidad efectivamente no tiene precedentes, pero la implosión no es meramente cuantitativa.<sup>66</sup> La transformación demográfica es también cualitativa, en cuanto que la repartición territorial del aumento demográfico es desigual (el aumento incide fundamentalmente en las aglomeraciones urbanas a pesar de que los nacimientos puedan darse mayoritariamente en zonas rurales) y en cuanto a la transformación cualitativa del espacio urbano que acoge tal implosión poblacional como a la transformación de las relaciones interpersonales que configuran el espacio social de la ciudad. La mentada transformación sustancial sometida además a la particular aceleración del tiempo histórico de la modernidad hace más vívida que

---

<sup>66</sup> De hecho, han existido ciudades muy populosas en estados premodernos. El contraste de la modernidad urbana es sobre todo por el estadio europeo inmediatamente anterior: el preponderante ruralismo feudal cristiano. En absoluto esto coincide con otros periodos o culturas: la antigüedad grecolatina con Atenas o Roma; la Corea del siglo IX con la capital Gyeongju de más de 900.000 personas, o incluso en la península ibérica la Córdoba del siglo X, que habría alcanzado según algunas fuentes los 300.000 habitantes; cifras que en la modernidad solo hace apenas dos siglos se vuelven a generalizar. En la Europa feudal cristiana raramente se pasaba de los 50.000 habitantes. Cuando Londres se convierte en metrópoli en el XVIII con casi 600.000 habitantes, ciudades como Edo (Tokio) o Estambul eran todavía más pobladas.



nunca la sensación de contraposición entre el campo y la ciudad, de manera que la dicotomía cobra un nuevo cariz, tanto en importancia dentro de la matriz ideológica, como en la polarización de la contraposición, como en la experiencia subjetiva que produce.

En tanto que el capitalismo inaugura una lógica histórica que transforma sustancialmente el intercambio metabólico con la naturaleza y en tanto sistema civilizatorio (Navarro Ruiz, 2019) que induce la práctica desaparición del campesinado como entidad productiva con sus particulares formas productivas (si bien insertas, antes, dentro de estructuras sociales diversas) la dicotomía campo/ciudad adquiere un cariz existencial (subjetivo) y de culminación histórica que la eleva a contraposición discursiva clave, si bien dinámica, dentro de la configuración ideológica de la modernidad, paralela a la de naturaleza/cultura (o sus variantes cultura/civilización, etc.). El campo no solo representa el lugar objetivo de la producción agrícola, sino que es el símbolo del sistema productivo anterior que se caracterizaba por una proporción de población urbana menor, aun cuando la producción agrícola se realice de modo capitalista. Además, a diferencia de la oposición anterior, que tiene un carácter más abstracto y no existencial —pues nadie experimenta realmente un supuesto paso de la naturaleza a la cultura, ni a la inversa—,<sup>67</sup> de carácter filosófico-antropológico, la contraposición campo/ciudad tiene un potente carácter subjetivo y existencial especialmente vívido en los periodos intensos de modernización. Aunque la dicotomía se eleve a términos ontológicos y se abstraiga con frecuencia hacia los polos de naturaleza y cultura, el particular carácter experiencial de la contraposición campo/ciudad hace de esta un fuerte pilar de la conciencia subjetiva de la modernidad y del sujeto poético.

En la segunda mitad del siglo XIX el discurso sobre el “campo” —como la “tierra”, el “paisaje”, el “terruño”, lo “campesino”— es paralelo a reflexiones históricas que adquieren un cariz transhistórico sobre la “decadencia” (cf. Calinescu, 2003: 151-223), así la crítica de la modernidad deviene una crítica de la época y crítica de la

---

<sup>67</sup> Como señala Juan Carlos Rodríguez cultura y naturaleza no deberían enfrentarse conceptualmente: “es el inconsciente psíquico, atravesado por el inconsciente ideológico, quien se enfrenta con las tradiciones y los desajustes que el propio inconsciente ideológico establece contra todas las llamadas normas culturales o simbólicas, que constituyen a unas relaciones ideológicas como dominantes en una coyuntura histórica” (Rodríguez, 2022: 102).

cultura y/o la civilización (piénsese en *Degeneración* de Nordau, *La decadencia de Occidente* de Spengler, *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, etc.); o una búsqueda de unas raíces puras que permitan la revitalización de la sociedad (el helenismo germano, el aristocratismo, el “indigenismo” latinoamericano, el populismo campesino español, el “nuevo hombre” futurista, etc.). Como explica Gutiérrez Girardot, uno de los críticos del modernismo hispano que mejor ha visto la importancia de la oposición campo y ciudad en la modernidad, se convierte “una realidad social —la fuga del campo, el crecimiento de la ciudad con los que huían del campo— en una alternativa de principio, en una contraposición irreductible: la ciudad y el campo” (Gutiérrez Girardot, 2003: 113). Tomando la forma de un discurso transhistórico que “ideologiza” las formas de vida propia de los grupos urbanos y de los grupos rurales dotándolos de unas connotaciones que eluden lo histórico y la realidad dialéctica que siempre guardaron dichos ambientes. Así, la contraposición, “que siempre había existido, adquirió un carácter fundamental” (Gutiérrez Girardot, 2003: 113).

El sujeto moderno producido en gran medida por la socialización de la ciudad moderna es un individuo enfrentado al resto de individuos con quienes se relaciona no como miembro de una comunidad cohesionado sino como seres anónimos en los que rige una mediación social y, ante todo, la mediación universal de la mercancía. Con frecuencia, la constitución de ese individuo se produce desde en un gesto antagónico propio de la modernidad, por el cual el sujeto aparece “enfrentado a una ciudad hostil y opresiva, tensando la polarización de binarismos (urbano/rural, artificio/naturaleza, cantidad/calidad, opresión/libertad, deshumanización/humanidad)” (Scarano, 2002: 11). En general, una escala axiológica que pone la ciudad, en cuanto regida por mediaciones abstractas, como negativo-alienante frente a la positivo-vital, en un discurso conformado líricamente como un enfrentamiento poeta/ciudad, de “fuerte impronta ética” (Scarano, 2002: 11).

Efectivamente, el discurso en torno a lo urbano y lo rural tiene en la modernidad un fuerte carácter ético y personal. En el plano personal hay que tener en cuenta que en sentido estricto la subjetividad moderna es fundamentalmente urbana y se desarrolla en la ciudad, en tanto que, en comparación con la miseria derivada de la socialización estatuaría del pueblo la ciudad goza de un hálito de libertad tremendamente atractivo y en la gran ciudad, más aún, se dan una serie de condiciones que permiten conformar una

serie extraordinaria de situaciones de sensación de potencial libertad y de desarrollo individual. Sin embargo, la ciudad es también el espacio de contacto directo con el complejo funcionamiento socioeconómico del mundo moderno. En el plano ético, la ciudad moderna es tanto el encuentro con una otredad radical que hace enfrentarse a uno a su propia identidad, como el encuentro con una miseria humana que no puede deducirse de causas naturales.<sup>68</sup>

#### LINEALIDAD DEL PROGRESO Y EL AVANCE DE LA CIUDAD

##### *Campo/ciudad y la linealidad del progreso (pasado/futuro)*

Sería absurdo plantear la contraposición ciudad/campo como hilo omnicomprendido de la literatura española moderna; lo mismo que plantear la literatura española del primer tercio del siglo XX como eminentemente “rural” (Mainer, 1992). (Si efectivamente en la literatura de este periodo hay una recurrencia de elementos rurales es por reacción a una modernidad que se presenta como imparable no por una *conciencia rural*: es la *conciencia del atraso*, no la *conciencia atrasada*.) No sería adecuado pues multitud de factores se entretajan en la compleja madeja cultural de la España del último siglo. Ahora bien, sí es cierto que esta contraposición resulta una clave que atraviesa en gran medida todo este periodo histórico, más o menos explícitamente, más o menos implícitamente, incluso el de la modernidad, como decimos, en sentido amplio. Sin esta conceptualización imaginaria de lo urbano y lo

---

<sup>68</sup> La ciudad en la modernidad se convierte para la burguesía en un espacio peligroso y no sin razón. La clase trabajadora urbana es una clase *peligrosa* (y así fue retratada) porque en su necesidad y su dependencia del salario, de la adquisición de mercancías y de la venta de su fuerza de trabajo, podía hacer explícito y podía hacerse consciente de que su mísera situación no era producto de la providencia, ni de la aptitud o actitud propia, ni una condición heredada históricamente, sino que era producto directo de la explotación y de la expropiación cotidiana. La aceptación humilde y resignada de la necesidad que se daba a menudo en el campo (más fácilmente atribuible a causas naturales) podía fácilmente desaparecer ante la evidencia de las causas sociales de una pobreza instituida y reproducida históricamente. Cabría aquí preguntarse si la borradora del conflicto en nuestras ciudades contemporáneas no es síntoma de una cierta muerte de lo urbano y si en esta no influiría la desaparición del campesinado y de la peculiar relación de (des)equilibrio histórico que antes ciudad y campo tenían. El recuerdo campesino, que tantísimas familias obreras mantenían, instigaba la posibilidad de romper las relaciones sociales capitalistas al tener la conciencia corporeizada de que la dependencia del salario y de la mediación total de mercancías no era algo natural ni irreversible.

rural no se comprenden adecuadamente ciertos fenómenos culturales, en gran medida porque los mismos conceptos de ciudad y de campo se entretujan a partir de una compleja red de imágenes de relación directa con la modernidad (libertad, comunidad, progreso, tecnología, naturaleza, tradición, pueblo, capital, proletariado, etc.).

La relación dialéctica entre el campo y la ciudad atraviesa, como argumentaremos, todos los discursos de la modernidad pero se agudiza en los momentos culminantes del proceso de modernización que en España, en su “modernización rezagada” (Kurz, 2021), se da de manera brusca en el siglo XX. En este sentido, coincidimos plenamente con Cano Ballesta cuando afirma siguiendo a Raymond Williams que en el caso español: “La dialéctica entre campo y ciudad es la dialéctica de fin de siglo y modernidad, de pasado y presente.” (1994: 113). Williams en su citado estudio, donde analiza obras literarias desde la histórica dialéctica entre el campo y la ciudad dentro del proceso “clásico” de modernización tal como acaece en Inglaterra, nota que la imagen del campo se construye como imagen del pasado frente a la imagen de la ciudad asociada al futuro. De manera que, mientras que el campo (por histórico y presente que sea) señalaría hacia unos modos de vida antiguos que serían *naturales*, la ciudad apuntaría hacia el *progreso*: esa línea de comprensión histórica que demarca donde se halla el desarrollo y el progreso humanos. La espacialización abstracta del tiempo histórico bajo el mito del progreso que adopta la forma de línea irreversible, adopta en el campo y la ciudad una especialización concreta de manera que el “presente es percibido como una tensión entre dos posibilidades” (Cano Ballesta, 1994: 113).

Esa tensión, por supuesto, solo se sostiene desde la ideología lineal del progreso burgués.<sup>69</sup> Fuera de esa mistificada teleología esas posibilidades no deben entenderse entre un pasado y un futuro, y menos localizarlas en espacios y supuestos modos de producción entendidos en términos abstractos deshistorizados y, sobre todo, sin comprenderlos: en muchas ocasiones no se entiende adecuadamente lo esencial del modo de producción capitalista-industrial, ni se entiende la articulación española de una producción agraria con elementos premodernos enmarcados en un capitalismo

---

<sup>69</sup> Cano Ballesta y Litvak quienes como hemos visto han analizado en detalle la contraposición en la modernidad literaria española, inducidos lógicamente por estudiar la literatura desde el foco del proceso de industrialización, caen a momentos en dicha teleología que tan lúcidamente analizan en otras ocasiones. Estos especialistas vendrían a plantear que si tal linealidad no se da realmente es porque la modernización se realiza de forma inadecuada, planteamiento con el que aquí discrepamos.

terrateniendo. Ciertas claves se han mostrado con claridad plena con el tiempo, pero sería un agravio a la historia y sus víctimas no reconocer a quienes, aunque desde un punto de vista esteticista y/o mistificador, vieron las *obscenidades* del “progreso”, aquello que quedaba fuera de escena en la presentación burguesa, tantas veces ocultas tras el telón de fondo del paisaje.

La voluntad de modernidad (“il faut être absolument moderne”, como diría Rimbaud) coloca a los escritores y artistas en una posición embarazosa dentro los ideales dispares sobre los que se construyen las nociones de ciudad y campo. Si la modernidad estética es en gran medida la conciencia problemática de la transitoriedad histórica y vivencial tal como la instituye modélicamente Baudelaire, esta modernidad apunta, por un lado, al carácter transitorio de la belleza a la vez que a la belleza de la transitoriedad y, por otro, a la aspiración esencial de la belleza. En suma, el arte tiene que adecuarse a la linealidad histórica del progreso a la vez que señalar la esencia a la que tal linealidad conduce idealmente. El campo, la naturaleza y la ciudad al solaparse con la idea del progreso resultan artísticamente muy fructíferos a la hora de plasmar la problemática a la que se enfrenta el artista moderno. Los polos de la dicotomía resultan una constante seducción, diacrónica y sincrónicamente. Sincrónicamente en tanto que la dicotomía se estructura de modo sincrónico de una determinada manera dentro del campo artístico en un momento particular (así una corriente puede oponerse a otra a partir de su posición respecto a la dicotomía —el caso del decadentismo bohemio, del futurismo, etc.—). Diacrónicamente en tanto que la inestabilidad de la dicotomía discursiva es tal que cualquier transformación histórica y subjetiva provoca cambios sustanciales en la aproximación a lo rural y lo urbano de un autor, independientemente de la posición que adopte cada uno en el sistema literario.

Por eso, creemos, puede señalar Cano Ballesta que la ciudad cosmopolita que fascinó a muchos jóvenes vanguardistas (como veremos, esa fascinación es problemática en sí, y mucho menos evidente de lo que aparenta ser) como Juan Larrea, Antonio de Obregón, Antonio Espina, Francisco Ayala, Rafael Alberti, etc. puede horrorizar pocos años más tarde. Cano Ballesta peca de cierto determinismo materialista al plantear que si bien la euforia urbana de los 20 produjo grandes obras, algunas banales otras muy logradas, unas “realidades históricas ineludibles, como la quiebra

económica de 1929, acabaron con esta euforia urbana y con tan novedosa y original aventura” (1994: 113).<sup>70</sup> Es indudable la importancia subjetiva que esos fenómenos tuvieron para los artistas españoles pero esa idea de “ineludibilidad” (cargada, por cierto, tanto de materialismo histórico vulgar como de moralismo) le hace perder la vista de la matriz ideológica que subyace en el discurso literario moderno y de la lógica que configura las transformaciones históricas dentro del capitalismo. Quizá es por eso que Cano Ballesta vea el desprecio de la ciudad sólo a partir de esos años sin querer percibir: 1. lo inquietante y ambiguo de mucho vanguardismo respecto a la ciudad — por supuesto el anglosajón, o el francés, pero también hispano: Huidobro, Larrea, Vallejo, Alberti, etc., mucho antes de 1929 y del abandono del creacionismo o la “pureza” —; 2. los que directamente despreciaron o se mantuvieron distantes de la fascinación por la ciudad moderna con relativa continuidad (desde el ala más vanguardista —Garfias, Lorca, Prados, Cernuda, Aleixandre—, y desde otras tradiciones que no obstante seguían teniendo importancia en los años 30: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, etc.).

### *Violencia constitutiva, homogenización y “marxismo gótico”*

El momento histórico de la homogenización del espacio y su superposición a una teleología temporal es precisable: “es el momento en que el sistema occidental de propiedad privada de bienes raíces desplaza los diversos sistemas de tenencia de la tierra con los que se enfrenta en el transcurso de sus sucesivas ampliaciones” (Jameson, 1999: 95). Deshacer las antiguas formas de propiedad que postulaban a la colectividad como administradora del suelo (tal poder podía disponerse de las más diversas formas, más o menos injustas), con diferentes niveles conceptuales y prácticos (uso, laboreo, paso, construcción, etc.) no fue nunca algo fácil e inmediato, lo mismo que no lo fue deshacer las relaciones sociales que estas formas de producción establecían;

---

<sup>70</sup> Más acertado, creemos, se muestra el crítico cuando citando a Gramsci afirma: “cuanto más racional y organizada resulta la existencia [...] más se reduce el margen de la aventura” (Cano Ballesta, 1999: 260). El problema no es la explosión de una crisis financiera o la crispación política, pues, en cierto modo, la “gran transformación” que es el capitalismo es una continua crisis: el capital no puede funcionar detenido, debe revolucionar constantemente los medios de producción y con ello el régimen social, como ya señalaron Marx y Engels (2013: 54).

reemplazarlas por las supuestas formas autoevidentes, naturales y manejables de la propiedad perfecta e individual y las formas jurídicas abstractas fue un proceso que en la mayoría de los casos implicó violencia y represión. La crítica ilustrada con su ataque al poder de la Iglesia y las viejas aristocracias sirvió de parapeto para la verdadera lucha modernizadora: erradicar las formas de producción campesinas, sus tierras comunales, sus formas de socialización, sus comunidades, etc.; abrir el campo para convertirlo en propiedad perfecta, convertir la tierra en un bien casi fungible, parcializar el espacio y desubjetivarlo, a la vez que convertir el tiempo en algo segmentable e iterativo que puede y debe ser consumido para y por la producción de valor. El nuevo sistema de propiedad, decíamos, fue en gran medida una forma de desposesión y llevó implícito la violencia, material y concreta y también intelectual, una especie de “lenguaje de la violencia” que implican los procesos de transición al capitalismo:

La violencia, sin duda, siempre estuvo implícita en la concepción misma de la propiedad como tal cuando se aplicaba a la tierra; ante todo, es un misterio singularmente ambivalente el que seres mortales, generaciones de organismos que mueren, hayan imaginado que podían “poseer” en cierto modo partes de la tierra. (Jameson, 1999: 95)

Como ya planteaba Marx desmitificando la llamada eufemísticamente por la burguesía “acumulación primitiva”, esta es antes que nada una expropiación violenta: “La historia de esta expropiación de los trabajadores ha sido grabada en los anales de la humanidad con trazos de sangre y fuego” (1975: 894). Una violencia inscrita en el propio cuerpo, como ha estudiado Silvia Federici (2011), especialmente el de las mujeres. La representación y concepción de la corporeidad tendrá así una importancia ideológica fundamental en la representación de lo rural. En los discursos hegemónicos, esa violencia constitutiva tiene su contraparte en el embellecimiento de la humildad y el trabajo campesino. De hecho, mitad del siglo XIX, en el esplendor de la burguesía, retratar el trabajo en primer plano, como tema principal y en su corporeidad y dureza era una bajeza, algo sencillamente feo. Solo podía ser algo bello mientras el campesino fuese representado claramente como algo ajeno, un *otro* distante y diferente.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Así lo ha estudiado, por ejemplo, T. J. Clark sobre Millet. Este era aceptable porque el campesino era apreciablemente diferente. Sin embargo, Courbet irritaba al burgués al pintar al campesino del mismo modo a como pintaba a los ciudadanos (Clark, 1999: 145).

*Ruralismo y orientalismo. Campo/ciudad como “geografía imaginaria”*

¿Por qué la vigencia de la dicotomía en la modernidad, aun cuando la importancia de lo rural (económica, social y culturalmente) va disminuyendo exponencialmente? ¿Por qué es un hecho todavía actual a pesar de ser supuestamente un tópico antiguo con *aparente* continuidad? No lo es solamente por reproducir, como todos los discursos, ciertas estructuras de clase constitutivas de la matriz ideológica de un modo de producción, que, por otra parte, lo hacen sin duda. En gran medida se trata de la antes esbozada identidad: campo=pasado, ciudad=modernidad. Empero, ¿es que acaso el campo no era capitalista? No es que no lo fuese (cf. Meiksins Wood, 2017), es que 1. no ha producido del todo (por lo menos en España en 1936) una general subsunción real sino más bien solo formal de las labores agrícolas; 2. las transformaciones agrícolas de la modernidad han expulsado a la ciudad a los campesinos (novedad histórica frente a otras transiciones de modos de producción); 3. en la ciudad la subsunción tiende a ser real, no solo formal (una ciudad que además crece irremisiblemente: no solo por las mejoras de higiene, como se dice, pues estas se impulsaron solo en el XIX, incluso en el XX en muchos sitios, sino por la necesidad del aumento de mano de obra que induce políticas estatales pronatalistas y una forma de explotación que hace a los proletarios encontrar una potencial fuente de ingresos en su prole). La identificación ciudad=modernidad, no es gratuita, aunque sí mistificadora en cuanto que ve al campo (o, sintomáticamente, las colonias) como algo sustancialmente distinto. En este sentido no sería tan descabellado entender el “ruralismo”, como Edward Said entendió el “orientalismo”. La colonización no deja de ser un proceso capitalista de acumulación a través de la desposesión de territorios y sus poblaciones, aunque sin duda mucho más exacerbado y acelerado que la desposesión campesina interior (cf. Federici, 2011). Las colonias, a diferencia del campo, no han desaparecido (aunque sí legalmente continúan ahora bajo otras formas de explotación imperialista y de desposesión): lo que sí ha muerto, como en gran medida el campo, es lo que pudo haber antes de esas colonias. ¿Hace falta una crítica *posrural*? Una diferencia clara impide llevar la comparación más lejos: en el orientalismo el oriental (el colonizado en general) es siempre un *otro*. En el campo raramente hay una conciencia de *otredad radical*, más bien hay una visión del campesino, casi siempre un compatriota, como *otro yo*: bien un *yo* pasado, regresivo, no evolucionado; bien un *yo* más puro, el *yo* esencial, el pueblo no deturpado por la



acelerada modernidad (propia o extranjera); bien un igual que las condiciones ambientales y sociales lo mantienen en un estado enajenado. Con todo la “geografía imaginaria” que estudia Said en *Orientalismo* (2009) como dispositivo fundamental de la dominación etnocéntrica sí tiene utilidad como herramienta del estudio de lo rural.<sup>72</sup> Al menos en lo que refiere al desequilibrio espacial y la configuración del campo y la ciudad como parte de una “geografía imaginaria”. La dominación material de la ciudad sobre el campo requiere de esos discursos constantes y repetitivos sobre el retraso del campo y permiten su subordinación. Nunca debe perderse de vista que lo “rural”, tanto como lo “folclórico”, está siendo construido, tanto desde fuera como desde dentro, como algo distinto y diferente por lo que es necesario estudiar cómo se produce y se reproduce la imagen dominante de la ruralidad; y cómo es consumida (Little, 1999: 439). Ante el silencio de las voces campesinas puede hablarse de una colonización tanto simbólica como material. También, siguiendo los planteamientos poscoloniales de Gayatri Spivak (2009), podemos relacionar, como hace la propia autora, la ausencia de voz individual campesina con la negación del habla del subalterno. Colonización *interior* la del campesinado occidental, podría decirse, pero colonización al fin y al cabo: la supeditación creciente del campo y su población a la lógica de producción capitalista. No por casualidad, por ejemplo, se utilizaba el término “colonización” desde la Ilustración hasta el franquismo para la privatización y explotación del campo, o las primeras fuerzas modernas del Estado como la Guardia Civil mantuvieron una estructura más militar-colonial sobre el territorio rural antes que propiamente *policial*.

En todo caso la dominación de la ciudad sobre el campo no es la antigua dominación premoderna sino la subordinación tanto de la ciudad como del campo a la lógica del capital. El discurso necesita ordenar esos espacios. “¿Qué es una ideología sin un espacio al cual se refiere, un espacio que describe, cuyo vocabulario y relaciones emplea y cuyo código contiene?” (Lefebvre, 2013: 103) La “geografía imaginaria” del campo y la ciudad en la modernidad es parte de la dominación global abstracta del capital que alcanza la asimilación total del territorio al espacio abstracto de la producción y circulación de mercancías y que solo halla obstáculo en la lucha de clases

---

<sup>72</sup> De hecho, es notable que Said en *Culture and Imperialism* reconoce la deuda con Raymond Williams en su tarea de realizar su propia “geographical inquiry into historical experience” (1994: 7).

y la resistencia de quienes, conscientes o no, subsisten fuera de su lógica.<sup>73</sup> La ciudad en el capitalismo no es un espacio político porque en ella se concentren los poderes efectivos de la sociedad, sino en su propia materialidad en cuanto espacio histórico configurado de modo capitalista y que debe ser interpretado críticamente para revelar la naturaleza de tal poder, más allá de la dominación de jerarquías económicas o el monopolio de la violencia por parte del Estado.

Desde esta “geografía imaginaria” podríamos decir que lo urbano tiene una estructura ficcional: un cúmulo de imágenes que producen y reproducen el inconsciente ideológico del capitalismo. Los paisajes efectivos de la modernidad reflejan ante todo la lógica de la producción de mercancías (Warf y Arias, 2009: 3). El campo y la naturaleza serán espacios constantemente atractivos a lo largo de la modernidad por cuanto, potencial y aparentemente, quedan fuera de esa lógica.<sup>74</sup>

#### *Regímenes semióticos en relación con la ciudad y el campo*

Por otra parte, en la modernidad entre el campo y la ciudad se establece una distancia que podríamos denominar *semiótica*. Siguiendo el esquema histórico que propone Gonzalo Abril, podríamos decir que la ciudad y el campo, dentro de la esbozada linealidad del progreso, pueden verse como zonas en las que preponderan “regímenes semióticos” distintos (al menos durante un tiempo, es decir, con “retraso” del campo respecto a la ciudad; con todo, la distancia parece no cerrarse nunca). La clasificación la realiza Abril (1997: 48-65) siguiendo en parte la división de los “modos de información” de Mark Poster (1990). Concepto el de Poster elaborado a su vez sobre el “modo de producción” marxista con la intención de establecer los procesos de comunicación e intercambio simbólico que corresponden a épocas distintas aunque

---

<sup>73</sup> Resistencia que las corrientes marxistas obreristas, por cierto, han tendido a despreciar en tanto que todo lo que no fuese un conflicto abierto y frontal con las fuerzas de dominación era considerado inútil o insuficiente. Esto explica el desdén obrerista por muchas resistencias y/o luchas ecologistas y campesinas. Punto especialmente relevante para comprender la naturaleza política del campesinado teniendo en cuenta que el enfrentamiento con el poder por parte de los campesinos tiende a adoptar técnicas de resistencia, desobediencia, etc.

<sup>74</sup> El orientalismo romántico en torno a Andalucía está estrechamente relacionado con ese carácter premoderno del mundo preponderantemente rural. Esta relación, como veremos, persistirá entre algunos poetas que trataremos, siendo especialmente marcada en García Lorca donde la identificación de la Andalucía soñada, de caracterización premoderna-rural, con lo oriental es explícita.

pueden, y lo hacen, darse simultáneamente, como plantea el marxismo estructuralista respecto a los modos de producción.<sup>75</sup> El primero de estos “modos de información” sería el de intercambio oral (relación cara a cara); el segundo, de relación escrita (mediatizado por el intercambio impreso); y el tercero, mediatizado por la electrónica.

En lo respectivo a nuestro periodo de estudio, lo rural parecería acomodarse al régimen característicamente premoderno, el régimen del *saber*, caracterizado por actitud simbólica predominante, donde priman unos

modos de adquisición y organización social del conocer en los que: 1° los conocimientos teóricos y prácticos están fuertemente entrelazados, 2° no se ha producido, consecuentemente, una diferenciación de las discursividades científica, moral-política, estética, etc., ni de sus correlativos ámbitos de institucionalización y práctica social, y 3° el sujeto colectivo de los saberes-discursos es una *comunidad social* (en el sentido de la *Gemeinschaft* de Tönnies) sustentada en la interacción efectiva entre personas con fuertes vínculos inmediatos y primordiales: parentesco, amistad, compromiso con creencias y tradiciones comunes, etc. (Abril, 1997: 49)

El conocimiento es inseparable de la *con-naissance* (el ‘nacer-con’ de la paretimología francesa), una cercanía y contacto que forma una especie de *comunidad de sentimiento*, en la que aparte de lo intelectual, el conocimiento se integra en una dimensión sensible e interpersonal. Anthony Giddens habla de “anclaje” (*embedding*) a contextos territoriales de interacción, y la importancia de los *compromisos de presencia*: relaciones de confianza entorno a la presencia mutua (Abril, 1997: 50).

En la ciudad, por otro lado, primaría el régimen semiótico del *conocimiento representativo*, que asumen el signo como *unidad funcional* cuyo valor emana de la posición dentro de un sistema relacional. Este sería el régimen propio de la modernidad<sup>76</sup> y supone:

1° el divorcio de teoría y práctica, de discurso y experiencia; 2° la fragmentación de campos institucionales y discursivos como el científico-teórico, el moral-práctico y el estético-expresivo; y las formas correlativas de *división social del trabajo* y del

---

<sup>75</sup> Como recuerda Gonzalo Abril, se trata solo un modelo heurístico. Esquemas de este tipo pueden ser válidos a condición de no entenderlos desde una linealidad mecánica: las superposiciones, contaminaciones y contemporaneidades son constantes.

<sup>76</sup> El tercer régimen semiótico sería el de la *información*, que trata el signo como *señal*, operación o “estímulo informacional” y caracterizaría a la llamada posmodernidad (Abril, 1997: 64).

*conocimiento*. El ejercicio social de este modo de conocer no presupone ya una comunidad en sentido estricto, sino más bien 3° una *comunidad hermenéutica* sustentada en modos de interpretación y valoración compartidos, pero sin [necesaria] copresencia espacio-temporal de sus miembros. (Abril, 1997: 53)

En este sentido, como ha estudiado Federici (2011), entre otros, la desposesión campesina de la llamada acumulación primitiva es también una desposesión de conocimientos transmitidos oralmente que pasan a ser desacreditados y erradicados por el nuevo régimen semiótico hegemónico. Como explica Emmanuel Lizcano: “La empresa toda de la modernidad ilustrada puede narrarse como una progresiva expansión del espacio en lucha contra los lugares y los modos populares de ejercicio de poder y del saber que arraigan en ellos” (2014: 244). El conocimiento, constituido ahora como un discurso único de la verdad, se produce ahora solo desde la fábrica y el laboratorio, lugares característicos de la urbe moderna.

El símbolo, signo constitutivo del régimen del saber, no puede circular libremente, no es arbitrariamente intercambiable, remite a unas relaciones sociales específicas y las transacciones simbólicas están sometidas a procedimientos rituales específicos.<sup>77</sup> El signo funcional, por su parte, circula y se intercambia sin referencia a ninguna relación personal: sus transacciones vienen regidas por el propio sistema de signos.

El valor de cambio sígnicos se instituye en completa correspondencia con el valor de cambio económico propio del capitalismo, y del mismo modo que el dinero sirve de “equivalente general” en el mercado, los significantes proporcionan equivalencias generales en los intercambios semióticos. (Abril, 1997: 64)<sup>78</sup>

Para Anthony Giddens, la modernidad reorganiza los tiempos y espacios sociales allende del marco experiencial territorial-local inmediato y de la interacción personal. Las tecnologías permiten el desanclaje (*disembedding*) y la abstracción del espacio-tiempo (Abril, 1997: 119). Como han planteado Jacques Attali, Benjamin Coriat o Moishe Postone, entre otros, la máquina clave del industrialismo moderna no es tanto la

---

<sup>77</sup> Símbolo”, de hecho, procede etimológicamente de *sym-ballein*, ‘lanzar junto con’, ‘unir dos partes reintegrándolas’, como los fragmentos de un objeto o moneda rota que unían huésped y anfitrión para fortalecer su amistad y compromiso (Abril, 1997: 52). El conocimiento simbólico se transmite narrativamente: entre la parte narradora y la narrataria. Historias adaptables a las variadas circunstancias, tiempos y lugares.

<sup>78</sup> Paralelamente hay una desobjetualización progresiva, desmaterialización de los dispositivos significantes. Desde el papel moneda hasta la señal visual de la pantalla electrónica.

máquina de vapor sino el reloj. La narración mítica asociada al régimen del saber es cíclica a nivel del discurso: está regida por ciclos naturales, a los cuales los mitos frecuentemente tratan de dar explicación. También es cíclica al nivel del relato: la estructuración de los acontecimientos en la trama, especialmente en los viejos mitos cosmogónicos, las leyendas, etc. El capitalismo y el industrialismo rompe la repetición cíclica e impone un nuevo régimen de temporalidad: “se instauró un tiempo contable como las mercancías, formal como el valor de cambio, acumulativo y universalizable como el propio capital” (Abril, 1997: 172). Solo aquí surge propiamente lo que llamamos literatura, como fenómeno inseparable del *público*. Pues este último solo surge a partir del debilitamiento de las relaciones entre cultura y las pautas sociales de una sociedad “comunitaria”. La “comunidad hermenéutica” que va imponiéndose en las ciudades modernas es “virtual y convencional” (Abril, 1997: 53). Se trata de una comunidad no necesariamente presencial (virtual: individuos lectores separados físicamente, pero unidos justamente por la práctica de la lectura, de textos comunes) y los acuerdos, antes fruto del contacto y la repetición cotidiana, son cada vez más implícitos o convenciones que vinculan a los miembros de forma impersonal. Con todo, no hay que olvidar que esta comunidad hermenéutica también se fragua en el contacto oral. Son fundamentales los nuevos espacios de sociabilidad, característicos precisamente de las ciudades modernas: salones, cafés, etc.<sup>79</sup>

Con las comunidades hermenéuticas emergen las “comunidades imaginarias o estéticas”: que más que cogniciones, comunión sentimental o modos de interpretar comparten una sensibilidad,<sup>80</sup> unas reglas abstractas, estilos rituales, repertorios

---

<sup>79</sup> En este punto es obvio el origen patriarcal de la racionalidad pública burguesa. Como explica Gouldener respecto a uno de los espacios característicos de esa comunidad hermenéutica: “La presencia en el café presuponía un sistema familiar de hogares dominados por hombres y de los que éstos podían salir o entrar a voluntad, sin que tuvieran que participar en el cuidado de los niños o el mantenimiento de la casa. El público burgués, por tanto, no sólo tenía una base de clase, sino que también se fundaba en un *sistema familiar patriarcal* [...] Tanto en la sociedad burguesa como en la Antigüedad clásica, la racionalidad pública se basa en el privilegio de clase y en la indiscutida dominación masculina en la familia” (Abril, 1997: 215).

<sup>80</sup> No sería descabellado hacer en este sentido una lectura político-económica de la *Crítica del Juicio* de Kant, especialmente del parágrafo 41, “Del interés empírico en lo bello”, donde Kant introduce, por cierto, elementos históricos, algo extraño en una filosofía tan ahistórica como la de Kant. Tras la idea de “comunicabilidad universal” intrínseca al juicio estético que en este punto expone Kant pueden rastrearse los principios de la economía política burguesa (la metapolítica del XVIII, es decir, los principios primeros de la sociedad humana, derecho natural, etc.), base de la sociabilidad contemporánea en sentido político. En el sentido de que la complacencia se da según Kant en el intercambio mismo (el

icnográficos, pautas proxémicas (de contacto y relación), vocabularios experienciales, etc. Los medios técnicos son fundamentales para hacer posible una comunicación desterritorializada, como es el caso de la extensión de la imprenta que enmarca los usos lingüísticos “en un espacio-tiempo virtual de escritura-lectura en el que emergen las comunidades hermenéuticas modernas” (Abril, 1997: 61). Con la cultura tipográfica que permite la imprenta, la “logosfera” deviene la “grafoesfera”; el *logos* será gramática, razón lingüística, surgiendo así una especie de “razón gráfica” (Abril, 2008: 68) que desplazará la preponderancia oral premoderna, que seguiría caracterizando a un analfabeto campesinado español hasta avanzado el siglo XX.<sup>81</sup>

#### URBANISMO MODERNO. LA GEOGRAFÍA DEL CAPITAL

##### *Urbanismo moderno. Destrucción y elevación*

El poderío técnico de la modernidad después de una primera fase de transformación de la naturaleza y de expansión urbana adquirió pronto unas cotas de influjo dentro del propio paisaje urbano y en el siglo XIX aplicó su potencial tanto transformador (constructivo y destructivo) a la propia ciudad.<sup>82</sup> El barón Haussmann fue

---

objeto en sí es superfluo), en la comunicabilidad circular. Puede establecerse así una homología: lo que importa es el libre juego, bien de las facultades, bien de los objetos devenidos mercancías. Nos complacemos en la mera compulsión al gesto, el puro hedonismo del intercambio, del mismo modo a cómo en la comunidad hermenéutica hay intercambio de signos y comunicación pero, en sí, la comunicación mantiene siempre algo de monólogo. Como en la estética de Kant, la acción es social pero la subjetividad es radical. En este sentido podría decirse que la estética moderna es motor del valor de cambio. Intercambiamos autoafecciones; se trata de un proceso —homólogo al de la economía— narcisista-onanista. Y, lo que es más, según Kant esto estaría arraigado en las cualidades del sujeto trascendental.

<sup>81</sup> Esta preponderancia de la imagen tendrá no poca importancia en el periodo que estudiamos, especialmente en los movimientos de vanguardia, como veremos.

<sup>82</sup> Esto ocurre, como decíamos, solo tras un proceso extendido temporalmente de transformación continuada del mundo rural e importantes transformaciones en el agro que suponían el recurso de mano de obra en las ciudades. Es decir, la transformación definitiva de lo urbano por parte de la burguesía se produce solo tras unos cambios radicales en la relación entre el campo y la ciudad. La población rural en el periodo de urbanización tenía que producir además de sus alimentos y enseres y del suficiente excedente agrícola, la fuerza de trabajo no agrícola. Como explica el historiador de la ciudad Eric Lampard: “Countryfolk would have to surrender more of that plurality of processing and fabricating tasks which, in conjunction with extractive industries, had composed their seasonal round (*cumul*) in Europe and elsewhere time out of mind. Greater specialization of *function* by place, as it were, had to supersede the lesser specializations of *time* in place. Such a consummation had never been accomplished by the

el inaugurador de un control administrativo y tecnocrático sobre el diseño de la ciudad controlado desde los despachos del Estado. Con la transformación urbana de París por parte de la nueva clase hegemónica comienza definitivamente la historia de esta tesis. Aquí precisamente Arnold Hauser, en su tercer tomo de la *Historia social de la literatura y del arte*, sitúa un cambio sustancial en la historia cultural:

ahora es la economía la que absorbe a los mejores hombres. Francia se vuelve capitalista no sólo en las circunstancias latentes, sino también en las formas manifiestas de su cultura. Es verdad que el capitalismo y el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por primera vez ejercen su influencia en todos los ámbitos, y la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana (1993: 73).

Todos estos cambios están entrelazados con cambios profundos en la concepción espacial. En la voluntad creadora de Haussmann aparecía la imagen de un mapa en blanco en el que se podían trazar líneas a placer, ajeno a la realidad del espacio concreto y sus habitantes. Como describe Walter Benjamin respecto a la fascinación producida por el “carácter destructivo”:

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. [...] Hace escombros de lo

---

symbiotic transactions of town and country in the past, except on a limited local basis although the two or three most urbanized provinces and populations of medieval Europe had been heavily involved in interregional (intercity) and even intercontinental dealings in the period of their greater prosperity. Several centuries were required, however, to solve this riddle and the *urbanization of nonagricultural activities*, while never absolute, proved to be a key” (1993: 54). La espacialización productiva de la ciudad conforma el propio espacio urbano y social, configurando el espacio (y el tiempo) diferenciado de la fábrica. “Creation of a working world *apart* from the countryside took even longer than the concomitant ‘agricultural revolution’” (Lampard, 1993: 54). Ni la persistencia de las grandes ciudades (como las italianas o las holandesas) generó ese impulso inicial de fuerza suficiente para iniciar ese proceso sin final de desarrollo capitalista que condujo de manera sostenida a la concentración demográfica, que solo se lograría con la explotación industrial de combustibles fósiles que no ha parado de aumentar sostenidamente desde entonces (aun con “pactos verdes” y “emergencias climáticas”), en paralelo al crecimiento del capital y del crecimiento urbano.

existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos. (1989:161)

Como es sabido el plan urbanístico de Haussmann para París realizado bajo el Segundo Imperio en su deseo de “modernizar” la ciudad arrasó parte del antiguo París desplazando mayoritariamente a las masas obreras a la periferia e imponiendo el ordenamiento urbano y estilístico burgués (y, en no poca medida, militar, mediante un diseño estratégico para reprimir rápidamente cualquier sublevación popular como la reciente de 1848).<sup>83</sup> Un proyecto urbanístico de la mano de la necesidad de un crecimiento económico auspiciado por grandes capitales (empresas bancarias, de construcción, de comunicación, eléctricas, etc.), El gran vate de la modernidad literaria, Charles Baudelaire, coincidió en su madurez con este proceso de transformación radical de la ciudad en el que las superpuestas espontáneamente capas históricas del trazado urbano y arquitectónico eran sustituidas por una impuesta homogeneidad de matices épicos. Esa homogeneidad no es casual o un mero capricho,<sup>84</sup> sino que obedece a una lógica particular. Como señala David Harvey, quien ha dedicado su fructífera carrera en gran medida al estudio de las transformaciones urbanas bajo el capitalismo: “La creación de nuevas geografías urbanas bajo el capitalismo supone inevitablemente desplazamiento y desposesión, como horrorosa imagen especular de la absorción de capital” (2013: 39).

El capitalismo ordena y configura el territorio a su modo creando un espacio social que reproduce la lógica capitalista. El urbanismo es precisamente la herramienta de esa configuración espacial: “El urbanismo es la conquista del entorno natural y

---

<sup>83</sup> Este fue el modelo urbanístico a seguir hasta prácticamente la Segunda Guerra Mundial (a los que siguieron otros proyectos no menos inquietantes: piénsese en el Nueva York de Robert Moses). En España destacan los proyectos de los principales centros industriales a partir de 1860: Madrid (Carlos María de Castro), Barcelona (Ildefonso Cerdá), San Sebastián y Bilbao. Aunque hubo un cierto respeto por las construcciones históricas tendiendo a planes de “ensanches” o nuevos barrios, la división rectilínea de los centros históricos mediante grandes avenidas transversales no fue infrecuente. Es el caso del proyecto de la Gran Vía de Madrid, que coincide precisamente con el periodo que estudiamos, funcionando este como hilo conductor (o más bien, *disruptor*) de la llamada Edad de Plata, como ha estudiado Susan Larson (2011).

<sup>84</sup> El esteticismo del urbanismo de Hausmann puede parecer caprichoso, pero obedece también al monumentalismo megalómano de la técnica burguesa. Como señala Benjamin en “París, capital del siglo XIX”, es una forma de disimular el puro funcionalismo del capital. La obsesión casi cultural de Hausmann por las grandes avenidas “se corresponde con la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo diecinueve, de ennoblecer necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas” (2018: 266).



humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de la dominación absoluta puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su *propio decorado*” (Debord, 2015: 169). Como planteaba Lefebvre y la Internacional Situacionista, el urbanismo como “ciencia” inherentemente capitalista consume la separación social de espacios urbanos; y la destrucción física del antiguo París metaforiza la destrucción de una forma de sociabilidad anterior. Los ciudadanos se encuentran aislados, separados entre sí, a pesar de compartir un mismo espacio, tal como ilustran las pinturas de Degas (*Dans un café*, 1876) o Manet (*Un bar aux Folies-Bergère*, 1882). El sueño del arquitecto moderno deviene así la pesadilla del poeta, o su insomnio. Y su representación de la ciudad viene filtrada por ese sueño. Como señala Edward Timms la mayoría de los poetas y artistas del *High Modernism* tiene en común “a reluctance to accept the city in its mundane routine. They are visionaries rather than realists. They explore an ‘unreal city’ located between the extremes of hope and dread, between distant Utopia and imminent Apocalypse” (1985: 7).

#### *La ciudad moderna y la estética de las ruinas*

La transformación moderna de la ciudad no se trata solo de una intervención centralizada por el aparato estatal, la propia dinámica capitalista provoca una aceleración en los ciclos de funcionalidad y disfuncionalidad urbanística. La ciudad, como parte de la producción social del espacio, no escapa a la lógica de la producción de mercancías, al contrario, es parte fundamental de ella. Lo que un día es el centro del deseo y el consumo puede convertirse rápidamente en un lugar de ruina. A veces incluso deviene literal la lapidaria afirmación de *El Manifiesto Comunista*: “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Algunos autores, como el Baudelaire estudiado por Benjamin, ven entre el esplendor de las grandes ciudades “las ruinas de la burguesía” (Frisby, 1992: 418) donde los constantes cataclismos de la economía de mercado convierten lo que un día son monumentos de la hegemonía burguesa en lugares de abandono, como analizaba Benjamin sobre la visión de los pasajes en el París de la segunda mitad del siglo XIX. Las fuerzas productivas y la economía del deseo convierten en ruina y escombros lo que antes había sido símbolo del deseo y el consumo. Baudelaire concibe su idea de modernidad en este ambiente de destrucción y

creación urbana motivado por la conciencia histórica que inaugura el capitalismo. La ambivalente conciencia del arte moderno está, consideramos, en homología con ese proceso. Así como el arte se escinde en una mitad de carácter momentáneo, transitorio y contingente, con otra mitad intemporal, continua y universal, así también “la experiencia de la *modernité* incluye el aspecto de lo eterno como oponente suyo incluso para la conciencia histórica.” Así, lo bello intemporal no es para el moderno, “sino la idea de lo bello, bosquejada por el hombre mismo y continuamente abandonada de nuevo, en su condición de pasado” (Jauss, 2013: 68-69).

Esta dicotomía interna a la estética moderna se superpone a la latente dicotomía entre campo y ciudad. En la modernidad la ciudad necesita el campo como su otra mitad a la vez que —y aquí reside su novedad— mina las bases sociales y productivas que lo constituyen e induce su práctica desaparición. Asimismo, hace de la propia ciudad como espacio geográfico escenario de las contradicciones propias del modo de producción capitalista (Harvey, 2007). El espacio urbano deja de ser el espacio de los lazos sociales comunitarios y de los valores y la cultura que de ellos emana para ser el espacio del individuo. Un lugar donde a pesar del esfuerzo civilizatorio, de la roca y el mortero, nada parece permanecer y donde, a pesar del constante gentío, la sensación de soledad puede ser tan profunda como lo era el lóbrego bosque medieval. Como explica Burton Pike en su estudio *The Image of the City in Modern Literature* (1981: 27):

Over the course of the nineteenth century the representation of the city in European and American literature gradually underwent two important shifts in emphasis. One was a movement from stasis to flux: The institutions of the city, its physical monuments and social classes, were portrayed less and less as elements perceptually fixed in relation to each other and more and more as a succession of fluid and unpredictable juxtapositions: The other shift was from the urban community as a pattern of the whole (which could be negative as well as positive, as in Balzac) to the isolation of the individual within it.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Paralelo a ese cambio en la concepción de la ciudad es otro cambio en la estructuración del poder social y la estructuración espacial de ese poder. En el mundo premoderno el poder emana de una estructura más o menos centralizado donde el poder sagrado y el político están interrelacionados, ese poder esta concretizado en una serie de símbolos y la propia organización urbana es parte de esa imagen de poder. Palacio, fortaleza, plaza y catedral tienden a constituir el eje de la urbe. En la modernidad la secularización social y la hegemonía burguesa afecta a la propia estructuración urbana del poder que tiende a una descentralización, haciendo paradójicamente, de ese poder algo ubicuo e inscrito en la misma

La moderna imagen del campo, y de la naturaleza asociado a él, está producida en gran medida por el solitario habitante de la ciudad moderna. A diferencia del deseo que pudiese surgir en otros periodos históricos como en la Antigüedad donde la imagen apacible del campo pudiese resultar atractiva para quien estuviese acostumbrado al barullo y aglomeración urbana por su tranquilidad y los valores asociados a la cotidianidad agraria, en la modernidad el deseo del campo es el producto de una separación más profunda con la naturaleza, a veces solo intuitiva, otras más consciente. Con la expansión exponencial de la ciudad la relación de la sociedad en general y del ciudadano en particular con la naturaleza y el campo se ven profundamente trastocada. Es lo que llamaremos, siguiendo a Rafael Argullol (2006), la romántica “conciencia de la escisión”. Cuanto más desaparece la naturaleza del horizonte urbano y cuanto más la naturaleza desaparece domada y maleada por el ser humano, más se desarrolla un deseo de recuperarla: “junto con la ciudad, crece la necesidad de salir de ella. El sentimiento de la naturaleza aparece allí donde el vínculo con el cosmos se ha roto” (Charbonneau, 2016: 15). Ese vínculo puede no haber existido nunca y ser una creación propia de la misma escisión derivada de una ruptura efectiva con el metabolismo anterior entre sociedad y naturaleza<sup>86</sup> pero ello no hace el sentimiento de ruptura de la “conciencia de la escisión” menos acuciante.

---

planificación urbanística desde la generalización de eso que Foucault denominase “microfísica del poder” (1980).

<sup>86</sup> Seguimos aquí los planteamientos recientes del marxismo ecologista que han teorizado a partir de algunos pasajes marxianos sobre la “fractura metabólica” provocada por el modo de producción capitalista (cf. Foster, 2000; Moore, 2015; Saito, 2017).

## PILARES TEÓRICOS

### AGROECOLOGÍA POLÍTICA Y ESTUDIOS CAMPESINOS

#### *Paisaje, campo y campesinado*

El ciudadano moderno toma el campo como un espacio natural deshistorizándolo, a pesar de que el campo sea fruto de la labor sostenida y anónima del campesinado, “producto de una larga conquista proseguida mal que bien a través de los siglos” (Charbonneau, 2016: 95). Esta producción simbiótica del territorio es lo que Maderuelo ha llamado la antropización del paisaje. Desde la época del Imperio Romano la imbricación humana con el territorio ha sido continua: “Hoy no queda ni un solo centímetro cuadrado de tierra en Europa que no haya sido alterado por las consecuencias directas o indirectas, intencionadas o casuales, de esas acciones continuadas y perseverantes” (Maderuelo, 2006: 240). En este sentido, como plantea Martínez Alier, la historia de la naturaleza es también historia social (1993: 220).

Sin embargo, el paisaje campesino a diferencia de la *wilderness* guarda una peculiaridad que lo distingue y tiene importantes implicaciones ecosistémicas y simbólicas. La labor del campesino se realiza en conjunción simbiótica con los procesos cíclicos de la naturaleza. Como explica Charbonneau, el campo es obra del paisano “tanto como es fruto de la naturaleza” (2016: 96). La transformación del territorio por parte del campesino no es *paisajística* sino que es producto imprevisto del propio modo de producción campesino. El campesino de hecho no ve el campo como paisaje. Hay que ser ciudadano para experimentar la naturaleza, como plantea Lewis Mumford:

So long as the country was uppermost, the cult of nature could have no meaning: being a part of life, there was no need to make it a special object of thought. It was only when the townsman found himself closed in by his methodical urban routine and deprived in his new urban environment of the sight of sky and grass and trees, that the value of the country manifested itself clearly to him. (1934: 295).

El paisaje es obra de los campesinos pero: “no es en busca de un efecto artístico, sino del pan de cada día” (Charbonneau, 2016: 98). La contemplación paisajística del

territorio del artista moderno requiere como condición de posibilidad la no dependencia material del laboreo sobre el territorio. Como explica García Montero respecto a la lírica moderna:

La perplejidad del individuo urbano impone unas raíces que modelan incluso el nuevo sentido de la naturaleza. Miramos a la naturaleza con ojos de ciudad, y la poesía que en describir visiones de bosque sobre las ventanillas de un tren o un automóvil, paseos por el campo, sueños rurales o pacíficos mediodías aldeanos, nace de una inquietud urbana, de demanda metafórica (2006: 101).

### *Agroecología. Definición e historia*

Pero ¿cuál es esa forma de producción que hace tan particular al campesino, sus formas de vida y sus formas de relación con la naturaleza? Aquí llegamos a uno de los pilares metodológicos de esta tesis: la sociología rural<sup>87</sup> y la agroecología política. La agroecología política, la sociología rural y los estudios campesinos están íntimamente relacionados. Nos limitamos aquí a una bibliografía clave y al marco teórico que esta desarrolla; las ideas de mayor interés para nuestros planteamientos se desarrollan en el propio cuerpo de la tesis. Como referente histórico está principalmente el ruso Alexander Chayanov asesinado tempranamente en las purgas estalinistas. No es hasta los años 70 que en conjunción con la antropología se conforma la disciplina con estudiosos como Eric Wolf, Marshall Sahlins Teodor Shanin, Howard Newby, etc. En la actualidad la bibliografía no para de crecer. El ámbito hispánico, aunque su desarrollo es más tardío, se ha convertido en un referente en la disciplina (las causas sin duda tienen mucho que ver con la importancia política que el campesinado ha tenido en la historia de España y la que, en estrecha relación con los pueblos originarios, ha tenido y tiene en Hispanoamérica). Entre las obras notables pueden citarse desde el monográfico colectivo *Ecología, campesinado e historia* de 1993 dirigido por González de Molina y

---

<sup>87</sup> Hay que recalcar que lo “rural” es una categoría empírica e histórica, no exactamente sociológica, más relacionada además con la geografía que con la sociología en sí. La sociología rural no debe considerarse como disciplina independiente ya que no puede existir sin una teoría de la sociedad más amplia. Tanto su campo de investigación como su análisis es relativo al conjunto social: es decir, que en propiedad no existe ni una sociedad *rural*, ni una economía *rural* (Newby y Sevilla Guzmán, 1983: 20-21).

Sevilla Guzmán, que sigue siendo una de las obras señeras, hasta la reciente *Introducción a la agroecología política* (González de Molina, Frederico Petersen, Garrido Peña, Roberto Caporal, 2021) que constata la consolidación de la disciplina y el cariz político de esta, pasando por la historia de la agricultura española del siglo XX de Juan Manuel Naredo (2004).

La agroecología, de modo muy resumido, podría definirse como un estudio sociohistórico de los modos de producción —fundamentalmente los agrícolas, que han sido mayoritarios a lo largo de la historia y siguen siendo fundamentales— “que entiende las relaciones sociales como el elemento central de la evolución de los ecosistemas” (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 9). La disciplina sería, para estos autores, una especie de extensión holística a nivel ecológico de la teoría materialista marxista:

de la misma manera que el trabajador se ve despejado del producto de su trabajo haciendo posible el beneficio capitalista, la Naturaleza es explotada para incrementar la productividad del trabajo mediante la externalización del coste generado por el uso de unos bienes limitados cuyo consumo produce, además, residuos. (1993: 12)<sup>88</sup>

De modo que “[s]olo es posible incrementar la explotación del trabajo aumentando la explotación de la naturaleza” (1993: 12).<sup>89</sup> Uno de los principales objetivos de la agroecología es proporcionar las herramientas para comprender los balances ecológicos de la producción (rendimiento, fertilidad sostenida, riesgos, cantidad de insumos, etc.) en relación con los formas de producción (relaciones de producción, formas de propiedad, estructuración del grupo doméstico, cantidad de fuerza de trabajo, cualidad de las labores, técnicas y medios utilizados, conocimientos implicados, etc.), en sus

---

<sup>88</sup> Aquí discrepamos levemente de la agroecología y consideramos más correcta la comprensión de la *Wertkritik* de las categorías marxianas. En este punto, pues, no debería decirse exactamente que la naturaleza *produce valor* (puesto que solo la fuerza de trabajo es la que lo produce) sino que, simplificando mucho, más bien, siguiendo la lógica capitalista la naturaleza es continuamente esquilada para aumentar la plusvalía relativa, el valor en última instancia.

<sup>89</sup> Es válido el matiz de la nota anterior. No se trataría exactamente de una “explotación” de la naturaleza, al menos no en el mismo sentido que se “explota” al trabajador, sino de una actitud depredadora con la naturaleza a través de formas diversas de proyección de costes (evitando gasto de fuerza de trabajo) que repercuten negativamente (directa o indirectamente) sobre los ecosistemas (extractivismo, desechos, contaminación, etc.). Esta externalización de la economía capitalista también afecta precisamente a otra esfera social simbólicamente naturalizada: el espacio doméstico al que queda relegada la mujer.

particularidades locales (del grupo productor directo) y en su articulación global (en relación con los complejos productivos superiores).

Resulta, pues, obvio que para la agroecología “la historia ecológica como parte de la agroecología no se puede hacer separadamente de la historia de las ideas sobre la naturaleza” (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1996: 165). Lo cual tiene un importante corolario y es que las instituciones sociales (relaciones de producción, lengua, cultura, etc.) tienen un rol fundamental en el modo de relacionarse con la naturaleza. Elementos lingüísticos, culturales, religiosos, etc. “deben ser considerados como factores reproductivos desde la perspectiva de la economía ecológica” y constituyen claves de la relación entre la sociedad y la naturaleza (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1996: 166). En este sentido, aunque el campesinado del periodo que estudiamos no sea un grupo social independiente, sí posee unas características culturales propias. Esa cultura emana de una determinada ideología campesina, estructurada sobre la ideología hegemónica (si podemos hablar de ideología campesina no se trata tanto de una ideología cohesionada y única sino de una ideología dialécticamente articulada con la hegemónica), pero que mantiene sus peculiaridades por su enraizamiento en la praxis productiva, lo cual hace al campesinado no ser del todo permeable por la ideología hegemónica, incluso llegando a ser profundamente reacio a esta.<sup>90</sup> La praxis productiva campesina se caracteriza por una racionalidad pragmática ecológica<sup>91</sup> fruto de la acumulación de saberes transmitidos a través de la tradición y la experiencia cotidiana. Entendemos, así, de un modo generalizador por ideología campesina la ideología propia de lo que desde la agroecología viene a llamarse *modo de producción campesino* que en sentido estricto solo existe articulado a otro modo de producción social general (por esta razón preferimos usar el sintagma plural *formas de producción campesinas*) pero que hasta el tardocapitalismo habría persistido y lo habría hecho con relativa autonomía. Este modo de producción se caracterizaría por una producción agrícola centrada en la subsistencia del grupo

---

<sup>90</sup> Elemento fundamental para comprender la tendencia en muchos discursos literarios hacia bien un profundo desdén, bien hacia una fascinación por el campesinado, raramente la indiferencia.

<sup>91</sup> La agroecología intentaría restaurar “la racionalidad contra la racionalización” y estudiar, contrastar y dignificar, cuando la hay, la racionalidad ecológica del campesinado en su proceso de adaptación simbiótica a la naturaleza mediante el proceso de coevolución social y ecológica (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1996: 161).

doméstico, un alto grado de autosuficiencia, un mínimo número de insumos y una praxis enraizada en la tradición colectiva (Toledo, 1993: 198-200).

### *La importancia de la agroecología para esta tesis*

En este punto cabe señalar que algo fundamental para la comprensión de los planteamientos de esta tesis a la hora de estudiar el interés poético por lo rural y lo campesino es la interpretación adecuada de la propia cultura campesina inseparable de sus formas de producción. Tan inseparables que, de hecho, esa cultura se pierde o se convierte en un objeto museístico del folklore en cuanto esas formas de producción desaparecen. La importancia de esa cultura no debe, pues, ser interpretada exclusivamente en términos estéticos o etnográficos sino que suponen un cuestionamiento de los principios estéticos (necesariamente modernos) y de los principios modernizadores.

La importancia de la agroecología dentro del marco teórico de este trabajo obedece a otras varias razones. Antes que nada, cabe señalar que el análisis de una representación literaria lleva inevitablemente a la configuración de una realidad discursiva que es contrastada con el discurso de una realidad objetiva (lo rural, el campesinado, etc.); ese discurso nunca debe ser confundido con la realidad como algo inmediato, así que, parafraseando a Althusser, conviene explicitar de qué lecturas somos culpables. En segundo lugar, consideramos que la historiografía literaria, por mucha objetividad o “materialismo” que intente lograr, está atravesada por una comprensión del mundo rural y de la economía premoderna solidaria con el discurso del progreso y el desarrollismo (aunque en ciertos momentos desconfíe de tal discurso), y esa comprensión redundante en una determinada interpretación y valoración de las obras (desde Laín Entralgo, a Cano Ballesta, pasando por Tuñón de Lara, Mainer y otros tantos). Parte del objetivo de la tesis es cambiar el marco desde el que se valora el carácter moderno (y la lectura política) de dichas obras. La agroecología, al distanciarse tanto del discurso apologista del progreso económico y técnico,<sup>92</sup> como de la visión

---

<sup>92</sup> La agroecología no reniega de una voluntad racionalista, lo que niega es la *irratio* de la razón instrumental capitalista que negaba sistemáticamente la racionalidad a las prácticas premodernas. Como explica Martínez Alier, la idea de que los conocimientos tecnológicos campesinos puedan ser



rousseauiana del campesinado, y optando por un análisis sociológico, histórico y materialista-ecologista (es decir, estudiando los resultados productivos y reproductivos de un ecosistema completo y no, como hacen los estudios materialistas predominantes centrándose en la capacidad productiva sin tener en cuenta los resultados energéticos y biológicos globales), ofrece un nuevo marco privilegiado para reconsiderar la cuestión histórica del campesinado que, como Juan Carlos Rodríguez reconocía, el marxismo no ha sabido nunca qué hacer con él.<sup>93</sup> La ideología hegemónica, incluyendo aquí a cierto marxismo tradicional, asume los pilares de la modernización según los cuales el progreso técnico y social hará innecesarias, incluso indeseables, a los grupos sociales campesinos. Una visión motivada por una fe positivista en el potencial del desarrollo de

---

frecuentemente superiores a los ofrecidos por agrónomos foráneos “no supone una actitud anti-científica”, todo lo contrario, es una denuncia de la irracionalidad que, globalmente, sostiene la tecnociencia, muchas veces al servicio del capital con objetivos claramente espurios: “A menudo, los intentos de cambiar las prácticas campesinas en nombre una racionalidad superior, que se presentaba como científica pero que era mala ciencia, han coincidido con intentos de incluir en la esfera económica [crematística] una producción y unos recursos naturales que todavía estaban fuera de ellas” (1993: 249). De hecho, el campesinado europeo parece que supo adaptarse bien a considerables avances técnicos (cf. Braudel, 1984), al menos hasta el momento en que las técnicas modernas suponían un detrimento a su autonomía productiva, por lo general, a partir de la mecanización industrial (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 103).

<sup>93</sup> “Porque yo me pregunto, y supongo nos preguntamos: ¿qué hacer entonces con todos los otros trabajadores que no están en el interior de la fábrica, tanto con los trabajadores intelectuales como los estratos pequeños burgueses, las mujeres (claro que las mujeres y los niños también trabajaban en el interior de la fábrica, pero me refiero a las que trabajaban ‘fuera’ y/o en su propia casa) y, en especial, con los campesinos? El gran problema, uno de los grandes problemas que ha tenido el marxismo siempre (sobre todo hasta la década de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, en que la mayoría de la población aún era campesina, en Europa y América, pese a la aparición de ‘las masas’ en las grandes ciudades), quiero decir: ¿qué hacer con los campesinos?” (Rodríguez, 2013: 147). En realidad, como recuerda luego muy brevemente Juan Carlos Rodríguez, Marx divagó no poco sobre la cuestión, especialmente en los últimos años de su vida sobre el campesinado, con una visión mucho más aguda, compleja y apreciativa de lo que luego tuvo el marxismo tradicional con su reduccionismo industrialista. Aunque, ciertamente Marx lo hizo de forma muy dubitativa, como demuestran los borradores de las cartas que nunca llegó enviar en vida a la militante *narodnik* Vera Zasulich, su interés por la cuestión era indudable, hasta el punto de que aprendió ruso aceleradamente para poder analizar directamente las fuentes. Cuando en 1881 Zasulich le preguntaba sobre esa cuestión fundamental: ¿qué hacer con el campesinado? ¿debemos luchar por mantener la comuna campesina tradicional o debemos abandonarla porque no tiene cabida en la sociedad comunista? La respuesta (o mejor, respuestas) contrasta con el tratamiento de la cuestión de la mayoría del marxismo posterior: la comuna campesina rusa puede servir de base para una futura sociedad comunista, base que, más aún, puede evitar los efectos más perniciosos del capitalismo; de hecho, se infiere que solo una revolución podría salvar la comunidad aldeana rusa. Precisamente con la agroecología se puso en valor una potencial lectura ecologista de Marx y la publicación de Teodor Shanin de esas cartas fue toda una revelación del que ha venido a llamarse el “Marx tardío” (Dugget, 1976; Shanin, 1990; Taibo, 2022).

los medios productivos que induce un desinterés real por la historia del campo y del campesinado.<sup>94</sup>

Desde la agroecología política se explica claramente como las teorías de la modernización, con “la consideración agónica o residual del campesinado, la inevitabilidad de la caída del capitalismo, la superioridad técnico-económica de la gran explotación agraria, etc.” son construcciones teóricas que no siempre se han acomodado a la realidad y que mantienen “fuertes connotaciones éticas sobre la bondad del progreso” no suficientemente contrastadas con la realidad histórica y ecológica (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 26). Siempre se defiende la modernización como necesidad ante el hambre, la miseria, la enfermedad, etc. Esa miseria, si bien es cierta y, efectivamente, necesitaba ser atajada, no tenía por únicas razones, ni mucho menos, una baja productividad. Además, solo se entiende el aumento de productividad desde la modernización capitalista eludiendo 1. que tal aumento no es siempre tal en términos relativos ecológicamente; 2. que tal modernización lleva a otras (y no pocas ni menores) miserias; 3. que la modernización capitalista no tiene como intención el aumento de la productividad, sino la valorización del capital,<sup>95</sup> el aumento de la productividad en términos burdamente cuantitativos es una consecuencia pero no el fin (piénsese, sin patetismos, en cuando se guarda grano en periodos de hambruna para obtener mayor beneficio posteriormente o en cuando se destruyen cosechas para no desvaluar el precio de la mercancía); 4. las técnicas de aumento de la productividad agrícola fueron, en términos globales, en muchos casos erradas o limitadas pues, aunque hubiese un aumento inmediato, este no era sostenible por mucho que fuesen presentados milagrosa o épicamente (el regadío, los fertilizantes químicos, la mecanización, etc.).<sup>96</sup> Si se nos permite la expresión, de aquellas polvos, estos lodos. Desarrollar las fuerzas productivas de manera que se aumente la producción y ese aumento beneficie equitativamente al conjunto social y a los productores, permitiendo la reproducción de los recursos naturales (metabolismo sostenible entre sociedad y naturaleza) y la autonomía social y

---

<sup>94</sup> Quién sabe si tal desinterés no está provocado también por cierto desprecio elitista, pues, como decía Marc Bloch “la historia agraria huele a estiércol” (en van der Ploeg, 1993: 158).

<sup>95</sup> La Unión Soviética en su “modernización rezagada” demostró no ser una excepción a este respecto (cf. Kurz, 2016).

<sup>96</sup> Valga de ejemplo épico el film *The Spanish earth* (Joris Ivens, 1937) donde se monta en paralelo la defensa heroica de Madrid con la irrigación de un pueblo castellano; prelude inquietante de como EE.UU. promocionará la Revolución Verde al Tercer Mundo tras la Segunda Guerra Mundial.

productiva de los productores es esencialmente diferente al modo capitalista en el que las fuerzas se desarrollan para aumentar la producción solo en tanto el capital controla el proceso de producción y/o produce valor.

La pregunta es de qué modo funciona la lógica fetichista que transforma los modos tradicionales de producción agrícola sin ser necesariamente mejores:

¿Qué mecanismos hicieron posible que el agricultor cambiara sus viejos métodos de laboreo, más eficientes desde un punto de vista ecológico, por un modo de cultivar la tierra y usar los recursos que conduce directamente a la sobreexplotación y a la degradación ambiental? (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 27).

La agroecología pone de manifiesto la necesidad de síntesis de los diversos conocimientos disciplinarios. No se trata de integrar una dimensión ecológica más sino de partir de la inseparabilidad de los sistemas sociales y ecológicos.<sup>97</sup>

La desaparición del campesinado no es necesariamente un objetivo buscado por las clases dominantes sino fruto de la propia lógica productiva del capital (por esta misma razón, buscar un mantenimiento del campesinado sin cambiar esa lógica es absolutamente inefectivo). Como explica Martínez Alier: “El capitalismo no se guía por una teleología que le lleve inexorablemente a disolver las relaciones precapitalistas sino

---

<sup>97</sup> La agroecología, por otra parte, no pierde de vista la historicidad del campesinado y la imposibilidad de tomar el campesinado en la modernidad como un ente aislado. En este punto se distancia, con razón, de cierto ecologismo: “usar argumentos ecologistas no es ninguna garantía de progresismo social, ya que la ecología no ha sido políticamente unívoca” (Martínez Alier, 1993: 222). De hecho, ha sido con frecuencia usada en un sentido social darwinista. No se trata solo un cientificismo malthusiano; la conexión entre campesinado y tierra, del campesinado como grupo arraigado a la tierra y propio de un pasado todavía no secularizado es el caldo de cultivo de muy diversos discursos naturalistas y esotéricos característicos de políticas reaccionarias. A esto apunta el recientemente popularizado término de “ecofascismo” por el cual se apunta al peso de los planteamientos ecologistas en determinados proyectos fascistas como era el caso del NSDAP (Biehl y Staudenmaier, 2011; Taibo, 2017) y, por supuesto, el fascismo español con su estrecha relación con los discursos agraristas, que el régimen franquista mantuvo hasta los años 50 (cf. Velasco Murviedro, 1982). Es lo que Gómez Oliver describe como “fascismo agrario”: “la ideología de la ‘soberanía del campesinado’ que es presentado como un ente social idealizado en el que reposan las esencias patrias y capaz de lograr el progreso de la nación” (1993: 383). El fondo de estos discursos fascistas está muy lejos de haber perdido popularidad. La promesa de un retorno a un mundo social natural y armónico no desaparece, aunque el idilio rural de la derecha no haya existido nunca. Valga un solo ejemplo cercano: el *Manifiesto contra la muerte del espíritu y de la tierra*, de título ya harto expresivo, publicado en la revista *El Cultural* (19.6.2002) y firmado por decenas de figuras del mundo de la cultura como Sánchez Dragó o José Javier Esparza, un texto que sirvió como punta de lanza de la introducción de la llamada *Nouvelle Droite* en España y que a pesar de su supuesto carácter descriptivo sigue una lógica interna que enlaza claramente con los planteamientos del esoterismo ecologista nazi y que logró, por cierto, la adhesión de muchos intelectuales supuestamente moderados.

por la búsqueda de oportunidades de inversión con tasas de ganancia adecuadas” (1993: 237-238). Desde los discursos hegemónicos el campesinado estaba *a priori* lastrado por unas interpretaciones que deformaban la realidad productiva: “El ejercicio histórico reciente ha tratado de demostrar y ensalzar el despliegue progresivo de las fuerzas de la modernidad, olvidando lo que lo contradijera, o peor, planteándolo como ‘tradicional’, en términos de incompatibilidad y enfrentamiento” (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 33).

La agroecología pone en cuestión radicalmente el discurso hegemónico del progreso y el desarrollo modernizador, planteando la necesidad de abandonar el discurso evolucionista que asume la modernidad como un estadio superior evolutivo de la humanidad: “la modernidad capitalista no sólo *no* es una necesidad sino que incluso *no* es deseable” (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 59). Discurso hegemónico del cual el marxismo tradicional habría sido partícipe (e incluso instigador) con su idea de unas fases históricas determinadas por el desarrollo de las fuerzas productivas: “no hay reglas predeterminadas que rijan la evolución de las sociedades en su conjunto al margen de las sociedades mismas”, podemos observar “regularidades” pero no leyes (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1993: 59).<sup>98</sup> Este punto es importante para la comprensión de la noción de “retraso” respecto a la historia española. Como explican Sevilla Guzmán y González de Molina, el supuesto modelo “clásico” de desarrollo, en el que la destrucción de la economía campesina mediante un proceso de mercantilización inducido por el capital, es un caso especial, no la única forma ni necesaria forma de adaptación al capital. En el caso español (en la región meridional especialmente) el capital llega a adaptarse al campesinado, y no a la inversa (1993: 66). Clave fundamental para comprender la visión del campesinado (y del Sur) que veremos en algunos de nuestros poetas. En el campo de la España de principios del siglo XX, como uno de aquellos lugares en los que el capital no ha subsumido realmente las formas de producción, se priorizan las necesidades que son el fin de toda actividad productiva y no categorías económicas fetichistas como el valor o el trabajo abstracto.

---

<sup>98</sup> Aunque ciertamente el capitalismo inaugura una excepción histórica al conformar una lógica productiva fetichista en el propio proceso de producción, es decir, con un desarrollo independiente a la voluntad de los individuos. Como explicaba el propio Marx en su carta a Vera Zasulich, es el capitalismo el que crea la inexorabilidad de sus leyes (Shanin, 1990: 173), no la astucia de una razón histórica teleológica.

En estas comunidades premodernas ligadas a la tierra el fin de la producción material, en palabras de Roberto Finelli, “no es la producción de riqueza en tanto que tal, en tanto que entidad abstracta —como se verifica en la era moderna—, sino la conservación de la reproducción del individuo en el seno de una relación definida y específica que lo vincula con la comunidad” (en Taibo, 2022: 76). Como explica Jacques Camatte acerca del campesinado ruso de principios del siglo XX: “a pesar de su sumisión formal, estos lugares son los que más en profundidad alimenta la rebelión y proponen una alternativa” (1975: 8).

Un elemento clave de las estrategias campesinas es el control de las unidades domésticas “sobre los medios de producción, sobre la tierra (aunque no tenga la propiedad), sobre los saberes, y en general, sobre los procesos de trabajo”, es decir, sobre los mecanismos de producción y eventualmente de todos o parte de los de reproducción (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1996: 170). En las relaciones premodernas que caracterizan al campesinado, las redes del Estado y el poder político no eran muy estrechas y los intercambios solo excepcionalmente adoptaban la forma de un mercado estable. En este sentido la vida cotidiana campesina se realizaba con considerable distancia de la “superestructura” institucional y aquella evolucionaba muy lentamente, como parte de esta; el conocimiento aplicado, la arquitectura, las técnicas, etc. sobrevivía no como reflejo de la sociedad opresiva y alienada sino como “sustrato” humano que resistía tenazmente toda forma de poder separado. En este sentido, como afirma Anselm Jappe siguiendo aquí Henri Lefebvre, el que la vida cotidiana de esos pueblos fuese “con retraso”, con respecto a estratos superiores, podía constituir una “ventaja” en el plano vital en términos de independencia, autonomía y control sobre las praxis vitales (2021a: 151). Pero también significaba una condena en el plano global pues como planteaba Marx en los *Grundrisse* el propio funcionamiento del capital no permite instancias sociales que cuestionen su hegemonía: “La avidez de dinero o la sed de enriquecimiento representa necesariamente el ocaso de las comunidades antiguas. De ahí la oposición a ellas. El dinero mismo es la *comunidad*, y no puede soportar otra superior a él” (2007: 157).<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> El campesinado por vivir bajo un modo de producción no subsumido al capital experimenta ese “atraso” como un sino fatal y como un dilema horrible: o bien adapta la actividad agrícola al mercado capitalista y subsumiéndose realmente sus formas de producción, bien se proletariza, o bien no se adapta condenándose a una lenta (o no tan lenta pero igualmente mísera) agonía.

Para los poetas incómodos con los procesos de modernización el campesinado no suponía necesariamente un “baluarte de la vieja sociedad”,<sup>100</sup> como *también* dijese Marx en *El capital* (Rösener, 1995: 12),<sup>101</sup> sino una posibilidad de transformación del desarrollo histórico alternativa a lo propuesto por la ideología del progreso. Aunque sin duda el aparente inmovilismo del campo fue claramente explotado por la carcunda (Castillo Cáceres, 2010: 50-76), el mundo rural campesino también tenía el potencial de lo que Shanin, glosando *también* a Marx, llama las “tradiciones revolucionarias vernáculas” (1990: 323). Aquello que, en el propio periodo de esta tesis, Juan Díaz del Moral, uno de los propulsores de una radical reforma agraria y autor de uno de las obras seminales de la historia social hispana (y, en parte, también de la agroecología), *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* (1929), llamaba “socialismo indígena” (Newby y Sevilla Guzmán, 1983: 182): esa actitud de rebeldía revolucionaria del campesinado tendente a luchar por un modo de producción equitativo. No es exactamente el “comunismo primitivo” que tantos teorizaran, la voluntad de lograr ese comunismo, voluntad no espontánea, sino fruto de una praxis heredada y encarnada en

---

<sup>100</sup> Se ha confundido la aparente pasividad del campesinado hacia los poderes hegemónicos con una solidaridad con esos poderes o una sumisión acrítica. Sin embargo, esa pasividad tiene mucho que ver con la propia lógica de subsistencia del núcleo de producción campesina que lleva con frecuencia a aparentar y/o interiorizar una actitud sumisa y realizar prácticas subversivas mediante distintas estrategias de resistencia. Como explica Rösener: “En lugar de presuponer el conservadurismo campesino sin reparos, se trata de explicar su racionalidad” (1995: 31). En cualquier caso, hay que librarse de la concepción de los campesinos desarmados (Rösener, 1995: 103), idea alimentada por la imagen idílica del campo formada por el conservadurismo. El campo europeo de la modernidad está atravesado por la conflictividad, desde la Guerra de los campesinos de (Ernst Bloch [2002] dedica precisamente un libro temprano a Thomas Müntzer, caudillo de los campesinos levantados, de subtítulo expresivo: *Teólogo de la revolución*) hasta julio de 1936 (cf. Simplicio, 1989). El periodo que estudiamos es en España, de hecho, agudamente conflictivo (cf. Redondo Cardeñoso, 2020). Conflictos que no son solo luchas por la supervivencia (motines de subsistencia, reyertas, etc.) sino que apuntan también a luchas emancipatorias.

<sup>101</sup> Subrayamos la (des)calificación marxiana porque, siguiendo a Robert Kurz (2017), hay que reconocer que la prolífica obra de Marx es ambigua e incluso contradictoria, y que si hay un Marx enfocado en el desarrollo de las fuerzas productivas, el movimiento obrero y la lucha de clases, hay otro Marx crítico de las categorías económicas (la forma-valor, la mercancía, el trabajo, etc.) y teorizador del fetichismo moderno que define el sistema productor de mercancías, que es el Marx que aquí principalmente reivindicamos. Este último Marx, que en este punto coincide con el llamado Marx tardío —categoría que no se acomoda a la división de Kurz quien no hace una división cronológica, como la althusseriana *ruptura* entre el Marx *joven* y el Marx *maduro*, a la que se añadiría el Marx *tardío*—, habría considerado como algo estimable de las sociedades precapitalistas, donde prevalece un sistema de propiedad común de la tierra, que el individuo no se encuentra aislado de la tierra ni de la comunidad, como sí ocurre con trabajador *libre*, y que, como explica Pier Paolo Poggio, “[s]u relación con las condiciones objetivas del trabajo se ve marcada por su existencia como miembro de la comunidad” (en Taibo, 2022: 36).

las tradiciones colectivas. El campesinado encarnará así el oxímoron de *tradicón revolucionaria* que desde Unamuno hasta Miguel Hernández estará presente en muchas de las poéticas que veremos en esta tesis.

### *¿Ecocrítica? Crítica de la crítica ecocrítica*

Una rama de los estudios literarios se ha especializado precisamente en tratar de integrar una visión ecologista general en la aproximación a la literatura como fenómeno cultural, en particular como plasmación de unas determinadas ideas y relaciones respecto a la naturaleza. Se trata de la llamada “ecocrítica”, *ecocriticism* en su original término anglosajón (también recibe otras calificaciones o se enmarca en estudios más amplios como *environmental humanities*, *green studies*, *environmental literary criticism*), que aunque tiene sus orígenes en el impulso del movimiento ecologista de los años 70 es desde la década de 1990 cuando está cobrando cada vez más importancia dentro de los estudios literarios. La ecocrítica acierta al señalar que la crisis ecológica es paralela a una crisis cultural en la que el pensamiento hegemónico asocia el crecimiento económico con el progreso social y material y que el propio funcionamiento económico se basa en no poca medida en una serie de ideas interiorizadas, fundamentalmente una determinada conceptualización simbólica de la naturaleza y las relaciones entre naturaleza y sociedad.<sup>102</sup> Desde ahí, la ecocrítica reclama una visión holística tanto de la relación cultura-naturaleza, como, por supuesto, del propio fenómeno literario. Pero consideramos que tras esa supuesta visión holística a veces hay detrás un neopositivismo que, *à la maniere de Taine*, afirma unas relaciones positivas entre “medio ambiente” y cultura (por ejemplo, Prádanos, 2019: 27).

Aunque hay estudios de interés, especialmente en torno a literatura contemporánea que responde a los fenómenos de crisis ecológica, consideramos que la

---

<sup>102</sup> Llama verdaderamente la atención lo que cierta ecocrítica considera novedades teóricas. En un monográfico introductorio Opperman e Iovino afirman: “the Environmental Humanities veer off the idea of culture and education as ‘spiritual’ abstractions” (Opperman y Iovino, 2016: 3). Nada que objetar a tal planteamiento, pero no deja de ser la crítica que Marx realizó al pensamiento burgués hace ya bastante más de un siglo. Siendo lo grave que esa supuesta novedad ecocrítica carece de un estudio genuinamente materialista de las relaciones de producción sobre las que se estructura una relación de ciega dominación para con la naturaleza. La interiorización de esas relaciones llega al punto de hablar de los limitados recursos físicos y naturales como “natural capital” (Opperman y Iovino, 2016: 2).

ecocrítica mantiene una serie de problemas ideológicos heredados del ecologismo que ya hemos brevemente planteado. Cierta ecocrítica se plantea como una especie de fenomenología materialista, punto de equilibrio entre la “falacia referencial” y la “falacia semiótica” para volver, otra vez, a *las cosas mismas*, trayendo a colación el verso del tan querido para la ecocrítica William Wordsworth: “Come forth into the light of things” (Marrero Henríquez, 2014: 62). El vitalismo orteguiano que ordenaba extasiado ir a *las cosas mismas* para revelar la naturaleza del mundo, su ontología, se convierte en la ecocrítica en una naturaleza literal: hay que volver a la naturaleza y verlo todo desde su luz. De nuevo, el problema es que esta *nueva crítica* hace *epojé* de lo que en realidad no se va: el inconsciente ideológico y, sobre todo, la ideología de la literatura. O de un modo igualmente ideológico se cree ver en el extrañamiento formalista de la poesía una manera de acceder a una percepción “primitiva”, no mediada por la racionalidad científica y la ideología antropocéntrica develando “un latido de sensualidad primigenia que aún sobrevive” (Marrero Henríquez, 2014: 67). La literatura que, cómo no, es sentimiento, sería la activación de unos “sentidos animales” que se filtra sobre la mediación cultural y científica de la civilización.<sup>103</sup> Este rousseauianismo viene acompañado en ocasiones de un primitivismo harto problemático que explica la tendencia temática y formal hacia las culturales orales no mediatizadas por la *trampa* de la escritura. Porque, ya se sabe, *la letra mata*. Ante la incapacidad de la ecocrítica de reconocer la naturaleza histórica de los discursos literarios y teniendo en cuenta el escaso diálogo efectivo entre los distintos planteamientos teóricos contemporáneos creemos que se hace necesario, parafraseando a Marx, una *crítica de la crítica ecocrítica*, que está pendiente de realizarse.

#### EL ESPACIO EN LA LITERATURA Y EL “GIRO ESPACIAL”

Desde hace unas décadas resulta bastante evidente que la geografía es una cuestión acuciante para las ciencias sociales. La literatura no ha sido menos: “Over the past few years, *spatiality* has become a key concept for literary and cultural studies”

---

<sup>103</sup> Marrero Henríquez, a decir verdad, matizando esos presupuestos de cierta ecocrítica señala ciertamente que los sentidos también son mediación (2014: 67). Pero esa vulgarización rousseauiana está latente en gran parte de la ecocrítica.



(Tally, 2013: 3). Esta tesis sigue la estela de los estudios que replantean la importancia del “espacio” como concepto teórico fundamental para la comprensión histórica de nuestra realidad (Lefebvre, Harvey, Soja, etc.). Lo que se ha venido llamando el “giro espacial”, a partir del cual el espacio deja de ser entendido simplemente como un objeto material, concreto y autoevidente o, su imagen especular, una dimensión abstracta, absoluta y homogénea sometida al régimen escópico cartesiano, para ser también una categoría y una realidad ideológica, experimentada y subjetiva, y subjetivizadora. En este sentido consideramos que hace falta, junto con una *radical historicidad*, una *radical territorialidad*. En esta investigación lo que consideramos fundamental es el espacio en su materialidad histórica. El paisaje que estudiamos es un paisaje cambiante: en la modernidad la ciudad cambia y se transforma constantemente, tanto como el campo. Y tan materiales son la Sierra de Gredos o la Gran Vía madrileña como los discursos que aprehenden y conforman dichas realidades. No se trata de relativizar la materialidad del espacio, sino de no asumir la autoevidencia conceptual con que asumimos ese espacio.<sup>104</sup> Asimismo no se trata solo de cómo los discursos espaciales reflejan las transformaciones sociohistóricas sino también cómo esos discursos son constitutivos y a su vez conforman de dichos cambios (Warf y Arias, 2009: 9).

Pero nuestra radical historicidad nos obliga también a la revisión crítica del historicismo que ha configurado gran parte del marxismo tradicional y que ha tendido a homogeneizar el espacio bajo el peso de un cierto teleologismo histórico, forzándolo dentro de categorías estanco que hacían caso omiso de las peculiaridades territoriales, ecológicas, etc. y de las resistencias al avance de la lógica histórica de la modernidad. Rompiendo una baza por la muchas veces infravalorada tradición crítica anarquista, mucho más cercana y atenta al mundo rural, cabe decir que antes del “giro espacial” fue esta tradición la que dio importantes geógrafos como Kropotkin o Reclus, quienes a su vez fueron precursores ecologistas largamente olvidados. Mientras los grandes historiadores marxistas se centraron en el modo en que la modernización arrasaba con todas las diferencias locales, los geógrafos anarquistas se focalizaban en la tenaz resistencia de ciertas fuerzas locales ante esa homogeneización del Estado y el capital. Los últimos vieron, sin dejarse llevar (o no siempre) por un utopismo vacuo, en esa

---

<sup>104</sup> “Space in itself may be primordially given, but the organization and meaning of space is a product of social translation, transformation and experience” (Soja, 1989: 79).

resistencia un faro con el que alumbrar una sociedad emancipada y en una relación de no dominación con la naturaleza.<sup>105</sup>

Curiosamente el “spatial turn” (Warf y Arias, 2009) ha querido verse como uno de los giros que caracterizan el cambio de las tan discutidas modernidad y posmodernidad. La modernidad se habría caracterizado por una constitución fundamentalmente temporal y un pensamiento organizado en clave temporal e historicista que asumía el espacio como una categoría absoluta, neutra y homogénea. Frente a esta se erige una posmodernidad orientada hacia la heterogeneidad y diversidad del espacio. No vamos a profundizar en el debate, a veces bizantino, sobre la modernidad y la posmodernidad, pero adelantaremos que esta tesis cuestiona, coincidiendo con David Harvey (1992) y Fredric Jameson (1991), que haya una ruptura o un cambio de paradigma.<sup>106</sup> La posmodernidad, si acaso es un concepto con sentido, es la derivación histórica de la modernidad que continúa, evolucionada, la misma lógica que moviliza la modernización. Y en este sentido, el fantasma del espacio ha recorrido toda la modernidad (¿acaso no es lo sublime del paisaje romántico —atisbado ya por el criticismo kantiano— una presencia inquietante de ese fantasma?). El planteamiento de David Harvey sobre el giro espacial tiene la virtud de aprehender este hecho: la creciente importancia económica de la información a partir del aprovechamiento técnico de la electricidad en el siglo XX que da a pie a que la información se convierta en un elemento crucial de la producción y la circulación de mercancías pone de manifiesto el carácter relacional y heterogéneo del espacio, como, en otro sentido ha explorado Manuel Castells (1991). Michel Foucault, por su parte, detectó la preponderancia teórica

---

<sup>105</sup> Es el caso ya comentado de los *narodniki*, los populistas rusos, que vieron en la comuna rusa unas formas de producción que requerían necesariamente de la cooperación de los miembros de la comunidad, cooperación que podía ser orientada a una nueva forma de producción comunista sin pasar por la modernización burguesa. En España, en una figura mucho más ambigua, tenemos el caso de Joaquín Costa quien independientemente de sus no pocos desvaríos y mistificaciones, vio bien el interés social y productivo de la propiedad comunal tradicional y como su privatización absoluta mediante las desamortizaciones liberales no hizo nada para mejorar las condiciones de la mayoritaria población rural, además de tener graves consecuencias ecológicas (pérdida de masa forestal, aumento de la erosión, etc.).

<sup>106</sup> No deja de ser llamativo que el “giro espacial” haya sido puesto como característico del pensamiento posmoderno y/o posestructuralista y que, a la vez, haya sido un geógrafo marxista como Harvey, uno de los grandes referentes del contemporáneo interés y revalorización del espacio como categoría sociohistórica clave, quien haya escrito una de las primeras críticas sistemáticas y rigurosas críticas al posmodernismo como supuesta ruptura histórica en lugar de una progresión histórica determinada fundamentalmente por la lógica interna del capital.

de las categorías temporales sobre las espaciales fruto de una concepción reduccionista de la historia:

Será necesario hacer una crítica de esta descalificación del espacio que reina desde hace varias generaciones. ¿Comenzó con Bergson o con anterioridad? El espacio es lo que estaba muerto, fijado, lo no dialéctico, lo inmóvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico.

La utilización de términos espaciales tiene un cierto aire de antihistoria para todos aquellos que confunden la historia con las viejas formas de evolución, de la continuidad viviente, de desarrollo orgánico, del progreso o del proyecto de la existencia. Desde el momento en que se hablaba en términos de espacio se estaba contra el tiempo (1980: 117-118).

“El espacio (social) es un producto (social)”, afirmaba antes Henri Lefebvre (2013: 86). Pero no como una abstracción imaginaria, como una superestructura (metáfora espacial que igualmente hay que desechar). No, el espacio es una realidad dialéctica que es tanto producto como productor de una determinada conciencia. El espacio social creado es a la vez el espacio de reproducción social. A pesar de la concepción imperante todavía hoy día, el espacio no es una mera categoría *a priori* como mantiene la filosofía kantiana (Lefebvre, 2013: 53). Continuando el pensamiento de Lefebvre, Harvey afirma que relaciones sociotemporales son constitutivas de los distintos sistemas sociales, de modo que, afirmaba con ironía, la cuestión del espacio es demasiado importante como para dejársela sólo a los geógrafos (1985: XII). Espacio y tiempo no son elementos separados, ambos mantienen una relación dialéctica. Esto es especialmente cierto para la concepción espaciotemporal de la modernidad en el que ambas categorías están unidas por un pegamento muy particular: la mediación monetaria.

Como explica Susan Larson en su completo estudio sobre la modernización española en la literatura española del primer tercio del siglo XX: “Place is ultimately a matter of ideology, an inherently subjective concept, and it does not yield well to instruments of science, or even of social science” (2011: 9). Es decir, para comprender el funcionamiento del espacio en la cultura hay que conocer la historia de las relaciones sociales detrás de la construcción del espacio, en su sentido material y en su sentido psicológico.

*El espacio abstracto de la modernidad*

Tiempo y espacio abstracto están íntimamente vinculadas en el desarrollo de la sociedad capitalista. El espacio en los inicios de la modernidad es, desde Descartes, una cosa autoevidente que está ahí fuera, parte de la “res extensa”. Es desde aquí donde se produce todo el desarrollo de la perspectiva y la geografía del periodo conocido como Renacimiento y expresado claramente en el cartesianismo.<sup>107</sup> Aunque la reflexión exhaustiva propiamente moderna sobre el espacio se conforma desde Leibniz y Kant con la idealización plena de lo que ya estaba seminalmente en el perspectivismo racionalista: las relaciones espaciales son relaciones ideales matematizables. El tiempo y el espacio devienen así apercepción, intuiciones *a priori*. Como explica Valles Calatrava, ambos elementos aparecen en la “Estética trascendental” de la *Crítica de la razón pura* como intuiciones puras y formas *a priori* de la sensibilidad, es decir: unas coordenadas vacías, donde las impresiones y formas de percepción de las sensaciones son ordenadas, que precede a toda impresión sensible (Valles Calatrava, 1999: 12).

El espacio geométrico abstracto y el espacio como intuición *a priori*, homogéneo y universal, desligado de la realidad concreta pero orientado precisamente a la explotación potencial del espacio concreto guarda una homología con la realidad igualmente paradójica de la *abstracción real* del valor y la forma dinero, un ente homogéneo y universal, abstracto e ideal, que sin embargo tiene un poder muy concreto en la homogeneización efectiva del espacio. Homogeneización de la cual la ciudad moderna, escenario precisamente de la acumulación del capital, es el paradigma. (En otro sentido, no es menos importante la exploración y colonización Europea del globo.) Harvey plantea esa relación entre el tiempo y el espacio desde lo que considera el

---

<sup>107</sup> La representación matematizable del espacio es parte fundamental del régimen semiótico moderno, en el que la perspectiva geométrica adquiere un papel clave en el nuevo régimen escópico que Gonzalo Abril denomina “grafosfera” (2007: 54). Un planteamiento compatible con la relación directa entre ojo-cosa que ha descrito Juan Carlos Rodríguez que sucede a la interpretación del mundo feudal como una cadena de firmas (2001: 366). El perspectivismo cartesiano que caracteriza la inauguración filosófica de la modernidad da al espacio una caracterización como dimensión homogénea, abstracta y cuantitativa que convierte a la realidad espacial en un mero vacío donde los objetos se sitúan como algo externo al sujeto racional y desmaterializado. Esa nueva imagen científica del mundo torna a los objetos en entidades mudas: el mundo ya no tiene el significado inherente de texto legible, de las *Escrituras*. Matoré, por su parte, ha resumido la voluntad clarividente de nuestra época como: “Y voir clair” (1976: 15). Como luego llevará al extremo el positivismo: lo que no se ve, en el sentido de que no es representable bajo el régimen de representación racional matematizable, no existe.

espacio novedoso de la modernidad, la gran urbe, donde se generalizan las relaciones mercantiles y la forma-dinero. La experiencia urbana y la generalización del tiempo abstracto del reloj y el espacio abstracto del metro están corporeizadas en nuestra propia conciencia,<sup>108</sup> ya cada vez más “urbanizada”:

Capital flow presupposes right temporal and spatial coordination in the midst of increasing separation and fragmentation. It is impossible to imagine such a material process without the production of some kind of urbanization as a ‘rational landscape’ within which the accumulation of capital can proceed. Capital accumulation and the production of urbanization go hand in hand. (Harvey, 1985: 22)

La conciencia moderna es urbana. Lo es pues el funcionamiento de la economía es preponderantemente urbano. La economía tiene, en términos de la *radical geography* de David Harvey, una “condición urbana”. Harvey viene a plantear que con el tiempo, en la modernidad, las inversiones en transporte y comunicaciones reducen las barreras espaciales y revuelven los posibles enraizamientos geográficos que tuviesen las relaciones de intercambio. Y aunque el movimiento mercantil esté constreñido por el coste y el tiempo de transporte, el dinero crediticio cada vez más importante rompe con esas barreras materiales. Y en este sentido son las ciudades las que se elevan y construyen como centros de coordinación, de toma de decisión y control de las jerarquías geográficas.<sup>109</sup>

En este nuevo espacio, se da una transformación en la conciencia que es clave y que viene provocada por el hecho de que en el núcleo urbano industrial la producción está separada de la consumición y de los lugares de intercambio, algo que no ocurría en formas de producción campesinas o premodernas. El tiempo de la producción deviene crecientemente fragmentado tanto como el del consumo. Como explica Susan Larson para nuestro periodo de estudio: “This spatial division of consumption required the construction of permanent social and physical spaces within and between urban centers

---

<sup>108</sup> “Seguir pensando a través de las viejas consignas de Kant resulta imposible. Ni el tiempo es lo interior, ni el espacio es lo exterior. El tiempo nos pasa, igual que nos pasa el espacio: nos constituye como cuerpos” (Rodríguez, 2022: 43).

<sup>109</sup> En este sentido hay que comprender lo que se ha llamado la pérdida de la región como espacio social en tanto disolución de las relaciones de reciprocidad anteriores entre ciudad y campo circundante: no se trata tanto que llegue el ferrocarril (la intromisión de la máquina en el jardín que explica Leo Marx), sino que se generalice la relación monetaria capitalista, rompiendo así las constricciones materiales que enraizaban ciertas relaciones de producción e intercambio con el territorio.

and explains the dramatic reshaping of the city of Madrid during the late nineteenth and early twentieth centuries” (2011: 26). Harvey analiza en sus estudios cómo las bases materiales del espacio y el tiempo objetivos están entrelazados con lo urbano, y en el siglo XX ya plenamente, con lo industrial. Esta urbanización de la conciencia debe ser tomada como una cuestión política de primer orden. El materialismo histórico si pretende ser genuinamente histórico y materialista tiene también que ser geográfico. El geografo británico reflexional así:

To dissect the urban process in all of its fullness is to lay bare the roots of consciousness formation in the material realities of daily life. It is out of the complexities and perplexities of this experience that we build elementary understandings of the meanings of space and time; of social power and its legitimations; of forms of domination and social interaction; of the relation to nature through production and consumption; and of human nature, civil society, and political life. (1985: 251)

La experiencia de vivir en un ambiente urbano moderno configura el contenido y la forma de gran parte de la cultura moderna. Se retrata así a la ciudad, como explica Susan Larson, en una infinidad de formas, “some critical, some utopian, but always with a sense of the power it has in shaping people’s lives” (2011: 9).

### *La ciudad y la mercancía. La comunidad del dinero*

El capitalismo no es solo producción de mercancías, es también, y no menos importante, productor de la necesidad de mercancías. En primera instancia, esta necesidad es de tipo impositiva: la única manera de obtener determinados bienes y servicios es como mercancías (la expropiación campesina de los medios de producción, su introducción en el mercado, etc.). Pero en el capitalismo tardío, una vez generalizada la forma-mercancía, el aspecto fundamental de la necesidad de mercancías es el deseo: crear el deseo de determinadas mercancías.<sup>110</sup> Lo que en el medievo y la modernidad

---

<sup>110</sup> En este sentido, en el capitalismo tardío surge una categoría estética sin precedentes históricos: lo *kitsch*. Esta categoría está íntimamente relacionada con la producción en masa y la mercantilización generalizada. El kitsch podría ser interpretado como paradigma de la mercancía: una forma relacional que no viene dada exactamente por el contenido sino por su intercambiabilidad. El eclecticismo del kitsch como señala Calinescu es un modo de sugerir la “disponibilidad comercial”. El artefacto kitsch “es atractivo no sólo porque tenga un aspecto bonito”, un valor de uso, podríamos decir, “sino también

temprana permitió identificar la ciudad con la libertad por la relajación de las relaciones de servidumbre en ella (*Die Stadtluft macht frei*)<sup>111</sup> devino sin solución de continuidad, con la erradicación de las relaciones serviles, en otro tipo de libertad: la libertad de la circulación de mercancías. La gran ciudad moderna es el espacio y el tejido social oportuno para impulsar el crecimiento económico a través de la producción, circulación y consumo de mercancías, incluso en su propia materialidad, en su constitución espacial (capital de infraestructuras e inmobiliario). La gran ciudad moderna es en sí una máquina de crear nuevas demandas de nuevas mercancías.

En este punto hay que destacar que no es tanto el carácter físico de la ciudad —sin dejar de ser este un vital condicionante— el que determina esa configuración social, sino que es la configuración social novedosa la que conforma el nuevo espacio y, dialécticamente, conforma las transformaciones en las relaciones sociales y a su vez tiene *a posteriori* un impacto enorme en la transformación material del tejido urbano. La comunidad que emerge ulteriormente en las grandes ciudades capitalistas es la *comunidad del dinero*. “El dinero no sólo simboliza el movimiento dentro de la sociedad concebida como un laberinto; su función en el intercambio crea también las propias conexiones que constituyen el laberinto económico. Es la araña que teje la tela de la sociedad” (Frisby, 1992: 165). De este modo, como señala Harvey, “[s]pace cannot be considered independently of money” (1985: 11). Como ya señaló el llamado Marx maduro es el dinero el que permite la separación de la operación de compra y venta tanto en el espacio como en el tiempo:

---

porque puede obtenerse —él o cualquier otro objeto parecido— por cualquiera que quiera comprarlo”. Incluso lo más caro y lo más laborioso contiene en sí mismo un anuncio incorporado de sí mismo: “una invitación a la posesión y disfrute inmediato. El encanto estético del kitsch es transparentemente comercial”. De ahí la “ambigüedad semiótica” de la mayoría de objetos kitsch (Calinescu, 2003: 247). Algo totalmente diferente del carácter simbólico del signo premoderno. En este sentido la *pérdida del aura* teorizada por Benjamin no es provocada solo por una nostalgia reactiva, es también una preocupación por la desubstancialización del mundo provocada por la forma-mercancía, cuya *aura* fetichista lo ocupa todo.

<sup>111</sup> En la Edad Media se usaba tal dicho, “el aire de la ciudad hace libre a los hombres”, para significar que el campesino que quisiese escapar de la servidumbre estaría a salvo en sus muros (a salvo del terrible cosmos también, de la naturaleza indómita). Los orgullosos paisajes urbanos de la pintura renacentista son muestra de ello (cf. Maderuelo, 2010). El *motto*, sin embargo, ha perdido su vigencia desde hace tiempo. Hoy el hombre de la ciudad huye de esta en su periodo de libertad condicional (vacaciones) en busca de “aire libre”. Por otro lado, están las connotaciones macabras —no sin razón— que ha adquirido el “macht frei” y su inquietante relación con el “trabajo”.

The breaking of the bonds of personal dependency through money exchange is here paralleled by the breakdown of local barriers so that “my product becomes dependent on the state of general commerce and is torn out of its local, natural and individual boundaries” [Marx]. The world market ultimately defines the “community” of exchange interactions, and the money in our pocket represents our objective bond to that community as well as our social power with respect to it. Here, too, money is the great leveler and cynic, the great integrator and unifier across the grand diversity of traditional communities and group interests. (Harvey, 1985: 11)

La homogeneización abstracta del espacio concebido como un *a priori* matemático no obedece meramente a avances en el desarrollo de la geometría, sino que es fruto también (y desde luego el desarrollo de la geometría puede también achacarse a los nuevos intereses comerciales, militares y coloniales del capitalismo temprano) de la configuración espacial que impone la homogeneización objetiva del dinero: “Commodity exchange and monetization challenge, subdue, and ultimately eliminate the absolute qualities of place and substitute relative and contingent definitions of places within the circulation of goods and money across the surface of the globe” (Harvey, 1985: 11). En este sentido la naturaleza del espacio capitalista está intrincada con la naturaleza de la “mercancía universal” que es el dinero. El dinero no solo representa “un valor económico particular”, sino que también encarna “el valor económico abstracto general” (Simmel, en Frisby, 1992: 165). El decimonónico historicismo y la subordinación del espacio sobre el tiempo en la conciencia moderna son, pues, inseparables de la comprensión tempo-espacial de la expansión del capitalismo industrial (Warf y Arias, 2009: 2). El capital necesita acelerar al máximo la realización del valor acortando los ciclos del capital (la obtención de beneficio que pasa desde la producción al intercambio). Es esta lógica el gran motor de la *aniquilación del espacio por el tiempo* pues es una operación fundamental para la realización óptima de beneficio en el ciclo del capital. El capital modula así el espacio creando nuevas escalas espaciales cada vez más amplias y acelerando los ritmos temporales de acumulación de capital. Es esta una de las contradicciones básicas del capitalismo en tanto se debate entre la estabilidad (la necesidad de estabilizar la producción temporalmente para asegurar y optimizar la valorización) y la movilidad (la necesidad de suprimir constantemente límites espaciales y culturales en actos de destrucción creativa para reemplazarlos por paisajes más apropiados para la producción y circulación de



mercancías)<sup>112</sup> (Warf, y Arias, 2009: 4). Del mismo modo, “como artículo tangible, el dinero es la cosa más efímera en el mundo práctico exterior; sin embargo, en su contenido es la más estable, pues se encuentra en el punto de indiferencia y equilibrio entre todos los demás fenómenos del mundo” (Simmel en Frisby, 1992: 165). Igualmente, el dinero como “equivalente general” dentro del global modo de producción mercantil configura la estructura formal de la sociedad burguesa, en tanto, el dinero como la abstracción concreta de la riqueza “represents the greatest concentration of social power in the midst of the greatest possible dispersal” (Harvey, en Larson, 2011: 93).

En este punto hay que cuidarse de no comprender el dinero, como en gran medida hace Simmel, quien dedico una extensa obra a él (1975), y harán la mayoría de nuestros poetas, como origen de las transformaciones sociales y principal problema social. La crítica al dinero es producto en muchas ocasiones de una fetichización de las relaciones mercantiles preindustriales, y no, como debiera ser, una crítica al fetichismo de la mercancía. Con frecuencia todo problema social se achaca al dinero, tal como hizo la matriz ideológica organicista del siglo XVII, como si fuese este el que destrozara las relaciones sociales que fundarían una comunidad orgánica, cuando en realidad el dinero existe como expresión de unas determinadas relaciones sociales de producción (en este sentido no debe confundirse el dinero con la moneda premoderna que no presupone, como lo hace el dinero, el valor como un *a priori* de la producción). Con todo, sería injusto desdeñar totalmente dicha crítica. Esta, aunque mistificada y en ocasiones con una intención reaccionaria (el dinero como anulador de unas diferencias sociales supuestamente naturales o legitimadas históricamente), expresa la “asocialidad” de las formas de producción capitalista, porque la producción orientada a la abstracción de la forma-valor no es directamente social, esta solo se socializa a partir de relaciones de intercambio en el mercado, pero no en la producción. Este punto es fundamental para

---

<sup>112</sup> La destrucción creativa no solo afecta a elementos ajenos al capital sino también a los propios productos del capital. Es la propia lógica del capital la que impone una aceleración de los propios ciclos productivos y destructivos dentro de sus propias formaciones y de sus propias fuentes de riqueza, una aceleración por la cual, como ha glosado Berman (2010), “todo lo sólido se desvanece en el aire”: no solo las instituciones premodernas como refería el *Manifiesto* sino las mismas instituciones modernas: “The capitalist dynamic is forced to tear down much of what it has built in order to survive. The axe of creative destruction falls not only on capital made obsolescent before its time but on the skills of the worker and on the roles of family, individualism, community, and state” (Harvey, 1985: 273).

entender la contraposición discursiva entre el campo y la ciudad pues en ella uno de los elementos clave es el hecho de que las formas de producción en la ciudad estén mayoritariamente mediadas por el dinero, mientras que en el campo lo están en menor grado, incluso una vez está generalizado el modo de producción capitalista, al menos mientras no haya una subsunción real de la producción agrícola. El acceso directo o la cercanía con la tierra induce a una producción de las clases populares orientada mayormente a la subsistencia (esto puede ocurrir incluso en las regiones donde está generalizado el sistema de aparcería). El campo será así interpretado por un lugar donde preponderan unas relaciones sociales no mediadas por la mercancía, relaciones personales y comunitarias (relaciones de dominación o no), y no relaciones formales y abstractas.

### *La “heterotopía”*

Como vemos, desde estos planteamientos el lugar, como espacio social, no es pues un ente estático y homogéneo, sino algo cuya permanencia es siempre relativa a la historia y que es interna y externamente heterogéneo, dialéctico y dinámico en relación con el complejo tempo-espacial y con los procesos ecológicos y sociales globales. El lugar es, pues, no solo una manifestación material sino también un espacio del imaginario en cuanto que materialización cultural de las relaciones sociales, manifestación discursiva de unas determinadas relaciones de producción y estructuras de poder. Esta visión materialista del espacio está en estrecha relación con lo que Neil Smith, uno de los grandes teóricos del fenómeno de la gentrificación, siguiendo a David Harvey, denomina el “uneven development” que resulta intrínseco al capital:

The logic of uneven development derives specifically from the opposed tendencies, inherent in capital, towards the differentiation but simultaneous equalization of the levels and conditions of production. Capital is continually invested in the built environment in order to produce surplus value and expand the basis of capital itself. But equally, capital is continually withdrawn from the built environment so that it can move elsewhere and take advantage of higher profit rates. The spatial immobilization of productive capital in its material form is no more or less a necessity than the perpetual circulation of capital as value (Smith, 1996: 6).

El capital necesita “producir” la desigualdad entre los espacios para permitir la cíclica acumulación de capital y reproducirse a sí mismo. Este acelerado dinamismo especial, la concentración tempo-espacial de la modernidad, provoca así lo que Foucault denomina “heterotopía” (1968: 3). O más bien, diríamos aquí, el anhelo de la heterotopía. Pues el desarrollo desigual es la confirmación de una tendencia hacia la homogeneización espacial absoluta:

The uneven development of space then becomes a primary expression of its homogeneity. Immense concentrations of productive force and labor power are assembled in urban areas in the midst of the greatest possible spatial dispersal of commodity flows within a spatially articulated urban hierarchy organized so as to minimize turnover time. This fixed landscape of uneven development then becomes the barrier to be overcome. And overcome it is, but only through the same processes of “creative destruction” which wash away the dead weight of past investments from current concerns. The annihilation of space by time proceeds apace. But it is now the created spaces of capitalism, the spaces of its own social reproduction, that have to be annihilated. (Harvey, 1985: 27-28)

Esta contradicción espacial que provoca un cambio constante a la vez que una igualación general agudiza la búsqueda en la poesía moderna de esa heterotopía: un espacio otro, presente *hinc et nunc* que se estructura como fuera del *ahora*, fuera del tiempo lineal del progreso y a su vez fuera de la estructura espacial del orden dominante, ajeno a las construcciones dominantes del espacio burgués: no es privado, ni público; no es el espacio de trabajo, ni el del ocio; no es el espacio de consumo, ni el de la contemplación; no es el espacio familiar ni el social, etc. Como veremos, para muchos de nuestros poetas, el campo, el suburbio, la calle bohemia, la ciudad vieja, la verbena, etc. funcionan como esa heterotopía.

Ese espacio heterotópico es concebido, por Foucault y por aquellos poetas pesimistas ante una transformación real de la lógica espacial y enfrascados en cierto solipsismo, como un lugar de evasión, una huida del espacio estático del *ahora*. Este espacio se asemeja en ocasiones, especialmente para la bohemia y la vanguardia, a los discursos, lugares y espacios de la polifonía y lo carnavalesco que plantea Bajtín. Ese momento en que la rigidez de las normas se relaja o estas se invierten y en el que es posible una transposición ambivalente del orden. Ambivalente en cuanto sigue operando, como excepción que confirma regla, pero que tiene la virtud de mostrar la construcción social del espacio; el espacio de la transgresión momentánea, pero una

transgresión permitida por la propia lógica espacial. Aquí consideramos que, aunque ciertamente la suspensión normativa puede funcionar y funcione como una liberación controlada para ejercer de forma más efectiva el control sobre el espacio,<sup>113</sup> esos espacios pueden también funcionar en potencia como espacios de resistencia efectiva, de transformación en potencia y de mostración de la posibilidad inmediata de un ordenamiento alternativo.<sup>114</sup>

### *El espacio y la literatura*

Discurso, espacio y poder están en cualquier caso estrechamente relacionados y tal interrelación es fundamental para comprender tanto el periodo histórico que estudiamos como el papel simbólico que este periodo tiene en nuestro presente y la configuración de esos elementos en nuestra realidad actual. Los discursos como la literatura son tan importantes para la comprensión del espacio moderno como lo es la geografía social. Para acceder a la conciencia los fenómenos físicos deben ir más allá de la mera actualización y ser verbalizados. De este presupuesto, como parte del *giro espacial*, Bertrand Westphal (2000) ha desarrollado lo que denomina “géocritique”, un interesante encuentro, con ciertos tintes posestructuralistas, entre la teoría literaria y la geografía histórica y cultural. El plano expresivo es el único que podemos aprehender, es el único que nos pone en contacto con las realidades mentales. Los espacios, lejos de cualquier concepción estática y estrictamente empírico-objetiva, son inseparables de las prácticas sociales, las representaciones, las ficciones y los discursos que los conforman y atraviesan. Entre el espacio, su aprehensión, su representación y su reproducción hay una serie de complejas mediaciones que conforman un complejo *continuum* que la crítica debe dilucidar insertándola dentro de la dinámica cultural histórica pues los espacios son dinámicos como la historia misma. El espacio estático es solo una deducción abstractiva como lo es la sincronía respecto a la historia. En cada espacio se

---

<sup>113</sup> De hecho, como ha mostrado Edmond Cros la inserción de la tradición carnavalesca, predominantemente rural, en la temprana novela burguesa del siglo XVI tiene como función legitimar su ascensión progresiva alrededor de la inversión jerárquica feudal (2009: 208).

<sup>114</sup> Con todo, aunque esas categorías resultan útiles para explicar ciertos fenómenos la visión espacial de Foucault no deja de ser heredera del propio discurso moderno: un espacio como categoría apriorística separado del tiempo que es lo que le permite la relación estructural entre espacio y lenguaje sobre la que basa su teoría.

acumula toda una carga histórica: “le présent constitue le dernier estade du passé” (Westphal, 2000: 25).<sup>115</sup> Esta concepción dinámica y dialéctica tanto del espacio como de su representación resulta una tarea especialmente urgente ante la *desterritorialización* (la relajación o desaparición de los lazos entre la cultura y el lugar —termino de Deleuze y Guattari recurrente en la geocrítica—) inducida por ese proceso conocido como globalización: epifenómeno, en el fondo, del trastocamiento temporo-espacial del capitalismo (Harvey, 1990: 284-307).

Como explica Matoré: “L’espace contemporain est, comme l’homme qui l’a conçu, englobé dans une totalité historique dont la littérature, les arts, les institutions et le langage sont les manifestations” (1976: 28). En este sentido, como explica Susan Larson en su trabajo sobre la modernidad española centrándose en la construcción de Gran Vía madrileña:

a careful reading of materialist approaches to culture can promote an understanding of and appreciation for the power of capitalism as a social system whose strength lies in its capacity to mobilize the multiple imaginaries of all sectors of modern society on an ever—expanding scale. (2011: 30)

Para estudiar lo rural y lo urbano en la poesía moderna es así fundamental comprender las categorías tempo-espaciales del capitalismo y su funcionamiento intrincado con las propias categorías económicas del capital. El espacio no es algo constituido como tal, ni de un modo permanente, sino que se ve sometido a procesos contingentes y continuos de creación, reproducción y disolución. El espacio es un elemento de conflicto, una relación de fuerzas. En la modernidad el espacio por excelencia donde se juegan las concepciones espaciales hegemónicas es la gran urbe. En este sentido Franco Moretti plantea la forma literaria como un “diagrama de fuerzas”, debiendo estudiarse las relaciones tangibles entre el conflicto social de la urbe y la forma literaria. Siendo el objetivo de una sociología de la literatura deducir de la forma de un objeto las fuerzas que en ella actúan (Larson, 2011: 31).

---

<sup>115</sup> Robert Tally (2013) también podría señalarse como otro referente de la geocrítica, tratando este de establecer puentes con la preocupación medioambiental de la ecocrítica. Sin duda hay concomitancias entre ambas corrientes aunque, creemos, la geocrítica parte de bases históricas más firmes. Para una introductoria síntesis en castellano, idioma en el que la reciente corriente goza de escasa difusión, véase Marqués Meseguer (2017).

Aunque desde el realismo implícito en la forma novelística moderna pudiese parecer que siempre hay una literariedad en los referentes espaciales (esa mirada literaria que relacionaría directamente ojo-cosa, el enunciado y la realidad), vemos que en las “polaridades espaciales” tan comunes en la construcciones espaciales literarias, no se trata solo de una ambientación de la acción o de la voz lírica, sino que tales polaridades “suelen orientarse a reforzar el sentido de la trama para que el lector realice una lectura simbólica de la confrontación de espacios” (Román Román, 2012: 250). Más agudamente, en la lírica moderna el espacio no tiene ya una relación directa con el referente. Ya no hay continuidad, todo puede ser simultaneo y superpuesto y lo contrario; lo interior y lo exterior se superponen en planos complejos. Como ejemplifica Friedrich a través de la generalización de la hipálage (1969: 312), como en este verso de Jorge Guillén: “Esta oscura humedad tangible huele a puente” (1970: 157). En este verso del poema “El desterrado” (*Cántico*) hay una alteración del orden normal de las cosas, proyectado en el orden sintáctico, por lo demás llamativamente coherente: la humedad de la corriente del río se intercambia con la tangibilidad de la estructura del puente, el aroma con el color, etc. En la lírica moderna no se trata tanto, pues, de estudiar el proceso mimético de representación referencial sino de aprehender las formas de sociabilidad espacial que emanan de los discursos líricos: “l’espace n’est pas seulement perceptif, sensori-moteur ou représentatif, il est vécu” (Matoré, 1976: 23).

El espacio desde los estudios literarios ha sido estudiado fundamentalmente en tres aspectos: la construcción mimética del espacio (la descripción: Auerbach, Hamon, etc.), el espacio como parte fundamental de la trama, como lugar de la acción (fundamentalmente desde la narratología), y el carácter simbólico del espacio (simbolismo, Bachelard, Matoré, etc.). Y, por último, en un sentido algo distinto, la propia espacialidad visual de la escritura (como hace Joseph Frank). La aplicación de las claves teóricas de estos estudios (a excepción de los estudios simbólicos), que están centrados fundamentalmente en la narrativa y en la descripción paisajística, sin embargo, no son demasiado funcionales a la hora de estudiar la dicotomía de lo rural y lo urbano en la lírica de un modo específico, tal como aquí la comprendemos (aunque sin duda hay estudios utilísimos en la narrativa como el de Zubiaurre [2000]), que no es tanto en un sentido espacial, sino en el plano social y en el modo en que la socialización dentro de esos espacios históricos se interioriza. Lo cual, por supuesto, no desmerece las aportaciones fundamentales para comprender el fenómeno espacial en la literatura: la

*spatial form* de Frank (1945), el cronotopo de Bajtin (1989), la poética del espacio de Bachelard (1975), etc.

Desde los estudios espaciales literarios la cuestión campo/ciudad sigue asociándose con mucha frecuencia con el regionalismo o directamente con el conservadurismo en la crítica literaria europea (Heinsch, 2015: 4). Ciertamente muchas veces los intentos de expresión de las zonas rurales quedan anidados en el imaginario colectivo dentro del costumbrismo o el folclorismo que ve la peculiaridad nacional o regional como una especie de “patrimonio dignificador” (Mainer, 1975: 140). Pero la cuestión, creemos, está lejos de reducirse a nacionalismo, regionalismo o cosmopolitismo. Como veremos, estos son indisociables de la lógica tempo-espacial que induce la modernidad. Cabo Aseguinolaza (2012: 449-518) ha hecho una contribución interesante, desde los planteamientos de la teoría de los polisistemas, en relación con los planteamientos de esta tesis al estudiar la relación espacio-geográfica en la conformación del propio campo literario moderno, aproximándose desde cierta posición comparatista a la cuestión de las literaturas nacionales, su complejo engarce con las literaturas regionales y la compleja dialéctica entre literatura nacional, cosmopolita y regional. Según Cabo Aseguinolaza, lo provinciano y regional frente a lo central y cosmopolita conformaría una dialéctica espacial paralela a lo de lo rural y lo urbano. Lo provinciano adquiere una fuerte “carga axiológica” que con frecuencia “se confunde con lo regional desde la perspectiva de la versión institucionalizada de la literatura de la nación. Es el territorio supuesto de los escritores menores, domésticos y casi siempre epigonales o retardatarios, orillados por la representación canónica” (2012: 515). El siglo XIX es así un momento crucial para la conformación moderna de las representaciones de lugar que toman importantes connotaciones identitarias, políticas e incluso éticas: “la tensión entre lo local y lo cosmopolita se hizo cada vez más relevante, dejando más de una vez en una delicada situación intermedia entre ambas atracciones a la literatura nacional” (Cabo Aseguinolaza, 2012: 518). Conformación simbólica espacial que mantiene sus paralelismos con la estructuración del campo cultural en torno a un centro nacional y unas periferias regionales. Como veremos, esta tensión tendrá una importancia fundamental en la reformulación por parte de los poetas modernos del siglo XX de las tradiciones orales marcadamente locales, haciendo un esfuerzo por sintetizar lo vívido de lo local con la amplitud de horizontes de la modernidad cosmopolita. Como explica Fernando Cabo: “La atracción por Europa y por

estar a la altura de la modernidad literaria tiene su otra cara, no necesariamente contradictoria, en la voluntad de desarrollar una literatura regional, pegada a las experiencias en principio más inmediata de autores y lectores” (2012: 518). Pero no solo eso, creemos; la universalización de lo local obedece a la pretensión de hacer de la poesía una experiencia vívida de una realidad concreta frente a la homogeneización y abstracción formal de la vida moderna. Así un poeta como Juan Ramón Jiménez concretará su poética pura desde un acento y una ambientación (o una nostalgia) andaluza, centrada además en un lugar particular, su hogar moguerense; y considerará esa Andalucía como un lugar que, por su oposición al *ahora* abstracto del capital, mantendrá un carácter humano y, por ello, universal.

Para finalizar, en lo relativo a la comprensión del espacio en la literatura esta tesis pretende colaborar en el trazado de un “mapa cognitivo” (Jameson, 1991: 51-54) que permita relacionar la posición empírica y existencial del sujeto con las relaciones abstractas y no experienciales de la totalidad geográfica e histórica. Un *cognitive mapping* que permita no dejarnos arrastrar por el vértigo de la disolución posmoderna de espacios y tiempos del capital multinacional.<sup>116</sup>

#### LA RADICAL HISTORICIDAD DEL PAISAJE

##### *Espacio e historia: el paisaje y la mirada*

La mirada es también una relación social. La mirada no existe como algo dado y evidente, es una madeja de relaciones, de conceptos, de interpretaciones inseparable de la semiótica sobre la que se construye nuestra identidad y a partir de la cual también construimos (de una manera o de otra) el mundo que *vemos*, *que creemos ver*, *que queremos ver* y *que creemos que queremos ver*. John Berger y sus lecciones entorno a los *modos de ver* expusieron lucidamente que el paisaje —fenómeno tan importante en el estudio del arte moderno y el papel de la naturaleza, el campo y lo urbano en este—, por muy adecuada al territorio que sea su representación, puede ser engañoso. Alrededor

---

<sup>116</sup> “[T]his latest mutation in space-postmodern hyperspace-has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world” (Jameson, 1991: 44).



de esos años la “geografía radical” confluyó con la historia social del arte y la crítica literaria para mostrar el carácter ideológico del paisaje (Cosgrove, 1998: 15). Lo hizo fundamentalmente al historizar el concepto. Al hacerlo fácilmente se constató que *el paisaje no ha existido siempre*<sup>117</sup> y que el paisaje funcionaba más bien como una alegoría social que transmitía unas relaciones sociales concretas y que la dimensión social e ideológica del paisaje no es menos material que el territorio mismo (Cosgrove, 1998).<sup>118</sup> Como explica Leonard Lutwack en su estudio sobre el rol del lugar (*place*)<sup>119</sup> en la literatura, antes de la modernidad los lugares son siempre alegóricos: “before the eighteenth century literalism of place was infrequently used and symbolism of place was so prominent that it is possible to describe such diverse works as the *Odyssey*, the *Divine Comedy*, and the *Romance of the Rose* as allegories of place” (1984: 20). Todos estos estudios han conformado algo que Lacan ya había planteado desde el psicoanálisis: que la mirada nunca está vacía, que no es una transmisión directa e inmediata de una realidad externa absolutamente asimilable, y que está íntimamente ligada al poder. El paisaje —concepto en el que llamativamente se unen indiferentemente tanto al espacio físico externo a lo humano como a su representación artística, cosa que no ocurre, por ejemplo, con el rostro y el retrato—,<sup>120</sup> la mirada

---

<sup>117</sup> Incluso un ferviente conservador como Kenneth Clark, tan poco sospechoso de ser marxista, comenta que hasta el siglo XV no podemos hablar de un paisaje propiamente dicho, si acaso puede hablarse de un “paisaje de símbolos” (1953: 16), un paisaje atravesado totalmente por una cosmología cristiana medieval y recluso en un *hortus conclusus* donde sentirse seguro, ajeno a los terrores de la naturaleza.

<sup>118</sup> Desde unos presupuestos algo distintos Javier Maderuelo plantea conclusiones similares y recuerda, además, de qué manera lo que contemporáneamente podemos apreciar como paisaje no lo era originariamente. “Las cualidades plásticas que hoy apreciamos en las obras del pasado son producto de una lectura estética, sólo accesible desde la modernidad ilustrada” (2005: 254). En cuadros del siglo XV por ejemplo todos los matices de color, los fondos paisajísticos de los cuadros, la textura, etc. eran entonces valorados simplemente como recursos del oficio al servicio del tema, de la historia a mostrar, que era lo fundamental. En la misma línea plantea Marchán Fiz: “El sentimiento del paisaje no es un comportamiento atemporal de la condición humana, sino un producto histórico de su evolución” (2006: 20).

<sup>119</sup> Lutwack seguiría la distinción por la cual espacio y lugar no son lo mismo aunque estén relacionados: los espacios serían conceptualizaciones o abstracciones de los lugares, que serían territorios vividos, atravesados en su conceptualización por la experiencia, asimilable en parte al concepto de “espacio social” de Lefebvre.

<sup>120</sup> Simmel en sus breves ensayos sobre el paisaje reflexiona sobre esta cuestión. Para la estetización de la figura humana no hace falta un gran esfuerzo conceptual. La figura humana, especialmente el rostro, es casi preconceptualmente artístico; el paisaje, sin embargo, necesita un concepto previo, una “propensión estética” que no sería necesaria para la figura humana: “la

paisajística, debe crearse, no surge espontáneamente. El paisaje, de hecho, como representación del territorio, parece ir de la mano de una relación productivista sobre él más allá de la autosuficiencia y de la propiedad<sup>121</sup> de ese territorio. En cierto modo, el surgimiento del paisaje parece sancionar culturalmente la diferencia entre quienes trabajan la tierra y quienes la poseen.<sup>122</sup>

La mercantilización del espacio está íntimamente relacionada con el crecimiento urbano y el surgimiento del paisaje. La generalización de la forma-mercancía en la producción afecta al propio espacio que se mercantiliza y que adquiere una importancia creciente en la economía. Para que el espacio se convierta en mercancía este ha de haberse sometido a un régimen representacional abstracto, cuantificable, donde unas porciones son intercambiables por otras. El espacio cualitativo de cosmovisiones premodernas, especialmente las de culturas nómadas, suele estar impregnado de relaciones simbólicas, inserto en relaciones sociales igualmente simbólicas, igualmente irreductibles a la compraventa (Abril, 1997: 169). En este punto es clave las ideas introducidas, entre otros, por John Berger sobre el desarrollo pictórico que plantea que

---

conformación de los elementos naturales en ‘paisaje’, una conformación que ya presupone una propensión estética que anticipa la obra de arte” (Simmel, 2018: 17).

<sup>121</sup> “Propiedad perfecta”, se entiende, es decir, en cuanto derecho de propiedad moderno que aúna todas las formas de propiedad anteriores en uno solo erradicando el derecho consuetudinario de los comunales. La invención histórica del paisaje y la propiedad perfecta coinciden cronológicamente; y geográficamente vemos como corresponde su conformación e implantación: en la Italia urbana del siglo XIV, en la Holanda mercantilista del siglo XVII, en la Inglaterra industrial del siglo XVIII y en la Francia burguesa del siglo XIX.

<sup>122</sup> Se podrá responder que lo mismo ocurría en el medievo, al fin y al cabo, los siervos trabajan la tierra y el señor la posee. Pero no es exactamente así, el señor tiene derechos y deberes sobre la tierra, una tierra inalienable, a la que está unido tanto como están los siervos, con los que mantiene un equilibrio de fuerzas sobre los que se edifican los límites de sus derechos y deberes. En este sentido el señor feudal, aunque su privilegiada posición de clase respecto a la producción sea totalmente distinta, conoce y percibe la tierra de un modo no muy distinto al siervo, su riqueza emana fundamentalmente de la tierra — por supuesto, a través de la apropiación del producto y/o la capacidad productiva campesina— y procura conocerla como el campesino, aunque no la trabaje. La conoce además en un sentido militar por el deber que tiene ante la corona de defenderla. De ahí la importancia de la caza como elemento productivo y simbólico del señor: ejercicio militar, conocimiento del territorio y obtención de recursos, reafirmación de su poder sobre las riquezas del territorio, etc. Esta necesaria unión entre señor y territorio no se daba en el esclavismo, en este se dan efectivamente las condiciones que permiten el surgimiento de una cultura paisajística. De hecho, atisbos de esta pueden verse en el periodo final del Imperio romano. El surgimiento pleno, sin embargo, se vio interrumpido por el colapso productivo y social del Imperio y definitivamente erradicados por la censura a la concupiscencia del cristianismo, especialmente la ortodoxia agustiniana que obligaba a cerrar los ojos al mundo y dirigir la mirada al alma (Maderuelo, 2005: 65).

la producción de imágenes pictóricas desarrolladas en Europa a partir del XV es a las apariencias lo que el capital a las relaciones sociales (1972: 87). Habría una analogía entre la posesión capitalista y el modo de ver el contenido de esas obras. “Every image embodies a way of seeing” (1972: 10). No son sin más iconos pictóricos, sino expresiones discursivo-prácticas que objetivan relaciones sociales y formas de poder específicas y que precisamente retroalimentan esas mismas formas de relación y poder social.

El surgimiento y desarrollo del paisajismo mantiene una homología con el surgimiento y desarrollo del capitalismo con el que mantienen asimismo paralelismos ideológicos importantes: la dualidad del valor o, más bien, toda la matriz ideológica derivada de esta dualidad, está inscrita en el propio paisaje. Si por un parte la contemplación mantiene un aspecto de desinterés, por otra parte, es la clave novedosa del dominio y control sobre el territorio. De un modo similar a como ocurre con la literatura como clave ideológica: si, por un parte, esta se ve inscrita en el lado pasional, privado y subjetivo de la matriz ideológica, por otra, reproduce en sí misma la totalidad de la matriz ideológica. El desinterés pragmático hacia el objeto y la aprehensión sensual subjetiva son el motor del sujeto para la realización siempre creciente de un dominio intelectual y técnico sobre el mundo; la autorrealización expansiva de la subjetividad. El desinterés subjetivo por el objeto en la contemplación estética es homólogo al desinterés objetivo del trabajo capitalista sobre el objeto.

### *Génesis de la cultura paisajística*

El surgimiento del paisaje está así estrechamente relacionado con el nacimiento de la literatura propiamente dicha, como expresión del sujeto, libre y autónomo de la economía burguesa. El hito inaugural en el surgimiento de la cultura paisajística suele situarse precisamente en uno de los autores que marcan el inicio de la literatura burguesa: la ascensión al Mont Ventoux de Petrarca en 1336 que el poeta cuenta en carta a su confesor, al obispo de Cavallón Dionigi da Borgo San Sepulcro, explicándole lo difícil del ascenso y lo que le aconteció en la cima. La idea descabellada entonces de realizar tal esfuerzo sin necesidad alguna, sin un fin concreto resultaba una verdadera extravagancia. El texto, aunque dubitativo y finalmente paradójico, demuestra que algo

ha cambiado. Aunque el sentimiento de culpabilidad hacia la concupiscencia se mantiene y la lectura alegórica se confunde con la literal el deseo por contemplarla y gozarla se hace ya ineludible. El miedo y el espanto ante el mundo natural ha cedido a la confianza en el poder del hombre para dominarla y estar en condiciones de experimentarla estéticamente y, más aún, tomar conciencia de esa experiencia. Y, como explica Marchán Fiz, no parece casual que en ese arco temporal esté en la “encrucijada de confrontación con el análisis de riqueza y la economía política” (2006: 20).

Las tierras campesinas y las tierras nobiliarias premodernas, por lo general autosuficientes y de un tamaño relativamente abarcable, por una serie de inestabilidades en el propio poder nobiliario dan lugar a grandes campos de cultivo orientados a suplir las crecientes ciudades y al creciente mercado que las sostiene, especializándose, a la par que crecientes en tamaño e integrándose cada vez en un mercado nacional que reincide en las ciudades y conforma una espiral de crecimiento de los núcleos urbanos (Maderuelo, 2005: 104). Los propietarios de esas tierras tienen su negocio fundamentalmente en las ciudades desde donde dirigen los campos, por lo que requieren nuevas formas de control y seguimiento de la producción que la que pretenden sacar mayor rédito económico. Esto propicia el surgimiento de la perspectiva, el perfeccionamiento de las técnicas de mapeo y la apertura arquitectónica hacia el territorio. Síntomas estos de una distancia hacia el territorio: distancia física que prepondera el sentido de la vista y que permite la parcelación *clara y concisa* —parafraseando a Descartes— de la tierra comprendida como propiedad perfecta, pronta a ser plenamente mercantilizada. Se abren los ojos a la vez que se *cierran* los campos en los conocidos *enclosures*. La división entre campesinos y propietarios pronto da a lugar a otra división cualitativa: quienes se acercan a ella para la producción y quienes se aproximan a ella para su consumo. Con el aumento de la roturación de tierras, el cercamiento de tierras y las nocividades de la producción industrial surge el consumo ya no solo del asueto en la propiedad campestre sino de la naturaleza no trabajada, aquella no contaminada por el pragmatismo productivo.<sup>123</sup> De esa distancia, de ese consumo

---

<sup>123</sup> Esto en cualquier caso ocurre en un estadio más tardío y manteniendo de todos modos una diferencia compleja. El paisaje inicialmente tiene un importante papel también en la apreciación de la naturaleza salvaje como algo que conocer y explorar y en la que pueden encontrarse riquezas que explotar, como puede verse en la apreciación estética de lo que antes se había considerado algo opuesto a lo bello —emparentado con lo feo en cuanto privación—, el *locus terribilis* de la naturaleza indómita,

antipragmático surge propiamente la relación estética con la naturaleza como paisaje natural.

## LA RADICAL HISTORICIDAD DE LOS DISCURSOS LITERARIOS

### *Wertkritik y teoría de la radical historicidad*

Por último, conviene explicitar el marco teórico desde el que comprendemos el fenómeno literario como discurso histórico propio de la modernidad. Tal como ya hemos adelantado, esta tesis no pretende realizar exactamente un estudio temático., pretende más bien una aportación a una teoría crítica que comprenda la compleja articulación entre los discursos literarios, la subjetividad, la modernidad capitalista y las relaciones entre la sociedad y la naturaleza. Si bien desde una base materialista, nuestros planteamientos teóricos se alejan de un marxismo tradicional y de un marxismo filológico, y exploran y aprovechan las potencialidades de cierta tradición marxista heterodoxa. El marco teórico trata de reunir los logros de varias corrientes que comparten ciertas categorías marxistas que consideramos útiles para la vertebración de una teoría con capacidad explicativa de los fenómenos históricos que configuran la sociedad capitalista, en particular para los aspectos temáticos centrales de esta tesis: lo rural y lo urbano. Estas corrientes serían aparte de las ya comentadas geografía urbana marxista y la agroecología marxista: la teoría que denominamos la *radical historicidad* y la conocida como crítica del valor, en particular la crítica de la escisión-valor.<sup>124</sup>

---

especialmente de las montañas escarpadas. “La interpretación religiosa, o más bien supersticiosa, que en la Edad Media se deba a la cordillera alta perdía peso en tanto en cuanto comenzaba el interés por los tesoros del subsuelo y, por lo tanto, por el interior de la tierra, En este caso, los montes estaban considerados como el refugio de todas las fuerzas terráneas útiles, ya fueran reservas subterráneas de agua o riquezas del subsuelo” (Wolf, 2017: 46). Dominación, control y conocimiento del mundo van de la mano de la apreciación de la belleza *natural*. El interés por lo pintoresco y en la estética del paisaje, en un principio, van de la mano con la secularización del conocimiento del mundo y el interés por el aprovechamiento económico de los recursos.

<sup>124</sup> La crítica de la escisión-valor o *Wertabspaltungskritik* es un desarrollo de la *Wertkritik* de la mano del grupo alemán en torno a la revista *Krisis* (y luego y actualmente *exit!*) que enfatiza la relación intrínseca entre la dualidad del valor y la escisión de género que estructura el capitalismo. A este respecto fue un punto de inflexión los escritos de Roswitha Scholz como *El valor es el hombre* o *El patriarcado productor de mercancías*. Para una exposición de la importancia de la teoría en torno al género en esta corriente de la *Wertkritik*, véase Navarro Ruiz (2018). Muy brevemente la teoría plantea que la producción capitalista tendría “su condición de posibilidad en las mujeres, así como en una postergación

A la hora de estudiar la peculiar articulación del fenómeno literario, que es nuestro objeto primario de análisis, mantenemos como bases teóricas varios aspectos de estas dos corrientes que estimamos, de forma general, compatibles y, en particular, iluminadoras para un conocimiento adecuado del desarrollo histórico de la literatura aunque no hayan sido hasta ahora relacionadas:<sup>125</sup> la radical historicidad de los discursos literarios (Juan Carlos Rodríguez, Miguel Ángel García, etc.) y la crítica categorial de las formas fetichistas capitalistas de la *Wertkritik* (Robert Kurz, Roswitha Scholz, Anselm Jappe, Moishe Postone, etc.). La teoría del valor carece de un estudio directo de los discursos literarios o estéticos, sin embargo su análisis conceptual de las categorías económicas capitalistas le lleva a plantear la centralidad de la forma-sujeto de un modo similar al en que Juan Carlos Rodríguez conceptualiza el inconsciente ideológico. Desde una conciencia de la materialidad de lo ideológico ambas corrientes tratan de desvelar las relaciones sociales que sostienen nuestro mundo. La *Wertkritik* pone énfasis en el poder *real y concreto* de las *fantasmagorías* que Marx describiese en el obtuso primer capítulo de *El capital*; la radical historicidad quiere de igual manera hacernos ver lo material de otros fantasmas presentes en los discursos literario: “¿no son las letras invisibles las que debemos hacer visibles en el papel o en el discurso, como en cualquier otro tipo de relaciones sociales?” (Rodríguez, 2003: 24). Ambas teorías señalan la necesidad de una explicitación del funcionamiento real, de la *lógica interna*, de las relaciones sociales capitalistas. En suma, una crítica categorial de la economía y no una crítica económica: es decir, no confundir el funcionamiento interno de una ideología con las nociones en que esta ideología se expresa o se exhibe (se hace visible).

Sendas corrientes, pues, llegan a conclusiones que nos permiten plantear una posible asimilación y síntesis teórica. Una aproximación que, creemos, puede aportar,

---

de los social y de la naturaleza” (Scholz, 2013: 26). Sin embargo, el valor-trabajo, como sustancia del capital, se instituye de un modo escindido en términos de género a partir del cual se conforman unas “dicotomías típicas y oposiciones antagónicas del sistema productor de mercancías” (2013: 26) tales como “sujeto-objeto”, “espíritu-naturaleza”, “dominación-sentimiento”, “público-privado”, etc. Distinciones por las cuales la mujer se vería excluida de la esfera productiva y supeditada a la esfera reproductiva. Aunque desde unos presupuestos distintos, es de particular interés para estudiar la caracterización literaria de esa dicotomía de género el esquema polar y relacional que sostendría la dominación masculina, tal como la ha trazado Bourdieu (2000: 23).

<sup>125</sup> Según nuestro conocimiento estas corrientes, que son en gran medida coincidentes en el tiempo (empiezan su andadura, con más o menos definición, a finales de los años 70), no han sido, sin embargo, puestas nunca en común. Sirva esta tesis como primer paso de un intento de acercamiento entre ellas.

tras un considerable esfuerzo de discernimiento de los argumentos válidos y compatibles de ambas, solidez y profundidad a la comprensión del fenómeno que nos ocupa y, en última instancia, de nuestro presente. Para conformar, como explica Postone, una teoría crítica adecuada de la época actual que necesariamente “debe basarse en un concepto unificado tanto de las relaciones que constituyen la naturaleza del capitalismo como de las diferencias entre la naturaleza y las cambiantes configuraciones históricas del capitalismo” (en Kurz, 2021: 46). Lo rural y lo urbano del periodo que nos ocupa como encarnación en la poesía de formas de producción y socialización distintas y formas de relacionarse con la naturaleza igualmente distintas arrojan luz, creemos, a esa necesaria teoría crítica. En cualquier caso, más allá de síntesis y rupturas, seguimos en la senda de una teoría crítica iniciada, una vez más, por Karl Marx, al menos si nos atenemos a aquella definición de una “crítica radical de todo lo existente” que dio en carta a Arnold Ruge: “el autoesclarecimiento por parte del presente de sus luchas y deseos” (Marx y Ruge, 1970: 69).

La *Wertkritik* y la teoría de la radical historicidad constituyen ambas corrientes marxistas heterodoxas y cuyo desarrollo teórico, a pesar de su base marxista, proviene de lugares muy distintos. La *radical historicidad* de Juan Carlos Rodríguez, una forma de *hermenéutica de la sospecha* entre Marx y Freud, aborda desde una inicial interpretación althusseriana la especificidad de la subjetividad capitalista que se fragua de forma reveladora en las primeras literaturas burguesas. La *Wertkritik*, por su parte, desde posiciones de cariz más filosófico y económico, en gran medida frankfurtianas (tanto Kurz como Postone),<sup>126</sup> asume continuando la tarea teórica principal de Marx una crítica radical de las categorías económicas de la sociedad capitalista llegando a conclusiones reveladoras en torno a la novedad histórica de estas, el nuevo fetichismo “cósico” que estas inauguran. De alguna manera, se podría hablar, en términos de Juan Carlos Rodríguez, de la “lógica interna” (*inmanente* en la terminología de Postone) de los procesos capitalistas y la —muy particular— “radical historicidad” de las formas (categorías) capitalistas: mercancía, sujeto, trabajo, etc. Particular “historicidad” puesto que, como quizá solo lateralmente plantea Juan Carlos Rodríguez, a diferencia de las sociedades premodernas en el capitalismo las relaciones sociales de producción tienen un carácter no solo específico (como podía distinguirse la relación feudal de la

---

<sup>126</sup> Para una introducción al pensamiento de estos autores véase Maiso y Maura (2014).

esclavista) sino distinto hasta el punto de que configuran una lógica histórica particular que impone por su propio funcionamiento una tendencia histórica, antes inexistente (y que no hace en absoluto al capitalismo prelude necesario del advenimiento de una sociedad comunista). Estas relaciones sociales tienen como base una serie de categorías novedosas que van asentándose en todo el conjunto social por la implantación de nuevas relaciones sociales de producción: la mercancía, el valor y el trabajo. Tales relaciones de producción llevan a conformar un modo de producción general y global que produce una ruptura metabólica social y ecológica. Como explica Postone:

The forms of social relations that characterize capitalism are not manifestly social and, thus, appear not to be social at all, but “natural” in a way that involves a very specific notion of nature. The forms of appearance of capitalist social relations not only condition understandings of the social world but, as the approach presented here suggests, of the natural world as well. (2003: 171)<sup>127</sup>

La categoría de trabajo quizá sea el punto de mayor fricción entre ambas teorías. Postone (2003) y Kurz (2021) plantean que el trabajo no es una categoría transhistórica sino que es una categoría inmanente al proceso productivo capitalista. El trabajo solo existiría propiamente en la modernidad, como proceso dual (trabajo abstracto-trabajo concreto) orientado *a priori* hacia la producción de valor (valor de cambio-valor de uso): acorde a la dualidad esencial de valor. El trabajo no es un proceso productivo universal, sino una mediación social, la forma de mediación social preponderante del capitalismo. A diferencia de la mayoría del marxismo que concibe el trabajo como una categoría antropológica y que afirma que la superación del capitalismo pasa por una liberación del trabajo concreto (y del valor de uso) de su subsunción al capital (entendido como valor de cambio), la crítica del valor sostiene que la dualidad del valor es intrínseca al trabajo y que no cabe una liberación interna a este, sino que solo la

---

<sup>127</sup> Aquí vemos un importante punto en común con la agroecología planteada desde bases marxistas (Shanin, Sevilla Guzmán, etc.). La agroecología política al igual que la *Wertkritik*, pone énfasis en la forma-mercancía para comprender la transformación de las formas de producción agrícola tradicionales y el grupo social primario (el grupo doméstico campesino) que las sostiene: “es el proceso de mercantilización —y no la explotación el trabajo asalariado ni el tamaño de la explotación— el hilo conductor que permite entender el desarrollo capitalista y dividirlo en grandes periodos. La sustitución del trabajo por máquinas y la aplicación de materiales y energías no renovables, constituyen una constante que acompaña a dicho proceso de mercantilización, en la medida en que la agricultura tradicional, de carácter orgánico o solar, establece límites muy estrictos a la reproducción ampliada del capital y, por tanto al crecimiento de los beneficios” (Sevilla Guzmán y González de Molina, 1996: 187).



superación del valor como forma fetichista podrá lograr una verdadera emancipación de la producción humana encorsetada en la sociedad moderna por el trabajo. Esta concepción del trabajo como novedad histórica de la modernidad nos parece, no obstante, compatible con la radical historicidad, que si bien no afirma ese carácter radicalmente histórico del trabajo sí lo hace de otras categorías, en particular, aquella que es condición de posibilidad del trabajo: la forma-sujeto. El trabajo, como novedad histórica del capitalismo, se funda en el discurso de la supuesta libertad interior del individuo, del “sujeto libre y autónomo” propio del capitalismo como lo explica Juan Carlos Rodríguez.

Esta radical historicidad no se trata de historicismo. No se trata de registrar y corroborar el “hecho histórico”, aunque esos datos (los materiales) sean necesarios, no son suficientes para la radical historicidad: es necesario explicarlos (Becerra Mayor, 2007: 212). Una explicación que no se trata de definiciones. Como decía Nietzsche “definible es solo lo que carece de historia” (Nietzsche, 1983: 103). Los conceptos que aquí manejamos por su radical historicidad eluden su definición, al menos, una definición estática y exacta. Las categorías históricas tienen un carácter indefinido, lo cual no excluye en absoluto la necesidad y legitimidad de su uso, ni implica un relativismo abstracto. La relatividad de la historia, tal como la entendemos, nada tiene que ver con ontologización de la relatividad del pensamiento posmoderno. Se trata de la relatividad propia de todo proceso histórico y de su conocimiento. Como indica Kurz:

no puede haber un conocimiento absoluto en el modus de existencia de la temporalidad: todos los conocimientos, incluso los en apariencia puramente objetivos, duros y transhistóricos están condicionados sociohistóricamente, y, por lo tanto, son en cierto modo (en ningún caso aleatorios) de naturaleza relativa (2021: 39)

Las categorías históricas que manejamos se mueven dentro de un complejo asociado a una realidad histórica comprendida dentro de un conjunto conceptual. Como señala Calinescu siguiendo los planteamientos sociológicos de Weber:

esto es un resultado necesario de la naturaleza de los conceptos históricos que intenta no captar para sus propósitos metodológicos la realidad histórica en abstractas fórmulas generales, sino en concretos conjuntos genéticos de relaciones que son inevitablemente de un carácter específicamente único e individual” (2003: 300).

*La radical historicidad de lo literario*

Juan Carlos Rodríguez inició una obra fundamental para este estudio con una polémica frase: “La literatura no ha existido siempre” (1974: 5). Efectivamente los discursos que hoy llamamos literarios no surgen sino en torno al periodo que denominaba “Transición”, a saber, el paso del feudalismo al capitalismo fruto de las transformaciones objetivas y subjetivas que permitían deshacer el orden feudal y configurar las bases para una primera fase de acumulación capitalista. Aunque no es hasta la generalización del modo de producción capitalista a finales del siglo XVIII que se produce “la institución *teórica* del *género literario*”, a partir de lo que Jean-Luc Nancy y Lacoue-Labarthe (2012: 19) han llamado el “romanticismo teórico” desarrollado con lucidez en el *Frühromantik* en torno al grupo del Athenaeum. Un “proyecto” del que no hemos salido: el encuadre del inconsciente libidinal sobre el inconsciente ideológico del capitalismo, lo que aquí denominaremos la *forma-sujeto*. Porque, como señalan Nancy y Lacoue-Labarthe: “no hemos salido de la época del Sujeto” (2012: 42).

¿Cuál es la relación entre la forma-sujeto y los discursos literarios? ¿Cuál es el sujeto que sostiene y se sostiene en las obras? ¿No es el “sujeto literario” (Trigueros, 2014) la expresión de la forma-sujeto? ¿Cómo se estructura la forma-sujeto en los discursos poéticos? ¿Lo hace plenamente, (se) resiste, confronta? En gran medida estas cuestiones atraviesan de fondo el desarrollo de toda la tesis. Según la *Wertabspaulungskritik*, el sujeto no es un aspecto de la individualidad, sino que es el modo histórico específicamente capitalista sobre el que se constituye el *yo*. No se trata de un transhistórico proceso de “sujeción” (Althusser, Cros, etc.), sino que la forma-sujeto es específicamente capitalista. Juan Carlos Rodríguez coincide en buena medida con esto al criticar a Althusser por utilizar como explicación del proceso de sujeción el episodio bíblico de Moisés: Moisés no es “interpelado” por la etérea voz divina como sujeto, sino que lo es como “siervo” (2013: 178).

Las relaciones sociales capitalistas requieren del discurso de la libertad para la explotación de la fuerza de trabajo. La fuerza de trabajo, no entra en el ciclo de producción de valor (o no lo hace de forma fluida —recordemos, por ejemplo, que determinadas formas de esclavitud pueden subsumirse al capital—), sino se vende “libremente”, por lo que se requiere la forma-sujeto para dicha explotación: el sujeto

libre y autónomo (Rodríguez, 2017). El que haya un inconsciente libidinal, el “yo”, no excluye que este solo sea un vacío sobre el que se configura un “yo soy histórico”, el inconsciente ideológico y social, sobre el que se vive y que configura objetivamente la subjetividad (Rodríguez, 2017). Como señala Juan Carlos Rodríguez:

el *yo soy* atrapa al *yo* desde su nacimiento [...], pero con una característica muy específica: si el *yo* del inconsciente libidinal es transhistórico, el *yo soy* pertenece al lenguaje, al “*ello es*” del lenguaje, y ese “*ello es*” del lenguaje es algo siempre radicalmente histórico. Pertenece a las formas históricas de la individualidad (2022: 13).

Todo individuo se constituye necesariamente como un yo-soy-histórico que por su inmersión en la red de signos queda prendido en una organización de significantes y sentidos; es así como el individuo nace en el lenguaje y por el lenguaje (Linares Alés, 2009: 39).<sup>128</sup>

Como señala Juan Carlos Rodríguez sobre Rubén Darío, la lírica moderna sería la ficción de una ficción:

La poesía crea el mundo del espíritu, sí, pero lo crea no porque el espíritu esté corrompido sino porque el espíritu no existe. La poesía es pues la realidad de una ficción: la ficción del espíritu, su diorama. Pero al hacerlo así nos muestra, en su propia realidad de poesía, no sólo que es una ficción real sino lo real que se esconde tras esa ficción: que el espíritu hay que inventarlo, repito, porque no existe. (2002: 438)

Tal ficción, la ficción del sujeto, podría decirse, en términos de la *Wertkritik*, que es la *abstracción real* de la forma-sujeto, el núcleo psicológico del fetichismo de la sociedad moderna. Los discursos modernos que llamamos literatura son claves para la movilización de esa ficción. No se trata de una falsa conciencia, sino de la conciencia misma que moviliza la lógica histórica del capital: “no existe el espíritu sino la práctica poética” (Rodríguez, 2002: 439).

Es decir, la literatura no tiene solo un carácter reproductor de las formas sociales sino que es en sí mismo una fuerza productiva de esas relaciones sociales:

Son las relaciones sociales quienes construyen la ideología, a la vez que la ideología contribuye a constituir las relaciones sociales. Aquí, quizás, encontramos el verdadero sentido del autoengaño y el fantasma: sin que el individuo se crea su propia forma

---

<sup>128</sup> A pesar de la coincidencia en este aspecto con la sociocrítica, consideramos que el “*sujet barré*” que Cros toma de Lacan deshistoriza en parte las formas fetichistas históricas propias del capital.

ideológica de vida, su propio ser-como-soy, el sistema no puede funcionar. (Rodríguez, 2022: 65).

Este planteamiento, sin embargo, lleva a la *Wertkritik* al rechazo de un *sujeto* político revolucionario, pues la forma-sujeto está constituida en sí misma por la propia estructura fetichista del capital que lo que crea no es tanto unas clases como sujeto revolucionario sino un *sujeto-automático* (el término es de Marx, cf. Jappe, 2019), un funcionamiento económico escindido de los propios individuos que conforman la sociedad. La emancipación pasa por un cuestionamiento de la forma sujeto y otras formas fetichistas y por autonomía de las estructuras productivas que están conformadas sustancialmente en torno a formas fetichistas. Como explica Anselm Jappe:

Si el fetichismo no es exterior a los sujetos y si la forma-fetichista es la forma-sujeto misma, entonces no se puede movilizar a los sujetos en cuanto sujetos contra el orden económico y político que los contiene. Cada cual ejecuta las leyes de la competencia y, en el contexto de una sociedad capitalista, ni siquiera los obreros de una fábrica autogestionada podrían hacer otra cosa que ejecutar las leyes del mercado. Hay que emanciparse más bien de las formas sociales autonomizadas y fetichistas, comenzando por la propia constitución psíquica narcisista. (2019: 295-296)

Precisamente la deducción de la necesidad de emanciparse de las propias estructuras subjetivas fue anticipada, como señala Jappe, por un precursor de la ecología política como Cornelius Castoriadis. El principio de autonomía reivindicado por Castoriadis es precisamente una emancipación de los elementos donde esas relaciones de producción están objetivizadas. La autonomía es, en este sentido, en primer lugar “la autonomía con respecto a un sistema técnico-productivo supuestamente inevitable o supuestamente óptimo: el de la sociedad actual” (Castoriadis y Cohn-Bendit, 1982: 31).

Esto pasa por una crítica radical tanto del sistema productivo, como de la subjetividad que moviliza individualmente ese sistema, del cual el sujeto-literario es parte. La forma-sujeto no es una entidad externa a nosotros sino parte constitutiva de nuestra subjetividad y superarlo pasa, pues, en tanto que no hay una subjetividad originaria o externa, por la crítica inmanente.

*Fetichismo y cosificación*

El concepto de fetiche marxiano, que aquí consideramos fundamental, deriva del análisis de la mercancía, que no se trata de meras determinaciones económicas sino que constituye las formas de las relaciones sociales bajo el capitalismo. Marx trae a colación dicho análisis en el primer capítulo de su obra magna, *El Capital*.<sup>129</sup> Las formas de las relaciones sociales capitalistas no aparecen sino bajo una forma objetivada (la mercancía, el trabajo, el dinero). La mercancía, o el trabajo, no es solo un objeto de uso en el que está materializado un trabajo concreto, sino que encarna en sí misma unas relaciones sociales. De esto es parte el doble carácter de la mercancía: valor de uso y valor de cambio. En cuanto a su materialización la mercancía contiene las relaciones sociales pero a su vez las disimula en tanto que, una vez generalizado el modo de producción capitalista (producción de mercancías), las formas de las relaciones sociales no tienen otro modo de expresión que la mercancía. La *objetividad* de la mercancía hace del sistema productivo basado en ella un sistema *impersonal* y en cuanto tal, como sistema social que adquiere la forma de cosas, puede parecer *racional* y *natural* (frente a la dominación personal y perceptiblemente arbitraria de los modos de producción que lo preceden). La dualidad de la mercancía está presente en todos los elementos-procesos clave del sistema de producción mercantil: el trabajo, el género, el valor, etc. Como las dos caras de la mercancía, se eleva una antinomia inmanente al trabajo: lo abstracto y lo concreto. Pero al estar los dos aspectos de la antinomia objetivados estos aparecen como verdades *naturales* y las relaciones sociales aparecen como relaciones entre cosas. Unas leyes (abstractas) de funcionamiento y una entidad puramente material. El capitalismo se convierte en “segunda naturaleza” de manera que “the structure of alienated social relations which characterize capitalism has the form of a quasi-natural antinomy in which the social and historical do not appear” (Postone, 1980, 109).<sup>130</sup>

En esta nueva conformación económica, el valor es un vínculo cualitativo común a las mercancías por el hecho mismo de ser mercancías. Lo cual viene determinado por

---

<sup>129</sup> Esos capítulos sobre los que Marx advertía en la edición francesa por su lectura “no poco ardua” (1975: 21).

<sup>130</sup> Es posible inducir que el “modo alegórico” con el cual, según Benjamin, se inaugura la modernidad estética, obedezca a tal ocultamiento-desocultamiento propio de la forma-mercancía. Una sistematización *impersonal* que en su artificialidad muestra la *naturalidad* del mundo cósmico artificial.

una manera determinada de producir. Cualquier servicio u objeto producido bajo esa determinada lógica nos permite calificarlas como mercancías:

en el capitalismo, una determinada manera de producir (aquella que mantiene una indiferencia respecto a lo producido) se ha convertido en *conditio sine qua non* de su pervivencia como modo de producción social general de una particular comunidad histórica. Como resultado de esta situación, dicha abstracción de cualidades concretas se ha convertido en un a priori, en un presupuesto trascendental de la entera producción (Navarro Ruiz, 2021: 25).

*A priori* que se ha convertido en la naturaleza propia de una época histórica que ha automatizado las fuerzas sociales. Esta es la especificidad histórica de la modernidad según la crítica del valor. La modernidad no es solo que haya logrado un consenso ideológico<sup>131</sup> sino que sus formas de dominio son abstractas hasta el punto de permitir la automatización del funcionamiento social, independiente incluso de las clases dominantes. Es lo que la crítica del valor denomina dominación abstracta y la *Wertkritik* en particular relaciona con la tendencia *objetiva* hacia la crisis (no hacia la superación del capitalismo). Como explica Kurz:

Entre todos los campos históricos, el campo capitalista de la era moderna es el único cuya matriz da lugar, mediante la ejecución de sus pautas de acción, a la dinámica interna de un proceso ciego de contradicciones y, por lo tanto, a una objetividad de la “segunda naturaleza” que puede desencadenar un proceso de colapso objetivo —al contrario de lo que sucede en todas las formas premodernas de constitución social, por ejemplo en los campos históricos de las sociedades agrarias, en las que la objetividad fetichista no se ha configurado en ninguna dinámica interna de este tipo. Esto explica también por qué solo la sociedad capitalista ha sido empujada por sus dinámicas destructivas hasta los límites de la “historia de las relaciones fetichistas” que los hombres siempre han conocido y ha hecho posible repentinamente la toma de conciencia de su naturaleza fetichista; aunque esta toma de conciencia, por supuesto, no es positiva, como coronación de una trayectoria de progreso “necesaria”, sino por el contrario puramente negativa, como problema planteado por una dinámica interna de colapso perteneciente específicamente a este campo histórico (2021: 258)

---

<sup>131</sup> Consenso, como explica Juan Carlos Rodríguez, común a otras épocas históricas: El dominio o el poder, “no sólo está basado en la fuerza o en la coerción, sino sobre todo en la persuasión, en el consenso” Aquí, continúa Rodríguez, “la importancia decisiva de las ideologías (o del inconsciente ideológico, para ser más exactos)” (2022: 15).

Aquí reside la principal discrepancia con los planteamientos de Juan Carlos Rodríguez que sin embargo no creemos que sea una incongruencia insalvable. Rodríguez matiza el evolucionismo y el determinismo de cierto marxismo, aunque efectivamente sigue siendo demasiado dependiente del concepto de clase y de la generalización de tendencias históricas. Rodríguez advierte que “el paso de un modo de producción a otro no implica ningún tipo de teleologismo, de ‘tenía que ser así’”. No es así porque no hay ningún evolucionismo de espíritu, y “porque podía no haber sido así, y de hecho no lo ha sido” (2022: 14). Aunque afirma la centralidad de la lucha de clases como motor histórico, tal como Marx y Engels planteasen en el *Manifiesto comunista*, pues reconoce que estos mostraron que “la historia de las sociedades históricas que conocemos no es más que la historia de la explotación interna en cada una de esas sociedades” (Rodríguez, 2022: 14). Según Rodríguez, Marx llama a esa explotación interna “la lucha de clases —implícita o explícita—, que es lo que parecía presentar se cuando él escribió el *Manifiesto*. pero la lucha de clases no son las barricadas. Se trata sencillamente del sistema normal y cotidiano de la explotación” (2022: 14). El matiz de Juan Carlos Rodríguez es fundamental pero aun así resulta insuficiente. Aquí creemos que la *Wertkritik* se muestra más acertada:

Las clases, la explotación, el plusvalor obviamente existen: pero para entender su naturaleza, uno debe primero entender el nivel que está “detrás” de ellos. El plusvalor existe solo como una forma particular de valor; la distinción de clases oculta el hecho de que el capital y el trabajo asalariado son solo dos etapas, dos “estados de la materia” diferentes de la misma acumulación tautológica de valor producida por el trabajo abstracto. (Jappe, 2021b: 307)

Las clases son más “actuadas” que actores, *personas* en un sentido teatral, “*personificación de categorías económicas*”, en palabras del propio Marx (1975: 8). Este dominio de una estructura impersonal no constituye, continúa Jappe, “un elemento ontológico y eterno de la existencia humana. Es más bien la consecuencia de un modo de producción históricamente determinado en el que las fuerzas productivas se enfrentan a los hombres como seres independientes y hostiles (Jappe, 2021b: 307). Según la crítica del valor, la ruptura de Marx con la economía clásica está precisamente

en explicar la especificidad histórica del capitalismo como modo de producción, subrayando el doble carácter del propio trabajo (del trabajo *in actu*), es decir, su división lógica y práctica en trabajo abstracto y concreto dentro del mismo gasto de fuerza de

trabajo, y superando así por primera vez la dicotomía no mediada entre producción y circulación. (Kurz, 2021: 290)

En las sociedades precapitalistas el gasto de energía que implican las actividades orientadas a la subsistencia personal representa un hecho teórico, analizable, pero no desempeña un papel en las relaciones sociales. Incluso puede aplicarse a los animales, que igualmente “gastan” energía al cazar o pastar:

Solo en la sociedad capitalista se convierte en un factor social, e incluso en un factor social central. La energía gastada difícilmente puede medirse de forma directa; es entonces el tiempo durante el cual se ha gastado el que cuenta. Este da lugar al valor de la mercancía producida por el trabajo. Lo que se produce concretamente durante ese tiempo es un valor de uso (Jappe, 2021a: 162).

Las contradicciones del capital son fruto de su propia lógica, no del conflicto entre un sujeto capitalista y otro no capitalista, aunque sin duda el conflicto entre los propios partícipes del proceso productivo se dé de manera normal por la división que induce la estructura social productiva. La obsesión por la falsa (o secundaria) contradicción entre Capital y Trabajo entendidos idealmente, que será central en nuestro periodo de estudio de principio a fin (desde el joven Miguel de Unamuno hasta el maduro Miguel Hernández), es fruto de la estructura fetichista de la sociedad. El conflicto entre capital y trabajo es la colisión de dos fuerzas contrapuestas internas a la dinámica capitalista:

el trabajo abstracto como sustancia del capital y fuente de todo valor por un lado; por otro, la racionalización/optimización de la producción mediante el desarrollo tecnológico, que busca aumentar la producción reduciendo costes —particularmente, el molesto coste de la fuerza de trabajo, que además de suponer un lastre económico a ojos de los capitalistas individuales, resulta un factor desestabilizador dado su posible desobediencia—. (Navarro Ruiz, 2021: 35)

Esta es la contradicción del capital que conduce a su crisis *objetiva*, y no la crisis *subjetiva* (vista equivocadamente como objetiva) entre capital y trabajo.

### *Fetichismo y urbanización de la conciencia*

El fetichismo, como decimos, no es exactamente una falsa conciencia o una representación equivocada de la realidad sino una proyección capaz de producir una



realidad por sí mismo. La falsedad-realidad de lo ideológico está inscrito en la dualidad propia de las categorías económicas capitalistas: el valor de uso es el lado concreto y el valor de cambio es el lado abstracto. Pero el lado abstracto no existe sin una concreción material, por tanto no puede ser considerado como irreal o meramente falso. El valor es una *abstracción real*. Este es el carácter *real* y *cósico* del fetichismo. No se trata de una representación ilusoria de la realidad, sino la constitución de la realidad misma: realidad que los sujetos producen y reproducen. Algo similar expresa Juan Carlos Rodríguez respecto a la ideológico de la literatura: “Lo característico de la literatura es, pues, su condición de ser verdad (lo verdadero) de una mentira” (2001: 29). Es decir, el “espíritu humano” que sustenta la autoconstitución<sup>132</sup> de los discursos burgueses es verdad y mentira: mentira obvia porque no existe, pero verdad en tanto que funciona como sustento fundamental y efectivo de las relaciones de producción. Del mismo modo, la literatura es *ficción*, pero también es la verdad de esa ficción que la habita y *funciona* mientras el autor, como el lector, se reconozca en ese discurso.

Esa particularidad del fetichismo capitalista está en estrecha relación con las relaciones sociales sobre las que se estructura la gran ciudad moderna. La experiencia urbana moderna deriva de ese fetichismo, que produce lo que David Harvey denomina la *urbanización de la conciencia*:

The modes of thinking and acting cannot be captured directly by appeal to polarized or even complex class structures. With a real material basis in daily urban life, the modes of consciousness cannot be dismissed as false, although I shall insist that they are necessarily fetishistic. [...] The consciousness produced by a fetishistic reading of daily urban life is not, therefore, bourgeois or capitalistic. It exists on a quite different plane. Failure to penetrate and demystify the purely fetishistic readings, however, can generate behaviors and actions fraught with all manner of unintended consequences. Avid

---

<sup>132</sup> Como se pregunta Juan Carlos Rodríguez: ¿quién legitima la escritura si ya no es el alma feudal legitimada por Dios? Las *Escrituras*, el *Libro sagrado*, ya no es sustento del mundo. El texto que sustenta al individuo ya no es una escritura que tiene que interpretar sino un texto que tiene que producir, aunque sea sobre el palimpsesto de una tradición que comienza a secularizarse (Rodríguez, 2001: 38). Es decir, la nueva escritura es la condición de posibilidad de las relaciones de producción capitalista. Justamente la propia discursividad del sujeto libre y autónomo, la *escritura* del *yo* de la literatura y la filosofía. En dos sentidos: el discurso objetivo que habla de la razón y la verdad (la crítica iluminista) y el discurso literario que habla de lo verdadero y de la propia subjetividad del individuo. La literatura (frente a su inversa, la filosofía) nace/sirve para materializar esa ficción y, por tanto, siempre se la considerará ficticia (Rodríguez, 2001: 28).

defenders of capitalism can undermine what they most desire to defend, while socialists can end up supporting that which they decry. (Harvey, 1985: 17)

Como analizó Simmel (2001) la misma estructura social que permite la libertad es la que la amenaza: la división del trabajo y el distanciamiento social que provoca el crecimiento del número de interacciones entre desconocidos, característico de la gran ciudad, permite el surgimiento de la individualidad, como conciencia de un ser singular e indispensable, mientras que en ese mismo proceso hacen al individuo crecientemente dependiente de la actividad complementaria del resto e incluso de una estructura social impersonal que trasciende a los individuos: el individuo moderno solo surge inmerso en una red holística configurada por la multitud de intercambios regidos por el valor, reglamentadas por el aparato estatal y la existencia de una comunidad hermenéutica. Es decir, la existencia del individuo moderno depende de la autonomización y objetivación de esas tres formas sociales. El sentido de libertad del individuo —libertad en el fondo, como recuerda siempre Juan Carlos Rodríguez, para vender (y explotar) la fuerza de trabajo; es decir, estar *liberado* de los medios de producción— consiste en gran medida en su posibilidad de objetivación que permite esa estructura autónoma.

La abstracta libertad del individuo moderno es la objetivación de unas formas sociales abstractas que, paradójicamente, son indiferentes a la singularidad del individuo. El valor, en tanto que factor abstracto general que configura el *a priori* de la producción capitalista, se desarrolla según unas normas autónomas que permea sobre los intereses existenciales de los individuos imponiéndoles cierta determinación. Esta es la base de la escisión del sujeto, la contradicción interna que lo atraviesa y configura. La forma-valor en tanto que *abstracción real* prescribe la posibilidad de los contenidos de la voluntad individual que de por sí le son indiferentes minando la propia individualidad que crea, introduciendo al individuo moderno en una totalidad sobre la que no tiene control.

### *Campo cultural y homología del valor*

Lucien Goldmann (1975) continuando el análisis de Lukács sobre la cosificación mercantil como mediación social, el fetichismo de la mercancía y su relación con la forma literaria es un precedente interesante de la consideración que aquí sostenemos de

que la forma literaria (y no necesariamente su contenido) mantiene una homología con la estructura social. El gran problema de Goldman es no comprender adecuadamente la dualidad del valor, lo que le hace mantener una oposición casi higienista entre el valor de uso y el valor de cambio del tipo: relación sana-natural/relación degradada-inauténtica. No es solo el individualismo el que la forma literaria moderna reproduce, como explica Goldmann, sino la propia estructura productiva del valor, que el mismo Goldmann al plantear esa dualidad higienista reproduce. Con frecuencia el arte moderno, como efectivamente mantiene Goldmann, aboga imaginariamente por volver a las relaciones propias de sociedades precapitalistas para *valorizar* socialmente su oficio: un sistema en el que los objetos se producen, distribuyen (y la producción se retribuye) de una forma *directamente social*, es decir, según relaciones sociales y formas de dominación basadas en determinada tradición y no bajo abstracciones objetivadas (es decir, a través de mediaciones), una producción supuestamente “natural”, la liberación del valor de uso contra la abstracción cuantitativa del valor de cambio. Pero esa liberación es la propia ideología mistificada de la burguesía, una falsa naturalización, como la de la justificación burguesa frente a los modos de producción anteriores. El arte es así una contramercancía en tanto que desea una relación social inmediata (la mercancía es en sí misma una mediación social encarnada); pero es tal cosa tanto como es también la “naturalización” y el dinamizador subjetivo de las formas de producción capitalistas. La estética es precisamente el discurso fundamental para interiorizar, aceptar y *performar* de forma efectiva la subjetividad necesaria para poner en funcionamiento el ciclo virtualmente infinito de la valorización del valor, y no solo, aunque también, el discurso de la libertad que plantea Juan Carlos Rodríguez.

El trabajo es, como el capital, una relación social. Sin embargo, como veremos, el arte reclama en gran medida su carácter de trabajo, desde un planteamiento que solo ve el lado concreto del trabajo y que desdeña conscientemente su lado abstracto, entendiendo por concreto no su materialidad física, sino su esfuerzo mental, intelectual (ese “cerebro” del que hablaba Marx); tampoco, claro, entiende por concreto su valor de cambio (el pragmatismo o materialismo burgués). La obra de arte se mueve así en una dualidad: es inútil en tanto que carece de valor de cambio o en tanto que no obedece, en principio, a un fin económico, ni siquiera a un fin concreto, pero en tanto que esfuerzo *ideal* (en el sentido de ‘ideas’, no de ‘ilusorio’) supone un *valor* trascendente. Tal consideración de la obra de arte afirma sin quererlo la propia lógica fetichista del capital

pues afirma en primer lugar una autoteleología (la obra de arte es un fin en sí mismo, como la autoproducción de valor es un fin en sí mismo); en segundo lugar, afirma por consiguiente un trabajo como fin en sí mismo, un *trabajo gustoso* (feliz expresión de Juan Ramón Jiménez) que tiene más trascendencia que el objeto mismo (pero, como la propia dualidad del trabajo capitalista, no existe sin esa dualidad: sin objeto estético concreto el esfuerzo ideal no *cuenta*). En tercer lugar, al aparecer institucionalmente como esfera antieconómica (Bourdieu, 1997) funciona como aparato legitimador de las instituciones sociales (por sus supuestos intereses ajenos al egoísmo propio del intercambio mercantil capitalista) y, de una manera más insidiosa, funciona como estructura subjetiva interiorizada que mueve a los sujetos a trabajar (es decir, producir y reproducir las relaciones sociales capitalistas) incluso cuando la necesidad material más imperiosa no les mueve a ello.<sup>133</sup>

En el mundo *desencantado* de la modernidad, la plenitud de la racionalización y mundanización de la vida, la realización del progreso como nueva forma de trascendencia intramundana aparece a veces encarnada en el trabajo. En el cambio de siglo decimonónico la palabra adquirirá tintes cuasi religiosos, piénsese en el *Travail* del Zola que en 1901 traduce Leopoldo Alas. La secularización pone toda la fe en la humanidad en el *animal laborans* (Arendt, 2003: 344) pero sin ser capaz de sustituir el mundo trascendente por uno inmanente. Con la secularización el hombre es arrojado a la historia y concibe la historia como fruto transhistórico del trabajo. La literatura quiere ser reconocida dentro de esa historia y se autoproyecta como esfuerzo digno de retribución pero no puede reconocerse como una actividad teleológica, menos aún pecuniaria. Así Antonio Machado afirma en su “Retrato”:

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.

A mi trabajo acudo, con mi dinero pago

el traje que me cubre y la mansión que habito,

---

<sup>133</sup> Esa insidiosa idea detrás del *trabajo porque me gusta*. Esto puede comprenderse con mayor claridad hoy ante la agudización de la crisis general del capital en la que cada vez resulta más difícil la producción de valor. En el estadio de crisis aguda del proceso de valorización (donde más que de valorización podríamos hablar de *promesa* de valorización —nótese las astronómicas cifras de deuda estatal: cualquier deuda pública de un país rico se acerca o supera su propio PIB total—) en los países “desarrollados”, con mayor dependencia en la “producción del saber”, es particularmente señalado como el propio mercado laboral explota objetivamente ese deseo de realización estética (cf. Boltanski y Chiapello, 2002; Zafra, 2017).

el pan que me alimenta y el lecho en donde yago. (2007: 102)

Y antes José Martí en “Hierro”: “Ganado tengo el pan: hágase el verso” (*Poemas libres*, 2016: 48). El trabajo del poeta no es valor de cambio, es otra cosa, no es trabajo exactamente (Martí: “¡oh alma buena! mal oficio tienes”). Y sin embargo la poesía guarda relación con el funcionamiento global del trabajo como forma fetichista de un modo que revela el propio funcionamiento autoteleológico de la producción capitalista. Nadie trabaja en general por el propio trabajo (aunque no pocas veces la inculcación burguesa del trabajo como virtud en sí misma llega a esos extremos), lo hace por la obtención de un resultado concreto y las más de las veces por la obtención de un beneficio o retribución monetaria. Pero en términos globales la sociedad se moviliza de un modo automático por la producción de valor *quo* valor. En este sentido el *trabajo poético* es la inversión subjetiva-global: el poeta no trabaja intencionalmente para la obtención de ningún resultado particular ajeno a la propia escritura (la ateleología del arte kantiana), el trabajo es por el trabajo mismo, el fin es el resultado directo de la escritura.

Ahora bien, cuando se pone énfasis en la estética, la literatura, el arte, el romanticismo, etc., como revuelta, insurrección, contra la Razón, el Estado, el pensamiento totalitario, etc., si puede haber algo de cierto en la contraposición, se deja de lado que precisamente, como plantean Phillipe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, el “Absoluto literario agrava y radicaliza el pensamiento de la totalidad y del Sujeto, *infinetiza* este pensamiento, y es por eso, precisamente, que se mantiene el equívoco” (2012: 40). La literatura moderna es el aparato de ese sistema, aunque no por ello también contribuya a minar desde dentro su propia estructura, a su desestabilización, probablemente a su pesar. Pero conviene no olvidar la delgada y compleja línea que es esa fisura, que no puede ser percibida lucidamente bajo una lectura historiográfica como *historia de la literatura*.

#### *Romanticismo y literatura moderna. Especificidad de la poesía*

Desde la plena institución de la literatura en el romanticismo, la literatura “implica algo inédito, la *producción* de algo inédito” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 33). Ese algo no es, ni puede ser de primera mano, conocido exactamente; eso es precisamente lo

que los románticos llamarán *literatura*, y los modernos propiamente dichos llamarán por lo general, *poesía*. “El romanticismo es la inauguración del absoluto literario”; no en tanto el absoluto de la literatura, “sino la literatura en tanto absoluto” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 34).

Al utilizar la palabra el literato produce una acción. El acto poético es fundamentalmente un acto de constitución del “yo”. En la exploración de la verdad interior, uno construye esa verdad, construye el laberinto de túneles en la masa amorfa del inconsciente. En este sentido, el acto poético (solo en la modernidad la poesía es fundamentalmente *acto*, retrotrayéndose figurativamente a la etimología, *poiesis*) es un acto de autocreación del propio sujeto. Esto, ojo, no ocurre solamente en el “emisor”, el lector (y, por necesidad, todo escritor es un lector) reproduce la experiencia autocreativa. Como expresa Friedrich Schlegel, figura clave en la institución moderna de la literatura *qua* literatura: leer “es afectarse a uno mismo literariamente” (*sich selbst literarisch affizieren*) (en Alloa, 2018: 105). El género de la literatura precisa su generatividad, como explican Lacoue-Labarthe y Nancy:

captándose y produciéndose a sí mismas en una Obra inédita, infinitamente inédita. Lo *absoluto*, por consiguiente, de la literatura. Pero también lo *ab-suelto*, su superación en la perfecta clausura sobre sí (sobre su propia organicidad), según la célebre imagen del erizo que se encuentre en el fragmento 206 de *Athenaeum* (2012: 33).

Una obra de arte completa sobre sí, separada del mundo. Ese absoluto literario no es tanto la poesía, pues, como la *poesie*, la producción (2012: 33). La poesía funciona así como contraparte especulativa en la conformación del sujeto, como acontecimiento fuera de sí mismo, sin el cual el sujeto, como *Bildung*, no sucede, y paralelamente, la poesía no *es* sino que “solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente” (*Fragmentos de Athenaeum*, en Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 148).

La escritura que (auto)constituye al sujeto ya no es una escritura que tiene que interpretar una textualidad externa, las *Sagradas Escrituras*, sino un texto que tiene que producirse a sí mismo, aunque ciertamente lo hace a partir de la conciencia histórica de una tradición que se seculariza. A diferencia del racionalismo estricto, el romanticismo radical “no se erige en ruptura: no aspira en modo alguno a la tabula rasa o la instauración de lo nuevo. Se distingue, muy por el contrario, como una voluntad de ‘retorno’ crítico a lo existente” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 30-31). Algo que, a

pesar de la supuesta actitud antirromántica, veremos claramente en el *arte nuevo* promulgado por Ortega. Si en el llamado Renacimiento el estudio pormenorizado de los Antiguos llevó a una aguda conciencia histórica en tanto que no podía sino reconocer todo lo que los diferenciaba de la Antigüedad, esa conciencia se torna trágica con el agudo interés del primer romanticismo por la Grecia Antigua que les llevó a descubrir algo desapercibido por el “clasicismo”, a saber, “las trazas de una prehistoria salvaje y de una religión aterradora —el rostro oculto, nocturno, misterioso y místico de la ‘serenidad’ griega, un arte equívoco muy cerca aún de la locura y el desenfreno ‘orgiástico’ (una palabra a la que los Schlegel se aficionan)” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 31). Una Grecia trágica muy distinta al orden sereno y virtuoso que había mitificado el “clasicismo”, que se dialectizará a partir del romanticismo como lo dionisiaco, opuesto a lo apolíneo. Ese nuevo descubrimiento abre aún más todavía la trágica conciencia histórica que separa a los modernos de los antiguos pero que abre igualmente el deseo de un futuro *otro*, un futuro paradójicamente guiado por la noción de “retorno”, cercana al modelo rousseauiano, pero con cierta complejización dialéctica: la pérdida del origen es irremediable debido a la mediación necesaria de la racionalidad sobre la que debiera basarse la reconciliación futura de la humanidad para consigo misma y para con la naturaleza. Anticipando así la superación (*Aufheben*) hegeliana que permita la síntesis entre lo Antiguo y lo Moderno (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 32).

El periodo que abordamos en esta tesis reproduce en gran medida esa dialéctica a partir de la contraposición dinámica entre lo rural y lo urbano. Desde las pseudovanguardias futuristas españolas que reafirman la independencia del campo cultural y con ello reproducen en sí mismas la lógica del desarrollo desigual y la competencia que moviliza la producción del valor<sup>134</sup>, a la poesía pura/impura que toma posiciones más o menos racionales, más o menos irracionales, contra los efectos de los procesos de modernización que trágicamente reproducen en su propia dinámica formal. Pues, como señala Cros, estos movimientos estéticos

---

<sup>134</sup> Como explica Edmond Cros: “Este nuevo valor que es la modernidad no puede en efecto surgir más que en el contexto de una modernización incompleta. No se puede uno sentir moderno más que en la medida en que los que están alrededor suyo no lo son” (Cros, 2009: 228).

participan de sistemas filosóficos o poéticos a la vez complejos y radicalmente innovadores. Aun denunciado en cierto nivel las derivas de los valores que acompañan al proceso histórico que los arrastra, estos sistemas de pensamiento quedan sin embargo marcados por los estigmas de la modernidad. Estas contradicciones internas señalan sin duda la dinámica de todo proceso (Cros, 2009: 228).

En el arte moderno hay una tensión entre la relación con la realidad, histórica o no, que se considera insuficiente y la pasión por lo desconocido que mantiene una trascendencia aunque sea vacua, o que directamente es inasequible. Esta “dialéctica de la modernidad”, como la llama Hugo Friedrich (1969: 117), es la balanza por la que el arte moderno es defendido y enarbolado por sectores políticos de polos opuestos. Todos asumen la modernidad, como necesidad de cambio (regresivo, futurístico, etc.) pero se enfocan en cierto lado de la balanza.

Es muy común plantear que el movimiento poético moderno se constituye en contradicción con la modernidad (por ejemplo, Paz, 1998: 9). Desde luego en el momento en que el romanticismo se rebela contra la Ilustración que lo había hecho posible puede decirse que la contradicción está asegurada. No obstante, la cuestión es que la propia contradicción es ambigua. Es cierto que en determinados aspectos, fundamentalmente en los que refiere a la esfera económica *strictu sensu*, la poesía se construye en oposición a la modernidad capitalista (el desinterés, la imaginación, etc.) pero en cuanto a la constitución del sujeto poético lo que encontramos no es solo una solidaridad entre la subjetividad literaria y la subjetividad capitalista, sino la unidad de la forma-sujeto capitalista con el sujeto poético.

Quienes defiende la autonomía del arte eluden que el arte no es que no sea autónomo porque unos críticos digan que no lo sea o porque determinados artistas lo *contaminen* con fines pragmáticos, sino porque en la modernidad la economía se eleva como esfera totalitaria que subsume todas las demás y que reduce todo lo demás a un mismo principio totalitario. El defender la irreductibilidad de las distintas áreas de existencia y de las distintas actividades humanas, con su propia lógica, funcionamiento, significado, etc. “es una idea que debe afirmarse contra el brutal sustancialismo del sistema moderno de producción de mercancías” (Kurz, 2021: 44). Pero ese objetivo no quita que se reconozca la moderna dependencia del arte con las categorías económicas del capitalismo. En plantear en el *ahora* tal autonomía (o en la simple asunción de tal



autonomía) reside precisamente el carácter más insidioso del arte: la ilusión del sujeto que cree trascender las categorías sociales que lo autoconstituyen.

Las contradicciones de la poesía moderna están íntimamente unidas a las contradicciones del modo de producción capitalista. El papel de una teoría de la literatura no debería ser resolver las contradicciones de la literatura (tal resolución sería falsa, pues la contradicción emana de las propias condiciones de posibilidad de la literatura), sino describirlas y explicar su funcionamiento, “encontrar su coherencia específica”, en palabras de Gutiérrez Girardot (2004: 26).

## LA CIUDAD COMO MODERNIDAD

La “modernidad” es la época del infierno. [...] Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la “modernidad” significará exponer el infierno.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Vir bone servorum nulla est usquam civitas, says an old poet: a number of slaves makes not a city.

Edward Sexby (como William Allen), *Killing Noe Murder*

Fredric Jameson afirma en su ensayo “Las antinomias de la posmodernidad”: “La subjetividad es un asunto objetivo” (1999: 79). Cambiar el *decorado*, de la ciudad o el campo, es suficiente para que haya transformaciones considerables en la individualización; a su vez y dialécticamente, el proceso de individuación tiene efectos reales y objetivos en la praxis social objetiva. En el campo literario esto tiene consecuencias fundamentales. Como señala Álvaro Salvador: “El espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares” (2006: 19). Pero no se trata de un mero “ingrediente”, un contenido que se añade. La urbanidad moderna atraviesa no solo la lógica interna del arte y la literatura sino la propia forma-sujeto y el discurso que de este emana y que recíprocamente lo constituye.<sup>135</sup> En el caso que nos concierne, la producción poética, esta se construye a partir de un lenguaje que ya no es el propio de una comunidad de sentimiento, incardinado espacial y temporalmente, sino el lenguaje de una comunidad regida por códigos que no implican la copresencia. Desde Baudelaire el lenguaje no es tanto *la casa del ser*, parafraseando a Heidegger, sino el apartamento

---

<sup>135</sup> Hay que tener en cuenta siempre la reflexividad del contexto histórico-cultural (Abril, 1997: 43). La literatura se relaciona no solo con el modo de producción capitalista sino que son también son ellas mismas constitutivas de esa formación social.

(Jameson, 2007: 231). La poesía moderna puede comprenderse en general como una exploración de las consecuencias de ese hecho.

Historiográficamente nos situamos en la encrucijada de la modernidad europea que, siguiendo cierta tradición de crítica hispánica, no se implantaría plenamente hasta el modernismo *latu sensu* (Litvak, 1975). Las siguientes afirmaciones de Álvaro Salvador sobre Darío pueden bien aplicarse a todo el modernismo, incluso en ciertos aspectos a la modernidad lírica:

La transformación de lo urbano, como presencia o como ausencia —esto es, como “vacío” consciente o inconsciente—, y por tanto también las modificaciones que esa transformación genera en las relaciones sociales, se manifiesta en la obra de Darío articulándose en su lógica interna, en sus expresiones estilísticas o temáticas, en la dialéctica entre tradición y modernidad que continuamente preside un desarrollo y que en definitiva constituye el eje central de la poética modernista. (Salvador, 2006: 40-41)

La ciudad vive en el modernismo en tanto que dialéctica creadora, no importando tanto que la ciudad empírica esté o no presente como referente explícito del discurso, puesto que la socialización urbana sí está presente en la forma-sujeto de la que la literatura pretende ser expresión y también lo está la ciudad empírica en cuanto frente a esta se construye la imagen de una “ciudad ideal”.

### *La ciudad como locus de la modernidad. El estilo de la ciudad*

Algo común en todo el arte moderno es que la ciudad moderna, rechazada o admirada, se eleva como la condición de la sociedad al completo. Aquí encontramos cierta unidad entre las artes. Es precisamente un pintor el que inspirará la teoría de la modernidad de Baudelaire.<sup>136</sup> Ese “pintor de la vida moderna”, Constantin Guys, está hoy prácticamente olvidado. Sin embargo, fue la figura de Baudelaire quien indujo a Manet,

---

<sup>136</sup> Si insistimos bastante en la figura de Baudelaire a lo largo de la tesis es porque en este están ya presente los motivos fundamentales de la poética moderna (Soria Olmedo, 1988:25): exaltación y dominio de la imaginación mediante el intelecto y la técnica; autonomía del arte respecto a otras esferas sociales y forja de una moralidad (o amoralidad si se quiere) estética; institución social de la figura del poeta como individuo especial entre la mediocridad burguesa; el carácter de *provocateur* de este dentro de esa misma sociedad inducido por las exigencias de su propia concepción estética; etc. En particular las recreaciones de la modernidad urbana, casi todas más o menos deudoras de las figuraciones baudelairianas (Alarcón Sierra, 1999: 38).

considerado uno de los grandes iniciadores de la pintura moderna, a comprender que el arte moderno está enraizado en la experiencia de la vida moderna. Fue justamente a partir de la amistad con el poeta, entorno a 1860, que Manet comenzó a pintar motivos urbanos, trabajo que aplaudió Baudelaire tanto por su “vigoroso gusto por la realidad moderna”, como por su “vívida y abundante imaginación” (Reff, 1993: 151).<sup>137</sup> Vemos en este momento como empieza a diferenciarse entre una “realidad” que ya es no es tan real, como si, aunque presente, perteneciese al pasado y con ello disminuyese su carácter real, y una “realidad moderna” a la que hay que amoldarse, aunque solo cabe amoldarse con un esfuerzo subjetivo (imaginación) si uno no quiere ser arrasado por la fuerza ciega del tiempo lineal y progresivo y por la “multitud” como tendencia sociológica que suprimiría las diferencias cualitativas entre los individuos hacia unos valores *mediocres*.

Modernismo, *latu sensu*, como modernización “espiritual” y modernidad como modernización “material” conforman de este modo una dialéctica inseparable. La ciudad en su objetividad material es inseparable de las relaciones subjetivas que en ella establecen los individuos, que son tan reales y objetivas como el hormigón armado sobre el que se edifican sus muros.

City and style, object and evocation quickly take on aspects of one another as the urban environment shapes an aesthetic perception, which in turn produces a new form and vision of the city. The city is the locus of Modernism, and each aspect of city life seems to generate or demonstrate a characteristic sequential or causal connection, breakdown of signification, and dissolution of community. For artists and writers the modern city has come to mean as much a style, a fractured syntax, a paratactic sign-system, as a physical construct with certain demonstrable boundaries. (Sharpe y Wallock, 1993: 11).

La modernidad estética se construye en gran parte sobre la dialéctica anterior de modernidad material y modernidad espiritual. Entendidos como contrapuestos, el gesto del artista moderno será con frecuencia invertir la jerarquía del planteamiento hegemónico, que sería para el artista el producto mistificado del “materialismo” que el

---

<sup>137</sup> Baudelaire llama a París sombríamente: “Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne” (Épilogue, *Le Spleen de Paris*). Algo que parece estar en contradicción con la pintura luminosa de Manet, sin embargo, lo que es común es la ambivalencia hacia la ciudad: en Baudelaire la oscilación entre una apología lírica —celebraciones más bien— y agresivas denuncias contra la vida moderna (“Je t’aime, ô capitale infâme!”); y en Manet la oscilación entre temas de clase media y motivos de las clases bajas, y la alienación y desamparo urbano, como en *Le Suicidé* (Reff, 1993:153).

burgués ha extendido a toda la sociedad. De ahí que muchos críticos hayan insistido en la aparente paradoja de que la estética moderna está totalmente incompleta sin un ferviente odio a la modernidad por parte de quienes Antoine Compagnon (2007) califica de “antimodernos”. Según Baudelaire el progreso tan cantado por la ya hegemónica burguesía es la “progresiva decadencia del alma y progresivo predominio de la materia” que ha impuesto “la marea ascendente de democracia que todo lo nivela” (en Friedrich, 1969: 60). En ese mundo burgués autoproclamado equilibrado y armónico, lo disonante, real o inventado, resulta cautivador y fascinante.<sup>138</sup>

Se da aquí lo que Friedrich denomina la “paradoja moderna” por la que el artista moderno se ve obligado a mantener una “actitud doble”, en la que, por ejemplo, por un lado “se opone a lo moderno en cuanto representa progreso material e ‘ilustración’ científica”, pero por otro lado, “lo adopta como aportación de nuevas experiencias, cuya dureza y cuya oscuridad son precisamente lo que exige una poesía dura y ‘negra’” (1969: 98).

### *La necesidad de un nuevo lenguaje poético para las grandes ciudades*

Baudelaire proclama la necesidad de crear un nuevo lenguaje poético en un texto harto iluminador que prologa a *Le spleen de Paris*<sup>139</sup>:

---

<sup>138</sup> El gusto por lo original y novedoso obedece en parte a este desdén por la igualdad teórica de la burguesía y la tendencia real a la estandarización del gusto, desde Baudelaire a nuestros días pasando, entre tantos, por Ortega y Gasset. Con frecuencia, como en este último, esa “originalidad” se hará desde una lectura explícitamente política, desdeñando por diversas razones esa igualdad (a las que se debe la “decadencia de Occidente” proclamada por Spengler, cuya obra fue editada rápidamente bajo el auspicio de Ortega), que iría contra la naturaleza humana, en la que en realidad unos individuos sobresaldrían como “aristocracia del gusto”, a los que en un plano político les correspondería unas “élites vertebradoras” (el que Ortega se mantuviese fiel al ideario del liberalismo que acepta la igualdad formal no contradice lo anterior, incluso lo refuerza: sería un pilar de una estructura social meritocrática). Vemos sin embargo una homología entre esa tendencia a la originalidad (en oposición teórica a la homogeneización burguesa) y el funcionamiento de desarrollo del capital: la homogeneización que paradójicamente producen los productores aislados espoloados por la competencia del mercado produce a su vez la búsqueda de ventajas técnicas o comerciales (“novedades”) tratando de conseguir una plusvalía relativa que resulta siempre efímera. Reside aquí una de las contradicciones básicas de la modernidad estética: la mayoría de quienes desde el campo cultural cargan contra el “materialismo” burgués reproducen en su seno el funcionamiento propio de la economía burguesa.

<sup>139</sup> Sobre el surgimiento del poema en prosa y la ciudad, véase García, 2001a: 162 y ss. Sobre la nueva sensibilidad poética urbana inaugurada por Baudelaire, Salvador, 2006: 18.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (1961: 229)

La prosa se identifica con las relaciones sociales características de la ciudad moderna.<sup>140</sup> Igualmente la ausencia de reglas y patrones métricos se comprende como una libertad, libertad abstracta solidaria con la libertad abstracta de las relaciones sociales capitalistas.<sup>141</sup> Continúa el poeta parisino:

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? (1961: 229)

El simbolismo asume la realidad urbana como realidad propia, una realidad que “obsesiona”. La búsqueda de ese nuevo lenguaje arrastra obsesivamente al poeta que descubre una nueva belleza en la vida *prosaica* de la gran ciudad. Una vida que nos rodea pero que ya hemos interiorizada y que solo el poeta moderno puede vislumbrar mediante un procedimiento que cobrará cada vez más importancia en la estética moderna: la desautomatización. Dice Baudelaire: “La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; *mais nous ne le voyons pas*” (*Salon de 1846*, 1961: 952). El poeta se distancia de los fenómenos cotidianos observándolos desde una óptica particular pero precisamente lo logra por haber interiorizado los fenómenos urbanos, *hablando su lenguaje*. En la línea poética abierta por el romanticismo inglés Baudelaire advierte de

---

<sup>140</sup> Según la ideológica asociación de verso con la sensibilidad y la imaginación y la prosa con la lógica y la realidad —que Baudelaire invierte sin dejar de participar en ella—, la preocupación social y la voluntad política habría hecho de la generación del 98 una generación de prosistas, frente a los escritores que vivieron un auge económico en la posguerra y desde el optimismo y la ociosidad se volvieron a la poesía. Así al menos argumenta Blanch en su estudio sobre la poesía pura (1976: 34). Eso no es del todo cierto (sigue, aparte de la ideológica diferenciación verso/prosa, en una diferenciación superficial entre 98/modernismo), y cuando menos no explica por qué cuando llega la hora del “compromiso” los poetas “puros” no abandonan la poesía y un noventayochista de cabecera como Unamuno escribe un diario, la cotidianidad más prosaica, en verso (nos referimos a su póstumo *Cancionero*).

<sup>141</sup> De un modo mistificado poetas como T.S. Eliot o Juan Ramón Jiménez advirtieron la ilusión cayendo en otra: el verso *libre* moderno (del cual el *poema en prosa* es un epifenómeno) implica más responsabilidad.

la necesidad de redescubrir el lenguaje cotidiano. El lenguaje común por el que había alegado Wordsworth en su famoso prefacio a sus *Lyrical Ballads* ya no es el lenguaje cotidiano “used by men” sino el usado por un grupo particular, que se refiere además por una particular identificación metonímica: “el lenguaje de las grandes urbes”.<sup>142</sup> ¿Por qué el de los habitantes del campo no es el de todos los días a pesar de que seguía siendo un porcentaje mayoritario de la población? La socialización tradicional todavía preponderante en las zonas rurales se comprende como algo del pasado. La modernización parece tener un lugar propio: el de la gran ciudad. En el estadio industrial del capitalismo, “the defining context of modern life became an urban one, and modern consciousness an urban consciousness” (Sharpe y Wallock, 1993: 20).

Es en torno a este periodo cuando se produce la urbanización de la conciencia de la que, planteamos aquí, la estética simbolista (con o sin motivos urbanos) es síntoma. En el siglo XX, como explica Raymond Williams (2001: 293):

La experiencia de la ciudad había llegado a difundirse hasta tal punto y los escritores estaban tan desproporcionada y profundamente implicados en ella que cualquier otro modo de vida parecía carente de realidad; todas las fuentes de percepción parecían comenzar y terminar en la ciudad y si había algo más allá, ese algo estaba más allá de la vida.

Con el modernismo y las vanguardias la ciudad, querida y aborrecida, la percepción y el sentido son tan profundamente urbanos que sus fenómenos se han internalizado hasta el punto de que la ciudad llega a desaparecer y el sujeto poético simplemente está en ella.

#### *Técnica, ciudad y sensibilidad. Repudio a la ciudad como impía*

La técnica, tanto como las relaciones sociales urbanas, configura la experiencia del sujeto y construye su sensibilidad. La sensibilidad urbana se convierte en sensibilidad moderna (Sharpe y Wallock, 1993: 13) y esa sensibilidad está profundamente transformada por novedades técnicas que cada vez tienen más peso

---

<sup>142</sup> T. S. Eliot, tan desdeñoso de la civilización moderna, afirma la importancia poética de recuperar el idioma de todos los días: el “lenguaje de las grandes urbes” (“Verso y prosa”, en García, 2001a: 224).

económico y social, transformando la vida cotidiana del sujeto. La tecnología y la ciudad —en cuanto centro de producción y de circulación, y núcleo político, cultural y burocrático— devienen inevitables bien empíricamente, bien como imagen para cualquier individuo. En cuanto eso ocurre resulta imposible verla con indiferencia. Las atribuciones imaginarias de la ciudad se polarizan rápidamente. Si en un momento simboliza la confianza y aspiraciones del potencial humano (la ciudad celestial o la ciudad utópica —o la unión de ambas, piénsese en la “New Jerusalem” de Blake—), en otro encarna la derrota de esos ideales y la depravación humana<sup>143</sup> y el humo, la contaminación y los residuos materializan la imagen de ese caos babélico. En el mundo anglosajón, con una industrialización más temprana, los símbolos urbanos cobran un creciente tono apocalíptico. Como señalan Sharpe y Wallock, lo que ilustra estas concepciones es una especificidad histórica sin precedentes: “the gradual devaluation, over the past two centuries, of the city as a concept” (1993: 13).<sup>144</sup>

Vemos cómo a pesar de las esperanzas utópicas depositadas en la ciudad por los racionalistas (Bacon, Campanella, etc.), los fallos sociales, evidentes ya en ciudad, se convierten en sinónimo de los fallos de la ciudad, la crítica social adquiere inevitablemente un cariz antiurbano. “Ironically, it is city dwellers —writers, journalists, advertisers, artists, *et al.*— who perpetuate this cultural devaluation of the city, but this fact does not discredit their criticism” (Sharpe y Wallock, 1993: 14). Muchos de los argumentos contra la ciudad tenían un cariz irracional. Pero como matizan Lucia y Morton White también abunda la crítica a la ciudad fundadas en planteamientos racionalistas y equilibrados.<sup>145</sup> Con todo, los proyectos gestores, de tipo

---

<sup>143</sup> En el siglo XIX la conceptualización religiosa de la ciudad es en general negativa, tanto en laicos como en creyentes: la ausencia de lazos religiosos en la socialización común hace ver la ciudad como una babilonia dedicada a Mammon, la inconexa y caótica Babel, o la ciudad infernal o sodomita de la tentación y la lascivia.

<sup>144</sup> Como hemos comentado anteriormente, Leo Marx ha mostrado que la literatura estadounidense no desarrolló en extenso ninguna imagen positiva de la ciudad por lo menos hasta el siglo XX (Leo Marx, 1964 y 1981). Asimismo, lo han hecho Lucia y Morton White (1962) respecto a la intelectualidad estadounidense que siempre habría seguido un imperativo que constituye en gran medida la ideología norteamericana: “Follow nature” (1962: 233).

<sup>145</sup> “Once it is recognized that not all writers who criticized the American city did so in the name of a romantic attachment to the forest, irrationality, spontaneity, and the unaided heart, it becomes easier to take some literary and philosophical attacks on the city more seriously. Or at any rate, it becomes more difficult to dismiss them all as irresponsible, just as it becomes more difficult to dismiss them all as the product of racism, nativism, or anti-Semitism when one realizes that many American writers criticized the city without being gripped by irrational prejudice. Many of the ideas previously encountered are neither



urbanista, son profundamente reacios a la naturaleza espontánea del crecimiento urbano premoderno y fundan su proyecto en un racionalismo abstracto profundamente antiurbano a pesar de los nombres-marcas de sus proyectos: *Garden City*, Ciudad Lineal, *Ville Radieuse*, etc.

### *Transformación de la experiencia*

Como explicó Walter Benjamin, señalando la historicidad de la experiencia, en la modernidad la experiencia se transforma y en esa transformación la técnica y la ciudad moderna tienen una importancia vital. Afirma Benjamin: las experiencias “en ningún caso proceden del proceso de producción —y, menos aún en su forma más avanzada, el proceso industrial—, pero todas ellas se originaron en él en formas muy indirectas” (en Frisby, 1992: 132). Antes que Benjamin, un autor tantas veces denostado, Ángel Ganivet, llegó a una conclusión similar expresándola con sintética lucidez en su estudio crítico sobre las transformaciones urbanas de su ciudad, *Granada la bella*: “Al lado de la transformación económica viene siempre la transformación psicológica” (Ganivet, 2011: 65).<sup>146</sup> Las transformaciones técnicas y económicas nunca tienen lugar o no se generalizan si algo no ha se ha transformado social y culturalmente para que esas transformaciones se expandan e impongan.<sup>147</sup>

---

irrational nor so remote as to have no bearing whatsoever on our contemporary urban predicament” (White y White, 1962: 231). Esto, consideramos, puede aplicarse también a muchos autores que aquí trataremos.

<sup>146</sup> La crítica de Ganivet no es exactamente lo reaccionaria que suele aducirse. Así, por ejemplo, advierte que “en toda transformación hay un peligro: el aumento de capital a expensa del trabajo de los obreros” (Ganivet, 2011: 64). Ganivet no critica exactamente que se mejore la eficiencia productiva sino que identifica la realidad de esas mejoras en el capitalismo: la supuesta eficiencia obedece realmente a un proceso de desposesión que va mucho más allá del fenómeno del desempleo.

<sup>147</sup> Aquí conviene realizar una pequeña digresión sobre una cuestión que está muy presente en a lo largo de la tesis en la línea de la misión crítica de Walter Benjamin que consistiría en “aprehender la actualidad como lo contrario de lo eterno en la historia y tomar la impronta de esa cara tapada de la moneda” (Frisby, 1992: 348). Uno de los aspectos fundamentales de esa misión es la aprehensión del fenómeno técnico en la modernidad. Para Benjamin la técnica nunca es reducible al “dominio de la naturaleza”. En la línea con la agroecología estudios de los últimos decenios sobre la técnica han enfatizado la importancia de no precipitarse a “separar lo natural de lo cultural (Setzer, 1993: 20). Los estudios de Bruno Latour han profundizado sobre esta cuestión, reafirmando que: “first, all observations of nature are to some extent dependent on a conceptual and cognitive framework; second, no scientific theory simply ‘reflects’ natural phenomena, but always includes elements of interpretation and representation” (Hard and Jamison, 2005: 12-13). Antes ya Benjamin había señalado el poder modelador

El horizonte de la ciudad, pues, se expande con el capitalismo. Así explica Simmel: “the economic, personal, and intellectual relations of the citizenry, the sphere of intellectual predominance of the city over its hinterland, grow as in geometrical progression. [...] The most significant characteristic of the metropolis is this functional extension beyond its physical boundaries” (en Sharpe y Wallock, 1993: 20). La cuestión es que para el artista moderno esa interiorización es en algunos casos volitiva. Jorge Luis Borges en su etapa ultraísta podía decir: “Queremos ver con ojos nuevos” (*Grecia*, n.º 39, 1920). La oración que antecede a esta es precisamente: “Y nosotros queremos descubrir la vida”. La “vida” ahora se encuentra en el espectáculo novedoso de la ciudad moderna, aunque sea, como para Borges, en sus arrabales, el resto es cosa del pasado, materia muerta.

La ciudad moderna transforma la percepción misma. La gran ciudad se abre a la mirada, incita la visión. Como señalaba Benjamin sobre el París de Baudelaire el espacio urbano moderno se abre la mirada del ciudadano, en su configuración urbanística y en el régimen espectacular en el que se basa la circulación de mercancías. Así la ciudad “expone” ante los ojos de los viandantes sus maravillosas mercancías. Ahí está la lógica de las “exposiciones universales” donde las mercancías se presentan como voluntad de futuro, de porvenir de la humanidad a la vez que como forma de competitividad nacionalista (Salvador, 2006: 51). Para conocer la realidad de ese mundo

---

de la experiencia de la técnica que suponía un cambio sustancial respecto a la técnica tradicional. Como explica Frisby: “Las técnicas nuevas transformaban los propios objetos de la percepción y las relaciones de los seres humanos con ellos” (Frisby, 1992: 426). La técnica configura también nuestra forma de ver el mundo. Como ha estudiado Raymond Williams (1976) al analizar “palabras clave” de nuestra modernidad nuestro vocabulario se construye a partir de una serie de determinaciones y contingencias históricas de las que se permea nuestros usos y aplicaciones técnicas. La técnica moderna no impone solo un modelo productivo. La técnica configura igualmente su propio uso. “*Industrial production is the materialization of capital* and, as such, is the materialization of both the forces and the relations of production in their dynamic interaction” (Postone, 2003: 352). El desarrollo técnico durante el capitalismo está subsumido al proceso de valorización y en cuanto tal esa técnica encarna la propia alienación del proceso productivo. El problema no es la aplicación de la técnica, como plantea quienes sostienen una supuesta neutralidad de la técnica, sino la técnica capitalista misma. Contra la idea muy extendida del marxismo desarrollista, estas ideas estaban en realidad ya las anotaciones de Marx en los redescubiertos *Grundrisse* sobre la cuestión de la técnica moderna: “la actividad del obrero, reducida a mera abstracción de la actividad, está determinada y regulada en todos los aspectos por el movimiento de la maquinaria, y no a la inversa [porque] la inserción del proceso laboral como mero momento del proceso de valorización del capital es puesta también desde el punto de vista material, por la transformación del medio de trabajo en maquinaria y del trabajo vivo en mero accesorio vivo de esa maquinaria” (Marx, 2007: 219).

hay que precisamente distanciarse de la “exposición”, cerrar los ojos incluso, ver lo que no se muestra, o incluso el ocultamiento, por naturalización, de la *exposición*, el núcleo de la forma-mercancía que impone su propio régimen representacional.

### *Urbanización de la conciencia*

Desde el rechazo “pastoral” (utilizando la terminología de Berman [2010]) la ciudad, dice Álvaro Salvador, es desdeñada

en la medida en que la “intensificación de la vida de los nervios” [Simmel] amenaza la salud espiritual del individuo. Sin embargo, en tanto que se impone como centro del orden industrial, esto es, como hecho ‘necesario’ objetivo, poco a poco penetra, como “necesidad objetiva” ahora, en el inconsciente colectivo, provocando ese “apasionado amor que suelen despertar las ciudades” como anunciadoras y, al mismo tiempo, redentoras de las ansias más insatisfechas del individuo. (2006: 23)

Secundamos ese carácter penetrante de la vida urbana, no obstante, no concordamos con que la atracción por las ciudades —tantas veces culpable o sádica— sea anunciadora o redentora de los deseos del individuo, o por lo menos lo hace de una manera problemática o incompleta, entre otras cosas porque es la propia ciudad moderna la que conforma esa individualidad y sus ansias y deseos. La forma-sujeto propia del capitalismo depende precisamente de la producción abstracta de esos deseos.

En esta tesis planteamos como hipótesis que la literatura moderna (re)produce, (re)crea, la forma sujeto correspondiente a las relaciones sociales capitalistas a través de la estructura psicológica-discursiva apropiada y necesaria para que los individuos acepten, comprendan como propia y ejecuten la lógica productora del valor, necesariamente creciente. La reproducción del capital triunfa en parte debido a la asimilación del individuo de la estructura subjetiva de un anhelo nunca satisfecho plenamente que se ejecuta performativamente en el discurso literario por el cual se constituye el propio sujeto (no necesariamente en el escritor, sino en la dialéctica escritor-lector). Se trata del anhelo romántico, siempre insatisfecho, siempre perseguido, que se plasma en la escisión romántica entre el hombre y la naturaleza.<sup>148</sup> Esta

---

<sup>148</sup> Debemos estas ideas a las reflexiones de Antonio Castillo Ávila plasmadas en un texto conjunto que esperamos vea pronto la luz.

subjetividad se moldea a partir de las relaciones sociales capitalistas que se dan históricamente de modo más genuino y pleno en las grandes ciudades. Como señala Georg Simmel en su ensayo “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, al investigar las “formas del individualismo que son alimentadas por las relaciones cuantitativas de la gran ciudad: la independencia personal y la formación de singularidad personal”; nos damos cuenta de que “la gran ciudad alcanza un valor completamente nuevo en la historia mundial del espíritu” (2001: 396).

Efectivamente un individualismo exacerbado es una de las manifestaciones propias de determinada estetización del mundo que se da en la modernidad literaria. Paradójicamente la individualidad ideal se paga con la creciente dependencia material. El mundo prosaico o la “prosa del mundo”, el estadio social donde emerge el sujeto moderno es el mismo en el que el individuo se convierte en medio y fin de otros individuos: “Para mantenerse en su individualidad, el hombre individual debe convertirse diversamente en medio de otros, servir a sus limitadas metas, y para satisfacer sus propios estrechos intereses, degrada a los otros igualmente a meros medios” (*Lecciones de estética*, Hegel, en Gutiérrez Girardot, 2003: 44). Como cantaba Espronceda: “Miseria y avidez, dinero y prosa, / En vil mercado convertido el mundo” (*A la degradación de Europa*). La conciencia de esa transformación es la experiencia cotidiana de la gran ciudad. Friedrich Engels, uno de los primeros que estudiaron con detalle las transformaciones sociales que el capitalismo industrial imponía en las ciudades, planteaba que en la nueva ciudad uno observa que a pesar de la cercanía espacial el aislamiento personal es chocante derivado de la persecución de intereses privados. Un “sórdido egoísmo” que se hace palpable más que en ningún otro sitio “entre la multitud de las grandes ciudades”: “El desdoblamiento de la sociedad en mónadas, de las cuales cada uno tiene un principio de vida aparte y un fin especial, el mundo de los átomos, es llevado aquí a sus últimos extremos” (Engels, 1980: 46-47).

#### *La ciudad moderna como bosque de signos*

Ángel Rama (1998: 80) reflexionando sobre el modernismo escribía que a finales del siglo XIX:

la ciudad es absorbida en los dioramas que despliegan los lenguajes simbólicos y toda ella parece devenir una floresta de signos, comienza su sacralización por la literatura. Los poetas [...] son poseídos del “impuro amor de las ciudades” [Julián del Casal] y contribuyen al arborescente *corpus* en que ellas son exaltadas.

La ciudad se hace más densa de signos, en parte por el mejoramiento y extensión de los medios de comunicación entre los que están, por supuesto, los carteles publicitarios (Cañas, 1994: 46) que fueron un motivo recurrente entre las vanguardias de corte futurista y que imitaron sus técnicas retóricas y tipográficas pero que ya antes habían sido uno de los medios importantes del *Art Nouveau*. La nueva densidad signica de la ciudad configurará la subjetividad poética que naturalizará el fragmentarismo urbano. Además, el nuevo urbanismo añade capas de significado histórico mientras oculta otros (esa “prehistoria” de la que hablaba Benjamin),<sup>149</sup> o hasta que diluye la historia urbana en una visión opaca (Lehan, 1998: 5). La historia del urbanismo desde la Ilustración trata en gran medida de borrar la historia, bien sea a través del *more geometrico* de los jardines de Versalles o la pseudonaturalización de los jardines ingleses. El arte de jardín adelanta al urbanismo en el impulso de domesticación de la naturaleza en cuanto territorio y como diseño de un territorio como reflejo de un orden social. A este impulso obedecen los aparentemente opuestos estilo inglés, curvilíneo, sinuoso, desigual, *natural*, y el estilo francés, simétrico, rectilíneo, *artificial*. Como señalaba recientemente Rancière ambos obedecen un mismo principio: la imposición de un orden artificial para satisfacción de los que se consideran dueños y señores (2020: 38).<sup>150</sup>

Pero es sobre todo con el urbanismo propiamente dicho cuando el territorio se convierte en el escenario del férreo control social del estado y el capital. Las avenidas de Hausmann son la borradora literal y metafórica de la historia. Los signos urbanísticos capitalistas se imponen sobre el palimpsesto de la ciudad antigua intentando imponer su

---

<sup>149</sup> Hasta el punto de que en el siglo XX se olvida que las ciudades preexisten a las fábricas y en el siglo XXI en muchas ciudades de países desarrollados se olvida que las ciudades de hoy fueron transformadas por las fábricas.

<sup>150</sup> “Un paysage est le reflet politique d’un ordre social et politique. Un ordre social et politique peut se décrire comme un paysage” (Rancière, 2020: 95). El jardín francés sería espejo del sistema absolutista con sus formas geométricas deducidas de un orden superior que se impone igualmente en la sociedad; el jardín inglés sería metáfora de la naturalidad del orden social, metáfora de la monarquía parlamentaria y de la supuesta unidad social de la nueva burguesía productiva y la bella aristocracia inglesa.

lenguaje. Un lenguaje ordenado y racional que haga a la ciudad legible; legible, por supuesto, en sus propios términos. La hausmannización de París hizo de la ciudad una ciudad más “legible”, en lugar del laberinto espontáneo de la urbanización preestatal (Larson, 2011: 39). El laberinto de las viejas ciudades medievales, de los pueblos o de los cascos antiguos fascinarán a muchos poetas modernistas que verán en él un halo de misterio.

En relación con esa persecución de la legibilidad, podemos estudiar como en *El pintor de la vida moderna* Baudelaire llama a la vida moderna un “inmenso diccionario”, cambiando la frase que ya dijo Delacroix de la naturaleza como “inmenso diccionario”. El poeta francés transfiere todas las implicaciones de la naturaleza a la vida de la ciudad moderna (Hannoosh, 1993: 171). Vida de la ciudad que, como hemos dicho, parece haberse convertido en la única vida propiamente dicha. La línea del tiempo se impone irremisiblemente: o eres moderno o no eres. Frente al Libro que en el medioevo estructuraba simbólicamente el mundo, ahora es la propia lengua humana, autorreferencial, la que el sujeto ve en su entorno: es su diccionario. Como explica H. R. Jauss:

mientras que la mirada del alegorista medieval buscaba y encontraba tras las apariencias del mundo la patria de lo imperecedero, el poeta moderno es recompensado con la poesía por la pérdida de la patria trascendente: en la composición de un poema que prescribe su propio proceso aparece al final lo producido como “poesía de la poesía”, que encuentra en sí misma su origen y así también puede mantenerse para sí misma. (2004: 163).

La verdad del mundo ya no se encuentra en el Libro de la Naturaleza sino en el propio lenguaje, en la ciudad humana, que se ha convertido en un verdadero bosque de signos.<sup>151</sup> Y la trascendencia está en el proceso creativo donde el poeta atisba un momento de trascendencia por la ilusión de un *yo* autónomo donde reside la autoridad del libro del mundo. Según Baudelaire, el buen artista no copia el diccionario sino que lo usa para buscar los términos apropiados para formular lo auténticamente propio con

---

<sup>151</sup> Algo atisbado lateralmente por Charles Fourier que declara tras haber descubierto la analogía de los “cuatro movimientos: material, orgánico, animal y social” comenzar “a leer en el libro mágico de la naturaleza” (*Théorie des quatre mouvements et destinées générales* [1818] en Paz, 1998: 105). En Swedenborg, tan influyente por otra parte entre los simbolistas, la idea de la naturaleza como libro de símbolos está todavía bajo una interpretación teológica: la naturaleza sería el libro sobre el que se expresa dios y que el alma beata puede interpretar.

rigor y belleza acorde a su concepción original. Los malos artistas, sin imaginación, “copian el diccionario”. El artista es el artesano que usa las herramientas que se le dan mediando con su habilidad propia, la imaginación.<sup>152</sup> El lenguaje es todavía una herramienta, cuando ya no lo sea, cuando se perciba que la lengua no es autoevidente, la situación cambia y la seguridad del poeta se tambalea, quien atisba el vacío de su subjetividad. Con este proceso iniciado por Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna (Friedrich, 1969: 49). El propio lenguaje es el objeto sobre el que el poeta debe trabajar realizando un ejercicio de *adequatio* técnica que implica un ejercicio de abstracción del propio *yo* y de la facultad imaginativa, aunque esta sea fundamental para realizar la tarea de abstracción. Ralph Waldo Emerson afirmaba: “Héroe es aquel que está sólidamente centrado” (en Friedrich, 1969: 52). Un *yo* centrado en un sí mismo abstracto en el que precisamente el *yo* se diluye. Un *yo* que elimina los azares de su persona objetivándose en un lenguaje autosuficiente estructurado en una (anhelada) correspondencia analógica con el cosmos.

#### *El enmudecimiento de la poesía. Monologismo y despersonalización*

Hugo Friedrich afirma que “la moderna hegemonía de la palabra (y de la fantasía ilimitada)” se cimenta por vía ontológica: “La palabra se encumbra como el fenómeno creador del espíritu puro” (1969: 199). La voluntad de alcanzar el orden universal, pretensión de la analogía romántica, convierte a la actividad literaria en una traducción. Lo cual enfrenta al poeta individual con su propia individualidad: el lenguaje es el autor de la obra, ni poeta ni lector trabajan, sino que es el propio lenguaje el que desenvuelve su propia esencia, que es la del propio mundo en la palabra poética que es considerada como esencial. Poeta y lector son dos momentos necesarios pero contingentes en el desenvolvimiento del espíritu encarnado en el lenguaje<sup>153</sup>. El lenguaje los utiliza como

---

<sup>152</sup> Nótese que la imagen del “diccionario” en Baudelaire es alegórica, no simbólica (Jauss, 2004: 156-7). Asimismo, el Libro de la Naturaleza de los modernistas no es tanto un libro, sino un criptograma. No oculta unos símbolos traducibles, sino su propio lenguaje.

<sup>153</sup> “El universo / habla mejor que el hombre” (*Versos libres*, Martí, 2016: 105). Nótese lo inaudito que resulta la frase antes de la modernidad o incluso en la Transición. En el animismo el mundo no era exactamente *uni-verso* sino que son elementos en lucha; en el organicismo estamos ante una naturaleza corrupta que habla igual del mal que el hombre, si no peor. En cualquier caso, la presencia de Dios como sostenedor del mundo y su orden sigue vigente.

medios para realizarse. El poeta desaparece como creador, incluso como traductor o desvelador. El autor desaparece (cf. Paz, 1998: 109). Algo ya presente de forma liminal en Mallarmé, se convierte posteriormente en ciencia y método poético. En Mallarmé todavía se acepta la posibilidad de la resolución del problema: el desenmascaramiento de la nada (la “Mentira gloriosa”). No se trata de nihilismo sino de la insuficiencia de todo dato real: la nada, identificada con lo absoluto, es el *logos*, la verdad del mundo. La designación negativa será la precisa a partir del carácter ontológico que se la da a la verdad desde el idealismo. El descubrimiento de la nada se performa en la propia escritura a través de la destrucción formal: “La Destruction fut ma Béatrice.”. Como explica Friedrich: “el lenguaje mismo da a la nada toda la presencia que le permite la destrucción de la realidad propiamente dicha” (1969: 197). Pero el intento de alcanzar lo absoluto alcanza su fracaso, la nada: el pensamiento no puede escaparse de los accidentes del lenguaje y del tiempo. Pero para el poeta moderno la poesía —el lenguaje esencial, puro, decantado— sigue siendo el punto más cercano: la palabra que expresa el fracaso del hombre en su contacto con lo absoluto (Friedrich, 1969: 206).

El Libro mallarmeano (de un modo no tan distinto a como lo será la Obra de Juan Ramón Jiménez o la de Luis Cernuda) es la manifestación de la nada, el vacío de la ironía mostrado ordenadamente: la obra es la analogía de esa nada, la transparencia inmediata del vacío del lenguaje. “Cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación. La nada que es el mundo se convierte en un libro, el Libro” (Paz, 1998: 114). Claro que, como es sabido, el minado del vacío nunca acaba. “El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio” (1998: 114). Pero, *il faut continuer*.<sup>154</sup>

Afirma en su *Ideología* Juan Ramón Jiménez: “la forma no termina nunca”. (en García, 2002: 47). La forma como la reproducción del valor, nunca se alcanza del todo, nunca acaba. No se trata de que la perfección sea una aspiración ideal y relativa como suele plantearse desde la evolución de los paradigmas científicos (Kuhn, etc.), en tanto que los planteamientos tomados como ciertos hoy puedan verse superados y descartados

---

<sup>154</sup> Así se lee en *L’Innommable* de Becket: “il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu’il y en a, il faut les dire, (...) il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer”.



a partir de un nuevo paradigma más adecuado. No, la perfección es siempre y ya insuficiente e incompleta. La Obra quizá puede establecerse como una perfección futura pero en realidad la perfección, al estar ya en sí misma, en un origen y un presente continuo, no se construye progresivamente sino que es una totalidad inmediata presente desde el origen mismo (cierta destrucción del *ahora* es, por tanto, una asunción).<sup>155</sup>

*Lo sublime urbano: caos e inmensidad artificial*

En cualquier caso, una imagen tal del mundo como obra es totalmente novedosa. Dante se adentra en un bosque alegórico, en un bosque para el hombre medieval que es de por sí referente y símbolo del peligro, el *locus terribilis* repleto de sombras y peligros, una cubierta vegetal que no permite ver y bajo la cual se ocultan potenciales amenazas. Baudelaire se adentra en el bosque de signos de la ciudad, en el que toda una multitud de señales no permiten centrar la mirada y cuyas construcciones ocultan el horizonte que da tranquilidad. Lo sublime que los románticos vivieron ante la naturaleza indómita lo vive el moderno ante la obra de una sociedad que el individuo es ya incapaz de controlar. Baudelaire plantea que la sensación estética que los románticos vivieron en plena naturaleza, la ofrece la ciudad en la vida moderna. El “vértigo” de la gran ciudad, produce las mismas “*délices du chaos et de l’inmensité*” (en Hannoosh, 1993: 172), como si fuese una especie de vislumbramiento del cosmos. Lo sublime puede hallarse ahora en la ciudad.

Como señala Miguel Ángel García (2010), siguiendo el sugestivo trabajo de Marshall Berman (2010), la modernidad se instaura con una doble faz, paradigmáticamente expresadas por Baudelaire —el arte de doble faz: transitorio e inmutable, la moda y lo eterno— y Marx —un sistema productivo que se postula como universal y definitivo que hace desvanecerse “todo lo sólido en el aire”—. García explica desde ahí la variada y paradójica riqueza de la poesía española de las primeras décadas del siglo XX: “la modernidad encierra un conjunto de contradicciones cuyos efectos dibujan los múltiples perfiles de la generación, la diversidad del abanico de

---

<sup>155</sup> El empeño obsesivo de revisión, corrección y remodelación de la Obra de Juan Ramón empieza ya en los años 20. Sobre tal proyecto Jiménez afirma ilustrativamente en carta a Curtius que su Obra “de modo informe existe ya toda” (en Blasco, 1992: 78).

posibilidades ideológicas y estéticas que abre su unidad: básicamente, la revolución del arte y el arte en la revolución” (García, 2001a: 14). La doble cara de la belleza moderna la plantea Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (1961: 1154)

Para Baudelaire la belleza debe ser transitoria, la noción de un ideal absoluto y eterno de belleza es una mera abstracción:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, —d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté” (*Salon de 1846*, 1961: 950).

Estos fragmentos anuncian las direcciones diversas que toma la mirada del artista arrojado en la gran ciudad, donde la cohesión social no existe, como tampoco una autoridad externa (Dios, la Razón, etc.) que aporte la univocidad de un criterio estético que permita establecer una valor único e invariable de belleza. La radicalidad de esta concepción del arte no está en negar la posibilidad de un valor eterno de la belleza, sino en plantear que la belleza proviene del sujeto mismo, del interior (*chaque beauté vient des passions*).

La estética moderna a partir de Baudelaire guarda así una homología estructural con el valor como sustancia del capital. Como el valor, la belleza que este arte conforma es fundamentalmente una abstracción pero requiere una concreción de la que es inseparable. Solo existe en esa disarmoniosa unidad. Pues lo concreto tampoco existe en su pureza sino que siempre se hace presencia como materialización del *a priori* abstracto que el sujeto debe realizar. En un *détournement*, que dirían los situacionistas, de un fragmento de los *Pensées* Pascal —fragmento que el propio Debord

*tergiversaría*— podríamos decir que la literatura radical descubre que en su propia existencia hay un isomorfismo con el mundo moderno en el cual

cualquier término donde pensáramos adherirnos y afirmarnos vacila y nos abandona, y, si le seguimos, escapa a nuestra captura, se nos escurre y huye, en una huida eterna; nada se detiene para nosotros. Es el estado que nos es natural, y sin embargo, el más contrario a nuestra inclinación. Ardemos en deseos de encontrar un asiento firme y una última base constante para edificar sobre ella una torre que se alce al infinito, pero todo nuestro fundamento cruje, y la tierra se abre hasta los abismos (en Jappe, 2021a: 171).

### *La estética moderna: transitoriedad y eternidad del sujeto*

Baudelaire es quien precisamente acuña el término de “modernidad” en 1859, excusándose del neologismo, para expresar lo que le caracteriza (poniéndose en el espejo de otros artistas “modernos”) frente a los artistas del pasado: “la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta” (Friedrich, 1969: 47). Baudelaire llamó así *modernité* al carácter fluctuante y efímero de la vida en las grandes ciudades capitalistas planteando como una propiedad de la vida cotidiana lo que poco antes Marx y Engels habían planteado como la lógica histórica de un sistema productivo en el que “todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo es profanado” (Marx y Engels, 2013: 55).

La dialéctica que induce la modernidad es a menudo compleja e intrincada. “Vivir en un contexto de cambio permanente es una consecuencia, pero también un presupuesto mental del capitalismo industrial” (Jappe, 2021a: 169). En gran medida este es la encrucijada en la que se encuentra el artista moderno y sobre la que Baudelaire se interroga: ¿cómo es posible la belleza en una sociedad en la que todo se supedita a la razón técnica y a la universalización de la mercancía? Lo es precisamente ante una situación que el propio artista tiene que (re)crear originalmente: elevando al sujeto poético a elemento trascendente autónomo capaz de crear “mundos artificiales”. Esto provoca la necesidad de un énfasis en la identidad de un sujeto que afirma su subjetividad y su papel en la formación del objeto que conforma como *autor*. El artista moderno proclama su autoridad sobre el objeto estético y sobre el motivo que aparece

como una expansión de su propia subjetividad (Hannoosh, 1993: 172), y a la vez el sujeto tiene que constituirse a sí mismo como autoridad como ente separado y autónomo, pero esa separación produce una conciencia de la escisión en el interior del sujeto que corroe su interior y desea su fusión con el mundo fruto de esa melancolía profunda que en ocasiones conduce a su propia autodestrucción simbólica e incluso real y la desobjetivación del propio lenguaje.

El poeta se convierte en el (anti)héroe de la sociedad moderna:<sup>156</sup> héroe en tanto que el acto de escritura deviene heroico; antihéroe en tanto que, en lugar del héroe épico que personifica al espíritu colectivo, el poeta se constituye *contra* la sociedad, su hazaña reside en el gesto volitivo de separarse de una sociedad homogeneizada (aunque movilizaba subjetivamente a partir de la individuación particular). Juan Ramón Jiménez podía decir así que el escritor en España es un héroe puesto que, *como el llorar*, escribir es hoy un acto heroico.<sup>157</sup> La autoconstitución del sujeto poético aparece, pues, como un acto heroico.<sup>158</sup> Tener el coraje de reconocer, sin autocompasión, la alienación propia es un gesto heroico.<sup>159</sup>

Lo efímero de lo moderno es también potencialmente una afirmación de la historicidad, de las transformaciones *no lineales* que las sociedades producen en el tiempo y que la modernidad habría convertido en su *modus operandi*: la transformación como necesidad intrínseca del modo de producción capitalista (el *infierno* de la modernidad del que habla Benjamin). Esa experiencia del tiempo se materializa en la gran ciudad, en su tejido urbano, en la moda que rige la representación pública, en el creciente número de imágenes con que las mercancías tratan de venderse para optimizar

---

<sup>156</sup> Como el “héroe problemático” de la novela del que habla Goldmann (1975: 238).

<sup>157</sup> Esta acepción de héroe como un “yo centrado” está además fundada en la escisión de género: quien llora, es decir, que tiene sensibilidad (lao femenino) para reconocer la mezquindad de este mundo y capacidad y valentía para expresarla es un héroe, un héroe que sacrifica su alegría por la belleza comprendida como una armonía cósmica. Concha Méndez dice, por cierto, haber titulado *Héroe* a la revista fundada junto con Manuel Altolaguirre en honor a las palabras del poeta de Moguer (Merlo, 2010: 11).

<sup>158</sup> Como lucha de vanguardia en pos del futuro, como gesto de distinción, como revelación profética de una verdad ignorada o velada, etc. Por otro lado, Baudelaire en su cinismo radical supo ver el lado oscuro de esa heroicidad: el suicidio, entendido como acto volitivo definitivo, sería el único acto heroico posible en esta sociedad.

<sup>159</sup> Escoger, como hizo Juan Ramón Jiménez y tantos otros, la disolución del *yo* en una totalidad espiritual en lugar de tratar de atajar la alienación objetiva será el límite del arte y la clave de su papel ideológico.

la tasa de beneficio, en la prensa que sanciona ese tiempo acelerado por la novedad como lo noticiable, etc. De este modo, la estética moderna hace de ese tiempo una cierta voluntad de historicidad, como señala Benjamin, la obra de Baudelaire “no solo es susceptible, como cualquier otra, de una determinación histórica, sino que quiso ser vista así y así es como se entendió a sí misma” (2018: 276).

*Ausencia de narración, fragmentación y urbanización de la conciencia*

En la modernidad, pues, se da lo que podríamos denominar una *urbanización del arte* como consecuencia de lo que David Harvey denomina la “urbanización de la conciencia” provocada por la generalización de las relaciones sociales capitalistas que configuran lo que se comprende como ciudad.<sup>160</sup> Con esta urbanización del arte se da a su vez una particular tendencia hacia la disminución del elemento narrativo. Narración entendida en el sentido que Benjamin expone en su ensayo “El narrador” (2018: 225-252) de una expresión de una experiencia corporeizada (un cuerpo recorrido por la finitud) e incardinada en la presencia de emisor y receptor.<sup>161</sup> De lo anterior surgen dos tendencias: hacia la novela y hacia la poesía lírica. La novela se centrará en un tipo de narración característicamente moderna: el de la “mirada literal” del sujeto que constituye el realismo<sup>162</sup> y que permite luego la dualidad de interioridad y mundo exterior y el enfrentamiento del héroe a un mundo caracterizado por su materialidad y ausencia de valores (cf. Lukács, 2010). En todos los casos, tanto en la lírica como en la

---

<sup>160</sup> Como veremos esto es importante, las poblaciones que aunque por número de habitantes, trayectoria histórica y tejido urbano puedan considerarse ciudades pero en los que prevalezcan unas relaciones sociales no plenamente modernas no serán consideradas propiamente ciudades o lo serán con adjetivos que minimizan su carácter urbano: *ciudad vieja, ciudad de provincias, ciudad muerta, ciudad abúlica*, etc. o directamente *pueblo*.

<sup>161</sup> “El narrador” identifica la figura del narrador con el sujeto discursivo del “saber”: la narración “sirve a la sabiduría, ‘lado épico de la verdad’ [Benjamin], y se orienta siempre a alguna finalidad práctica; de ahí que proporcione una moraleja, un consejo. Esta orientación pragmática de la narración oral repugna a la mentalidad moderna”, que ha despreciado la acumulación de experiencia vital como forma inmediata de conocimiento (Abril, 1997: 51). Esta narración sería “verdadera”, no verosímil, gracias al respaldo simbólico de la autoridad (en parte aportado por la experiencia) que garantiza ella misma la verdad.

<sup>162</sup> Mirada que supone aceptar las apariencias tal como se ven: la relación ojo/cosa y, por tanto, la anulación de la multiplicidad de sentidos propia de la lectura feudal (el realismo figural, etc.).

novela, en la gran ciudad moderna la realidad, bien objetiva, bien subjetiva, no parecía adecuarse a las antiguas formas de representación.

In every sphere —painting, poetry, and the novel— the dynamics of city life generated new forms of expression which accentuated its energy and turmoil. Conventional modes of representation were no longer adequate, as Ezra Pound pointed out in a comment on *The Waste Land*: “The life of the village is narrative. [...] In a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic.” (Timms, 1985: 3)

Incluso la poesía que explícitamente carece de una representación objetiva de la realidad urbana, conlleva en su modo de representación la huella de la ciudad moderna. Y en cuanto expresión de un sujeto conformado por la condición urbana, la representación de su realidad subjetiva adquiere un cariz urbano. Aun cuando la temática se ruraliza, la poesía tiene un componente claramente urbano.

Con la gran ciudad hay pues un cierto abandono de la narración tradicional y una contrapuesta tendencia hacia el modo lírico. El fenómeno de la “novela lírica” (Freedman, 1963) implosiona en el periodo que estudiamos, una novela en la cual el carácter narrativo se ve desplazado por una preponderancia de la exploración autorreflexiva donde la asincronía de la narración se exagera y la duración se expande en una intimidad con frecuencia espacializada. El simbolismo propio del romanticismo permea esta novela que ha sido estudiada en España por Ricardo Gullón y Darío Villanueva.<sup>163</sup> El estudiar en la poesía la cuestión de lo rural y lo urbano a principios del siglo XX, insistimos, no es, pues, arbitrario. El penetrante fenómeno urbano comienza a atravesar a los sujetos de forma irreparable. La necesaria fragmentación informacional y discursiva que este produce abona el humus ideológico que produce o bien una visión exaltada —extática— de la ciudad, o bien una visión degradada, o bien la búsqueda de una unidad en un, real o imaginado, espacio rural. En cualquier caso, la narración

---

<sup>163</sup> Esta afirmación puede resultar contraria al auge de la novela en la modernidad. Pero, como hemos señalado antes, la novela no es ya el modo narrativo correspondiente a una sociedad oral cuyo *conocimiento y expresión* es fundamentalmente narrativo. Por otro lado, la narrativa por su carácter referencial y por su rentabilidad comercial va perdiendo carácter artístico desde la jerarquía estética moderna. Así se produce una *lirificación* de la novela, ya desde un Flaubert que desea escribir una novela sobre “nada”, o un Azorín que desdeña la focalización en la trama, y que culmina en Proust, Woolf y Joyce. Esa pretensión de “pureza” estética y la lirificación de la novela está, por ejemplo, claramente presente en *Estación. Ida y vuelta* (1930) de Rosa Chacel, un hito de la prosa del *arte nuevo*. La riqueza de la “novela lírica” en el periodo que estudiamos justifica en esta tesis la ineludible referencia a parte de la producción novelística.

tradicional deja de ser el medio más apropiado para la realidad urbana y para la frágil afirmación (“yo soy”) del sujeto urbano o del sujeto migrado a la metrópolis que queda conmocionado. No creemos así que sea casualidad la eminente preponderancia de “poetas” entre el llamado grupo del 27, o que los prosistas de la época comiencen a utilizar recursos cinematográficos (fragmentarismo, montaje, etc.) y la inmersión en lo etéreo de la memoria (*à la manière* de Proust: Rosa Chacel, etc.).

La temporalidad pierde importancia formal en la poesía (*malgré* Antonio Machado) como pierde la narración, buscando un presentismo eterno. Blanch comenta, por ejemplo, que en la poesía pura (a excepción de los *romances* neopopularistas) la sucesión de acontecimientos en forma de narrativa pierde importancia; el tiempo es sustituido por imágenes de carácter visual más cercano a pintores que a músicos (del mismo modo que en la pintura desde la obsesión del instante lumínico impresionista el elemento anecdótico pierde fuelle). Tendencia que se observaría en las preferencias sintácticas: verbos en infinitivo, presente de indicativo, o, en general, formas que denoten cierta permanencia de la acción (Blanch, 1976: 176).

### *La naturaleza dual del arte, del sujeto y del valor*

Recapitulando, el sujeto, como la belleza moderna, alterna entre una mitad transitoria y cambiante, relativa y circunstancial, y otra mitad absoluta y eterna, invariable; en particular homología con la naturaleza dual del valor: el valor tiene un lado concreto que debe ser realizado y un lado abstracto.<sup>164</sup> La relación no es gratuita, el propio Baudelaire concibió su teoría de lo bello moderno como una teoría racional e histórica de lo bello. Y en todos los casos se inaugura una insidiosa lógica: el valor debe autoproducirse constantemente en un ciclo continuo de valorización que aspira a la realización máxima de valor pero que nunca alcanza y debe continuar infinitamente. Del

---

<sup>164</sup> El modernismo desde Baudelaire está escindido como el valor entre la forma abstracta del ideal y la forma concreta del cuerpo y lo erótico. Esta dualidad podría explicar el rechazo de Baudelaire a el *arte por el arte*. Como explica G. Hess: “El rechazo del principio autosuficiente *arte por el arte*, coincide plenamente con la crítica de Baudelaire a una idealidad pura, que desdeña la materia, y con su búsqueda de una belleza extraña” (en Jauss, 2004: 83). El *arte por el arte* en cuanto afirmación teórica del ideal dejaría de lado el carácter concreto y material, la realización *presente* del arte que es a su vez la comunicación con el *ahora*, el momento contingente, básico en la belleza moderna, motivo por el que Baudelaire no podría aceptar sus planteamientos.

mismo modo, el sujeto solo existe en tanto proceso, el sujeto-literario que (re)crea el discurso literario aspira a la belleza en un objeto concreto y contingente que pretende ser en su transitoriedad, una belleza absoluta y abstracta. Asaltado por el deseo de esa belleza inasible se lanza a un proceso escritural virtualmente infinito en el que la *Obra* nunca aparece acabada y hay que seguir *trabajando*.<sup>165</sup> Asimismo en el propio sujeto el anhelo melancólico nunca es satisfecho y construye su propia estructura subjetiva performativamente en el discurso literario a través del cual el propio sujeto se constituye. Lo cual justifica, para el poeta maldito, la valoración positiva del mal: esas *flores* temporales y frágiles que guardan la esencia de una lógica insidiosa que se ha eternizado, *el mal*.

Esta es la estructura del anhelo romántico que configura plenamente la subjetividad moderna. Entre el deseo y su realización se estructura una distancia infinita homóloga a la distancia dinámica que abre la lógica del valor en la realización de este: todo trabajo se orienta a la realización del valor, hacia un valor que se alcanza y se escurre, pero dicho esfuerzo adquiere un sentido en la estructura psicológica y social mientras se siga persiguiendo. Como en el melancólico, tal como lo describe Freud en “La aflicción y la melancolía” (1970: 215-231), el trabajo de duelo —*trauern*— nunca se detiene, se lamenta la pérdida del objeto sin ni siquiera haberlo perdido, lo que moviliza todo el trabajo psicológico es el miedo a la pérdida del deseo, y no tanto o nada la pérdida del objeto de deseo. Todo objeto aparece bajo la sombra de la pérdida. El trabajo de aflicción nunca acaba, no puede acabar, porque el objeto no se ha perdido. En las expresiones más radicales de la literatura moderna la melancolía lo permea todo (aunque no sea tanto en el motivo sino en el mismo proceso escritural); la melancolía produce una especial fascinación. El trabajo de duelo absorbe al sujeto poético de un modo que le hace atisbar el abismo, el vacío del deseo, la estructura infinta del anhelo que configura la propia subjetividad, la forma-sujeto. La obra se ve atrapada en la distancia del objeto que siempre se aleja y que acaba consumiendo al sujeto. Lo verdaderamente aterrador, impensable, es la detención del proceso: el trabajo de duelo,

---

<sup>165</sup> Esto ocurre de un modo solidario con la idea burguesa del progreso, en la que debe continuarse por la senda teleológica de una evolución infinita hacia la mejora de la humanidad. El arte moderno, por su parte, nunca está hecho, no llega nunca. Baudelaire: “Il est vrai que la grande tradition s’est perdue, et que la nouvelle n’est pas faite” (*Salon de 1846*, 1961: 949). Continuar es casi un mandamiento; como afirma la famosa cita de Rimbaud: “Il faut être absolument moderne”.



tal como ocurre en el trabajo orientado hacia la valorización, no puede detenerse. Como el mito del rey impío Erisictón, condenado a padecer hambre eterna, que cuanto más devora más aumenta su hambre y acaba devorándose a sí mismo, el sujeto funciona como agencia pasiva del sujeto automático del capitalismo, conformando una “sociedad autófaga” (Jappe, 2019).

Así vemos como el sujeto-literario no solo guarda una homología estructural con la estructura económica sino que el sujeto-literario (en el espejo de escritor-lector) es la forma-sujeto, el sujeto del capitalismo, la estructura psicológica e ideológica apropiada y necesaria para que los individuos hagan suya y ejecuten la lógica ajena del proceso de valorización. Baudelaire señala inconscientemente tal homología al juzgar el papel que la industria, a través de la invención de la fotografía, puede tener sobre el arte: “La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y, cuando coinciden en el mismo camino, uno de los dos ha de valer de otro [*il faut que l'un des deux serve l'autre*]” (Baudelaire, 1996: 233). Poesía e industria podrán ser antitéticas pero por desgracia para el artista moderno comparten el mismo camino y las dos, igual de ambiciosas, simplemente avanzan por él tratando de supeditarse la una a la otra. La poesía puede pensar que va por otro camino o que lo hace en dirección contraria pero lo cierto es que las dos abren el camino de la modernidad.

Este punto es de extrema importancia a la hora de entender nuestra aproximación al hecho literario y puede considerarse nuestra hipótesis fuerte: el discurso literario no expresa (hipótesis subjetiva idealista), ni representa (hipótesis objetiva materialista) la estructura del autogrecimiento del valor, la lógica inmanente del modo de producción que funciona como lógica histórica ajena a los individuos como una estructura fetichista automatizada; la literatura ejecutaría en el interior del propio individuo la estructura del autogrecimiento del valor, en la fuente discursiva de su autoconstitución y de autoproyección imaginal.<sup>166</sup>

#### CIUDAD, CUERPO Y MERCANCÍA

Como planteaba Dionisio Cañas, en su estudio seminal sobre Nueva York en la poesía hispana, para acercarse a la poesía de la ciudad hay que preguntarse cuál es el

---

<sup>166</sup> Remitimos de nuevo al trabajo con Antonio Castillo Ávila.

lugar del poeta en ese espacio históricamente creado por el hombre; sus posturas entorno al poder sacro y al poder civil que se concentran en la ciudad; cómo reacciona a la transformación constante de lo urbano, y cómo adapta su escritura a esa “realidad artificial que le rodea” (Cañas, 1994: 20). Para ello hay que considerar la ciudad no como un espacio abstracto sino como el lugar que se habita, en su corporeidad, en su procesualidad respecto a la fisicidad de la ciudad, en su —si se nos permite la licencia— *vivienda*, en su vivir la ciudad y en su hacer ciudad. Desde nuestros planteamientos, la modernidad lírica se construye sobre la conciencia de los lazos íntimos que unen el cuerpo a la ciudad. De ahí la obsesión del poeta por otros sujetos que según la matriz ideológica del capitalismo serían pura corporeidad (y en ese sentido sujetos solo de forma contingente): la mujer, el campesino y, en ocasiones, el obrero. El poeta se identifica con ellos porque ante la ciudad moderna, que le permite una individualidad plena al coste de una dependencia absoluta con el sistema social, reconoce la fragilidad del cuerpo que paradójicamente se ve amenazada por la abstracción sobre la que se construye las relaciones sociales urbanas y el propio tejido urbano moderno. Como señala Lefebvre: “Como punto de origen y de destino está el cuerpo” (Lefebvre, 2013: 240). Dicho cuerpo, sin embargo, está siendo transformado, disciplinado, para servir a la lógica productiva y reproductiva del capital. Por ello a continuación se pregunta Lefebvre con razón: “¿Pero qué cuerpo? [...] ¿El cuerpo objeto de Descartes o el cuerpo-sujeto de la fenomenología y el existencialismo?” ¿El “cuerpo fragmentado” por las imágenes, el “cuerpo social”?

La corporeidad del poeta es precisamente el cuerpo heterogéneo que se resiste —o trata de ordenarla idealmente— a la clasificación y ordenación necesaria para la división del trabajo moderna (en la que la división entre trabajo manual e intelectual es fundamental). Esa corporeidad se hace sentir más que nunca en la vivencia, tantas veces alienante, de la ciudad. “La materialidad de ese cuerpo procede del espacio, de la energía que se despliega y emplea” (Lefebvre, 2013: 241). Los cuerpos llevan el sello del espacio que los construye y que a su vez construyen. Pueden ser dominados, marionetas que siguen su papel dentro de la representación, las “máscaras” —que tanto

obsesionarán al último Lorca— del espacio público burgués, pero también pueden ser la presencia sensible de una contrapartida de ese espacio.<sup>167</sup>

### *La ciudad como escenario-espectáculo*

La ciudad funciona como un escenario, señala Dionisio Cañas (1994: 10), donde el escritor construye el “mito personal de la figura del poeta en el escenario urbano”. Efectivamente en la poesía moderna la descripción de la ciudad debe ser comprendida como “prolongación y proyección del Yo” y en cuanto tal, la ciudad real está siempre en tensión con la imaginaria, simbólica, alegórica, etc. Pero más que un *escenario* fijo donde uno interpreta un papel, la construcción de la figura personal se da más bien de manera *espectacular* (Debord, 2015) a través de imágenes fragmentarias, separadas y simultáneas antes que en la continuidad y contigüidad que pueda dar a entender la noción de escenario, que a su vez induce erróneamente a pensar en el concepto organicista del *teatro mundo* (y el campo como salida de lo *mundanal*). Esa noción espectacular será la preponderante cuando se plantee la artificialidad de la ciudad, lo cual recalcará a su vez el carácter asimismo artificial del personaje poético. Por otro lado, podremos encontrar, una aproximación paisajística a la ciudad que la plantea como un ambiente natural que es el que encontraremos fundamentalmente ante los pueblos y las ciudades viejas pero también en la gran ciudad cuando el poeta se identifique con la el futuro tal como lo orienta la constante evolución técnica de la modernidad.

En cualquier caso, como señala Irene Valle Corpas (2019: 52):

El paisaje urbano no fue nunca un reflejo directo de la ciudad ni una simple “vista”, ni tampoco una mera visión personal o psicologizante del entorno (de hecho, optar por la

---

<sup>167</sup> Aquí son indudables las aportaciones de los estudios de género (Federici, Haraway, Butler, etc.) como análisis del modo en que las relaciones sociales moldean los cuerpos para hacer funcionar la dinámica productiva y reproductiva del sistema social. La dominación no se da solo de un modo ideológico o violento sino que funciona en gran medida a través de la prácticas cotidianas y mecanismos naturalizados, *incorporados* (ese *habitus* de Bourdieu, que muy acertadamente remite al ocupar una posición corporal dentro del espacio social y a la experiencia interiorizada del habitar). Además, la ciudad como espacio social tiene también una ordenación sexual en tanto la división entre lo productivo y lo reproductivo se entrelaza con la división sexual del trabajo y la división de la esfera pública y privada (Massey, 1995)

ciudad es optar por la disolución del yo, es elegir un escenario donde yo siempre es otro, donde la mascarada y los umbrales están servidos).

De este modo la investigadora señala el inicio de una consciencia explícita de lo anterior en las obras artísticas hasta los años sesenta. Aquí consideramos que podemos retrotraernos a los orígenes de la modernidad para reconocer esa “condición urbana”, que ha estado patente, aun de modo inconsciente, en la producción lírica.

### *El lugar del poeta en la ciudad*

Frente al nuevo orden técnico y reglado que conforma la ciudad moderna y las relaciones sociales mediadas por la mercancía, el poeta, identificado con la intimidad y el sentimiento, se siente como un inadaptado y vuelve la mirada las más de las veces a los espacios ajenos (o aparentemente ajenos) a ese orden: la naturaleza, el pueblo, la casa, etc. y, por supuesto, su propia interioridad.<sup>168</sup> “La urbe y el orden burgués rechazan al poeta, lo marginan y se burlan de su mirada romántica orientada hacia las oscuras raíces de la tierra, hacia la invisible infinitud del universo” (Cañas, 1994: 26). Ante la ruptura entre la ciudad y el poeta, los dos modos de este para abordar la ciudad es: bien una actitud irónica que le permite guardar una distancia que le hace —de modo efímero, pues la ironía lo corroe todo— sentirse seguro; bien una proyección idealista de la armonía cósmica a la que aspira el poeta en la multitud entendida como “pueblo”, lo cual le permite sumergirse entre la masa en una identificación que también se revela problemática, como lo hace la inmersión del poeta romántico en el paisaje salvaje.

Esta inmersión es una novedad histórica de la ciudad moderna. El *sumergirse en la multitud* (Williams, 2001: 293) implica además de la estructura física de la ciudad una estructura social abstractamente igualadora e igualada por el creciente acceso a la producción industrial estandarizada. En una sociedad estratificada en grupos estanco como la medieval o la esclavista no es posible esa inmersión que implica *a priori* cierta indistinción superficial. En base a esa igualación abstracta de la sociedad hay que

---

<sup>168</sup> El modernismo extiende la acepción de la ciudad a la sociedad en general en tanto que institución represiva. En este sentido, lo campestre, el mar, lo nómádic, el *voyage* baudeleriano, etc. en tanto que no-ciudad, funciona como una interfaz entre la naturaleza y la humanidad a la que se aspira o al menos se ve el individuo atraído en tanto que negación de la sociedad burguesa.

comprender la fascinación extática por la democracia de Whitman tanto como el aborrecimiento baudelairiano de esta. Baudelaire y Whitman forman así dos posiciones paradigmáticas ante la ciudad: “el primero es un decadente que asiste con hastío a la rápida evolución de la sociedad industrial europea, el segundo es un neorromántico que ve con entusiasmo el impetuoso avance de una sociedad nueva en los Estados Unidos” (Cañas, 1994: 32). Aquí Cañas, sin embargo, elude una cuestión fundamental que explica las posiciones de ambos poetas que en muchas ocasiones se desdibujan: las diferencias materiales e ideológicas que configuran (y de algún modo siguen configurando) la sociedad estadounidense y la sociedad europea del siglo XIX. El primero un país creado, para entendernos, *sin historia* (con el sangrante borrado de los pueblos indígenas americanos) a partir de principios racionales que comprende como *naturales* (*self-evident truths*, como reza la Declaración de Independencia), de ahí la sublime exaltación americana de la *wilderness* y la identificación de la ciudad y la multitud —“pueblo”— como excelsión de la naturaleza por parte del democrático Whitman. Europa, por su parte, es un continente plenamente histórico, artificial, pero que precisamente ha llegado a la conclusión de que su *progreso* histórico sigue una línea *natural*. Baudelaire de este modo reafirma la no naturalidad de esa historia identificándose con el epítome de la artificiosidad humana, la gran ciudad moderna, sobre la que construye su obra igualmente *artificial* y desdeñosa de todo lo *natural*. Esta diferencia es fundamental para comprender lo que luego será la reacción poética de los poetas españoles ante Nueva York que, aunque fascinados por la visión cósmica de Whitman y por la efectiva grandiosidad de la ciudad no dejarán de vivirla como un choque abrumador.

#### *La soledad urbana. El solitario en la multitud*

En cualquier caso en ambas posiciones el poeta se concibe a sí mismo como un *individuo*. Un *yo-histórico* que se reconoce y es consciente de sí en sus propios términos, desde una identidad (de *idem*, ‘mismo’) autosuficiente. Un individuo que si articula su identidad en relación a los demás, los demás son una entidad externa y

abstracta, y no la base situacional.<sup>169</sup> Esta particular individualidad de un *yo* rodeado de otros es lo que provoca que sea posible vivir una sensación de soledad en la ciudad. Esta soledad urbana moderna fue conceptualizada de manera interesante por Simmel en su ensayo antecitado sobre las grandes urbes. La densidad poblacional de la gran ciudad que requiere una cercanía corporal y un gran número de interacciones interpersonales provoca paradójicamente una mayor distancia empática y una aguda sensación de soledad. La sensación de soledad y abandono entre la muchedumbre son el reverso doloroso de la libertad urbana. Así escribe Pío Baroja en *La busca* (1904): “No sé si te habrás fijado en lo solo que se encuentra uno esos días de Carnaval entre las oleadas de la multitud. Esa soledad entre la muchedumbre es mucho mayor que la soledad en el bosque” (2018: 158). Benjamin en sus estudios sobre Baudelaire vio como a partir del poeta parisino esa experiencia se plasma vívidamente en la poesía y en la poética. Baudelaire expresa de manera radical la conciencia de separación entre el individuo reflexivo y la masa urbana de la que se distingue en un complejo y doloroso proceso dialéctico: “Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond” (*Le spleen de Paris*, Baudelaire, 1961: 243). El poeta genuinamente moderno construye su poesía en relación a esa dialéctica. A pesar de la concentración poblacional típica del entorno urbano, el sentimiento de soledad puede llegar a exacerbarse. Así se conforma el tópico moderno de la *ciudad desierta*. Dice Dionisio Cañas:

la metrópolis, paradójicamente, es un desierto que crece entre la abundancia y las multitudes que caracterizan las grandes ciudades. El desierto crece en el seno mismo del Yo, del individuo, porque cuanto más grande se hace la ciudad, más solitario, aislado, sediento de comunicación con los demás, se encuentra el ser humano. (1994: 150)

Así, Juan Ramón Jiménez en su poema “Alta noche” (*Diario de un poeta recién casado*) habla de la metrópoli estadounidense exclamando “¡New York solitario sin un cuerpo!” Una ciudad por la que camina “cantando” (¿acaso para espantar los miedos? ¿acaso porque nadie le oye? ¿para ver si encuentra a alguien?) y uno se

---

<sup>169</sup> En este punto son ilustrativos los estudios de Luria entre los campesinos rusos analfabetos que al ser preguntados por su identidad son incapaces de realizar un juicio propio, remitiendo siempre a la descripción que de él hacen sus conocidos (Ong, 2016: 106). En estos casos el juicio proviene de fuera, no de dentro; el juicio proveniente del interior es fundamental para la *edad de la crítica* que es la modernidad. En otro orden de cosas, la exploración de Antonio Machado del *otro* y sus espejos es claramente un intento de salir de esa identidad moderna fundada sobre la *mismidad*.

encuentre solo: “el eco y yo”. La basta ciudad puede compararse para el de Moguer con las despobladas llanuras castellanas (“playas de Castilla”). El eco del *yo* encuentra una respuesta, precisamente entre quien se encuentra más marginado en la ciudad: un viejo negro cojo. “El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente...” (Jiménez, 2001: 187-188). El rey de ese desierto de asfalto, de esa noche eterna, vaga renqueante hacia la muerte representada en el fin del día por el oeste.

C. B. Morris, por su parte, plantea que la soledad del narrador o la voz lírica es algo que caracteriza la moderna literatura: la soledad *en* la ciudad, rodeado de gente. Y esa soledad, nos dice Morris, es tan convencional como la oposición entre ciudad y campo, como según Morris nos ha mostrado Raymond Williams: ambos son lugares apropiados para el sufrimiento humano (Morris, 1984: 89). Efectivamente la soledad urbana se conforma sobre un convencionalismo tipificado y en muchas ocasiones manido (los domingos, el bebedor de absenta, el ensordecedor ruido de la multitud, etc.). Pero el que se conforme sobre una convención no explica nada: ni sobre el surgimiento de las problemáticas que motivan las convenciones, ni la continuidad (y discontinuidad) de estas, ni su interpretación receptiva. Desdeñar el asunto como falso por establecerse como convencionalismo es, creemos, deshistorizar la cuestión, que es precisamente lo que trata de evitar Raymond Williams. Traer a colación sensaciones psicológicas como el sufrimiento o la alegría es solo una manera de evitar la cuestión verdaderamente peliaguda: la historicidad sobre las que se viven y se expresan esas sensaciones y el modo en el que se lidia con ellas.

La conceptualización de la soledad urbana no es tanto falsa sino fetichista, como el fetichismo que precisamente configura esa soledad. La soledad en la ciudad puede estar expresada en formas convencionales pero eso no quita que no haya un contenido de verdad en tanto que la sociedad moderna (en la ciudad más que en los pueblos) se ha convertido en un “desierto superpoblado” (Castoriadis, 1976: 53). Las relaciones sociales urbanas modernas se fundan en la mediación fetichizada *entre cosas* (las mercancías), mientras que las relaciones premodernas tenían un mayor carácter personal (no por ello mejores). Aunque fuese igualmente una fetichización, esta fetichización estaba encarnada en personas lo que da pie a todas las mistificaciones sociológicas en torno a la comunidad premoderna.

*La “dependencia personal” precapitalista y el fetichismo*

En este sentido el concepto de “dependencia personal” referido a las relaciones de dominación precapitalista puede llevar a malentendidos, ya que a veces se entiende esta relación social en las sociedades premodernas como una noción de “persona física” o intereses propios. Dando la impresión de que se trata de una forma de dominación directa y no mediada, en contraste con la indirecta y mediada de las sociedades modernas. Sin embargo, se trata simplemente de distintas formas de mediación puesto que, en las primeras, “las personas mismas se convierten en superficies de proyección y, por lo tanto, en representantes de la trascendencia fetichista” (Kurz, 2021: 50).<sup>170</sup> Es decir, las constituciones sociales premodernas son también fetichistas, representan una especie de metafísica real en tanto que la sustancia no se reduce a meras ideas o proyecciones mentales sino que está encarnada en la propia reproducción social, la producción, las relaciones sociales, etc. En estas relaciones sociales premodernas

las personas no desempeñan el papel de portadoras de voluntad y acción autónomas en el contexto de su constitución fetichista, sino que funcionan como representantes intramundanos de la sustancia trascendente proyectada. Puesto que la sustancia absoluta en este caso sigue siendo trascendente y no adopta una forma terrenal inmediata (excepto las representaciones simbólicas), no puede apoderarse del mundo real de manera totalitaria. No hay una universalidad social abstracta, sino una cadena jerárquica de relaciones y representaciones personales en todos los niveles. (Kurz, 2021: 51).

Es importante recalcar esa realidad fetichista de las relaciones sociales modernas para no caer en mistificaciones pasatistas. Pues, como veremos, la fascinación de la mayoría de los poetas por el mundo rural entendido como un resquicio de una comunidad pasada pondría énfasis en esa relación personal inmediata eludiendo el carácter también fetichista de esa relación.

---

<sup>170</sup> Llegando incluso a rocambolescas contradicciones entre la personalidad trascendental y la física como ejemplifica el lema de los “dos cuerpos del rey” (“El rey ha muerto. ¡Viva el rey!”), estudiado por Kantorowicz (2012). Esos *dos cuerpos* de alguna manera se transponen en la modernidad a la mercancía con su *valor de uso* y su *valor de cambio*; y en otro sentido a la moneda fiduciaria propia del dinero de la modernidad tardocapitalista: las dos caras de la moneda; la cruz cuantitativa y *abstracta* y la cara con sus símbolos *concretos*, cohesivos de la “comunidad imaginaria” (Anderson, 2006) que remiten a un supuesto acuerdo social sobre el que se confía la efectividad del *valor*; el *rostro* humano necesario para el funcionamiento subjetivo de la estructura económica separada.



Frente a esa relación fetichista encarnada en las personas, en la modernidad capitalista la trascendencia queda abolida, la esencia fetichista proyectada se convierte bajo la forma de la “valorización del valor” en algo inmediatamente social y directo: el valor es terrenal, no viene determinado por una autoridad ultramundana. La trascendencia se conserva en tanto que en realidad la esencia de la forma fetichista, el valor, no es una esencia directamente social o física, “sino de una abstracción social intangible e incognoscible que, paradójicamente, se ha encamado de alguna manera en el ‘metabolismo con la naturaleza’ [Marx] y en las relaciones sociales” (Kurz, 2021: 51). La proyección fetichista no se da como algo lejano, vago o ideal sino como algo inmediatamente real, efectivo y palpable, aunque permanezca mediado en tanto que solo se manifiesta a través de relaciones sociales y objetos reales como la mercancía y el dinero. Su efectividad, su realidad, no quita que la esencia del “valor” siga siendo una abstracción evasiva y en absoluto inmediata. Esta es la “paradoja de la abstracción real” que plantea la *Wertkritik* (Kurz, 2021: 52), el hecho de que:

una abstracción, en sí misma no encarnada, ni física, ni material —una cosa pura del pensamiento, o una creación de la mente socialmente objetivada en cuanto proyección fetichista—, se presenta sin embargo como una relación social real y como una cosa física real; especialmente en objetos que esencialmente no son abstractos, pero que han sido convertidos en objetos de abstracción real por el mecanismo de proyección social.

La dominación personal no desaparece del todo pero la forma de sujeción generalizada es una dominación abstracta, una forma de coacción cosificada.

### *El poeta y la vida*

En la modernidad el poeta, el sujeto creador, epítome del sujeto libre y autónomo, atraviesa el paisaje urbano como observador, como un ser privilegiado con la capacidad de distanciarse, seleccionar y hacer suyo “aquellos elementos de la sociedad y del mundo que puedan potencializar su capacidad creadora” (Cañas, 1994: 28).<sup>171</sup> El yo

---

<sup>171</sup> Si se nos permite la analogía, el poeta recorre la ciudad como un vampiro buscando con que alimentar su propia vida siempre sedienta, siempre buscando un crecimiento subjetivo que no llega: la Vida. Esa Vida que las vanguardias tratarán de alcanzar a toda costa saliéndose de la esfera cultural en la que la sociedad burguesa recluye al arte.

romántico, ahora despojado de toda trascendencia y situado en el mundo terrenal, revela su funcionamiento como el propio “sujeto autónomo” de la sociedad capitalista: el autotrecimiento del valor, el crecimiento infinito gracias a la estructura objetiva de la sociedad, materializa su lado subjetivo en el anhelo romántico, el anhelo siempre insatisfecho de alcanzar lo inmediato que siempre se le escapa, para lo que tiene que aumentar su experiencia con el deseo de cerrar la distancia irreductible que se la abre ante el mundo y lograr la unión y fusión con la totalidad. Esa distancia infinita entre el objeto y el sujeto, entre la cosa-en-sí y la conciencia (en términos kantianos), genera una nostalgia y un sufrimiento ante un mundo que siente ajeno pero que desea. El poeta descubre que la sociedad que lo crea, lo que crea en realidad es una conciencia cuya libertad reside en su vacío, en el discurso que es el discurso de su propia configuración y enunciación como sujeto. La escritura del poeta moderno es, pues, la materialización de un discurso frenético sobre el propio *yo* que no puede cerrarse pues tal cierre supondría solo la anulación del *yo*. En este sentido, a diferencia de García Montero — quien de todos modos ha tratado muy agudamente el lugar del poeta moderno en la ciudad (2006: 101-127)—, no vemos la conciencia de ese vacío como un mayor control sobre la situación, el vacío que se abre es indómito y más que de “dueños del vacío”, cabría hablar de “mineros del vacío”: el sujeto poético, como el sujeto en general, sigue picando donde no hay nada, sin buscar una salida. Como las “galerías del alma” machadianas que el poeta mina conformando un *vacío-lleño* sobre el que se estructura la subjetividad. Si halla una salida lo hace desde la falta de control.

A diferencia del *yo* prerromántico emplazado en la naturaleza donde creía ver atisbos todavía de una trascendencia ultramundana, el poeta moderno, urbano, solo ve trascendencia desde esta. Bien sea en sí mismo, en el trabajo poético de autotranscendencia (que como la trascendencia del valor se le acaba imponiendo como infinito), erigiéndose sobre la masa urbana, bien en la trascendencia social, fundiéndose con la masa. Lo interesante está en cómo en su mirada puede llegar a descubrir al habitante alienado de la ciudad, esas figuras anónimas que se entregan al mercado vendiendo su fuerza de trabajo, como piezas de un catálogo, ocupando “trajes vacíos”. Con el tiempo descubre en su propia mirada la mirada del alienado y, como decía Benjamin sobre el *flâneur* baudelairiano, descubriendo que si va al mercado pensando “que lo hace para echar un vistazo, la realidad es que va para encontrar comprador” (2018: 263). El artista se hincha de orgullo y espiritualidad frente al materialismo y

pragmatismo burgués; orgullo que es la imagen inversa de la vaciedad de la sociedad burguesa desde la que finalmente se abre al vértigo de su propio vacío. La melancolía modernista es una de las expresiones culminantes de este hecho.

El vacío del sujeto advertido desde el discurso de la trascendencia lleva a la realidad que antes aparentemente se denostaba: el materialismo burgués. Como hemos visto el materialismo burgués es un falso materialismo en tanto que su obsesión pragmatista y por lo concreto (particularmente la explotación concreta y real de la fuerza de trabajo: “cerebro, nervio, músculo”, en palabras de Marx) obedece a un fin ciego y vacío que nunca se alcanza —la autovalorización del valor— independientemente de la conciencia subjetiva que se tenga de la acción económica —la consecución del beneficio o lo que fuere—. Pero el marxismo vulgar peca también de una mistificación materialista, de ahí la comprensión tan extendida entre la llamada pequeña burguesía que entiende el marxismo como una extremización aún mayor del materialismo burgués. Confusión que conforma un peculiar círculo vicioso en el que el artista desprecia la deshumanización y monotonía de la producción capitalista que vive en su personal falta de agencia, y, no obstante, al acercarse al marxismo se encuentra con un marxismo vulgar que corrobora precisamente la falta de agencia histórica y destierra el “espíritu” desde el punto de vista teórico, condiciéndolo precisamente a un idealismo reaccionario (Bloch, 2019: 69).<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> La lectura comúnmente pequeñoburguesa del marxismo como una polarización extrema del materialismo burgués es, como se ha aludido antes, en ocasiones responsabilidad del propio materialismo vulgar del marxismo tradicional (sin infravalorar, claro está, las capacidades del aparato ideológico de la clase dominante). Esta era la veta que, exagerada y falseada, alimentaba el “anticapitalismo vulgar” de la reacción, particularmente desde el fascismo (cf. Postone, 1980). El economicismo, falso y limitado, de parte de la tradición marxista era un obstáculo para comprender las motivaciones subjetivas de la sociedad de masas. “Igualmente, las clases medias encuentran ideológicamente inasumible la racionalización y abandonan la razón pues ésta sólo se le ha aparecido de un modo doblemente hostil. Es decir, como mera racionalización capitalista tardía y una minusvaloración, interpretada en términos marxistas y judíos, del valor de los contenidos tradicionales” (Bloch, 2019: 116). Como argumenta Ernst Bloch, todo esto producirá un fanatismo reaccionario mientras no se asuma y se dé una reconsideración de ese pasado vivo. La imagen “grotesca y repulsiva” que de ese pasado ha dado el fascismo “no debe ser olvidada y no puede dejar de ser aprovechada” (2019: 117).

*La experiencia de vacío*

Dionisio Cañas habla sobre cómo poetas modernistas ante las grandes ciudades modernas:

experimentaron (o se la imaginaron) la intensificación de la vida de los nervios, la aceleración e intelectualización de la existencia, la decadencia de la espiritualidad; cómo en el seno de la ciudad secularizada el ser humano se convertía en mercancía, y la interacción social era valorada en función del dinero y de la productividad. (1994: 51)

En la vivencia de la ciudad como escenario de unas transformaciones radicales en pos de la modernización,<sup>173</sup> nos dice Cañas, “estos escritores modernistas se encontraron, bruscamente, frente a cierta experiencia del vacío (o, de nuevo, se lo imaginaron)” (Cañas, 1994: 52). Pero ¿a qué se debe esa “experiencia del vacío”? A partir del funcionamiento objetivo del fetichismo moderno, los seres que habitan la ciudad moderna ocupan un lugar actoral en una estructura no tanto social sino de relaciones entre cosas. Contemplando las relaciones entre personas en el espacio público de la gran ciudad moderna, el habitante de las ciudades puede así llegar a aparecer como un *hombre sin atributos* cuyo papel es reproducir el ciclo de (auto)valorización del valor a través de su actividad: su papel es su trabajo. Un trabajo cuyo contenido concreto solo cuenta en la medida en que realice un *quantum* de trabajo abstracto. La abstracción del valor en sí misma, ni física ni material, no “encarnada” como señala Kurz, alienta la imagen novedosa de los “hombres vacíos”, “criaturas sin desnudo”, “trajes vacíos”, etc., coincidente entre tantos poetas de los años 20 y 30 (Ruiz Soriano, 1993, 1995; García

---

<sup>173</sup> Cañas habla de “un periodo donde se van liquidando los viejos valores de la vida comunitaria y rural en función de una eficacia mayor de la productividad” (Cañas, 1994: 52). Hay que ser cuidadosos, sin embargo, con asumir los procesos de modernización como sacrificios por una “mayor productividad” y como meramente urbanos. Los discursos hegemónicos utilizan efectivamente en su argumentario la mayor eficiencia y el aumento de la producción pero en realidad las transformaciones se hacen en función de la mayor valorización. La mayor productividad y, sobre todo, la mayor eficiencia (a nivel global y holístico) puede venir o puede no hacerlo. Además, antes que en la ciudad es precisamente en el campo donde se impone con mano de hierro la práctica y el discurso del *improvement* (véase Meiksins Wood, 2017), cuya etimología encierra la historia subterránea del discurso productivista: lo que a partir del siglo XV en Inglaterra vino a significar el ‘cercamiento de la tierra para su cultivo’, venía del anglonormando, ‘emprouwer’, ‘convertir en beneficio’, de la raíz francesa de origen latino, ‘prou’, de donde deriva ‘profit’, ‘beneficio’.

Montero, 2006: 13 y ss. y 120 y ss.)<sup>174</sup>; poetas que se enfrentan ya en su cotidianidad con la metrópoli moderna, no ya como algo novedoso y motivo de optimismo (sobre todo en tanto supone una experiencia novedosa de libertad en comparación con la estrecha y personal socialización pueblerina), sino como algo que parece imponerse y generalizarse—. El ciudadano de la metrópoli parece un ser vacío de modo que la propia ciudad aparece como deshabitada, como una “ciudad vacía” (o ciudad “sin un cuerpo”), o una fantasmagoría pesadillesca (“ciudad sin sueño”), de manera que se experimenta una “ciudad irreal” (Timms, 1985).

La metrópoli, en cuanto símbolo de la ciudad moderna, hará al poeta identificarla con la *civis*, con la sociedad en su conjunto por lo que su anhelo de salir de la ciudad tenderá hacia una polarización ahistórica donde el poeta aspira a un estadio natural. El sujeto poético se revelará contra la civilización y la voz poética se moverá a un mundo natural salvaje, una naturaleza concebida como plena y libre donde el propio sujeto logrará, en analogía, su libertad y plenitud. Como veremos, *Residencia en la tierra* o *La destrucción o el amor* serán ejemplos de esa exaltación de la naturaleza como forma de negación de una civilización entendida en su totalidad como corrupta y corruptora de la pureza del espíritu humano.

---

<sup>174</sup> García Montero ve a estos poetas —los “dueños del vacío” que dan título a su libro (Eliot, Cernuda, Lorca, Alberti, Neruda, etc.)— como “figuras llamadas a encarnar la crisis de un sujeto moderno que, desorientado por los avatares de la realidad, se encerró en su propia identidad hasta llegar a la Nada, y que luego salió al exterior, para intuir los peligros de una disolución en el Todo” (García Montero, 2006: 13). Coincidimos en que desde la literatura se puede llegar a plasmar la crisis del sujeto (a secas más bien, el adjetivo “moderno” creemos que resulta redundante) y en la configuración del doble abismo, pero discrepamos en su énfasis personalista y literario: la crisis del sujeto es interna al propio sujeto del cual forma parte estructuralmente la ideología literaria. García Montero continúa lateralmente la ideología del genio romántico asumiendo la “encarnación” personalista de esta crisis que provocaría un estado de conciencia que haría ver las principales problemáticas, poco publicitadas, del mundo moderno. De manera que el poeta aparece como el primero en ver, cual profeta o vidente, lo que luego será, en sus palabras, “asunto periodístico”. Sin embargo, la crisis del sujeto no es un suceso noticiable, ni un “fenómeno” heideggeriano, sino que está latente en la propia forma-sujeto, como la crisis de la sustancia valor es inmanente a la propia lógica del capital. (Por otra parte, la vaciedad del sujeto y la absurdidad e irracionalidad del sistema productor de mercancías, que no suele ocupar de forma consciente portadas de prensa, solo aparecerá como “asunto periodístico” de forma espectacularizada.) Que la literatura, en la dialéctica escritura-lectura y no solo desde el lado del poeta-creador, sea un dispositivo privilegiado para la constatación del vacío del sujeto como aquí sostenemos es distinto a sostener una personalista sensibilidad privilegiada o genial del poeta empírico.

*La guerra literaria y la lucha por la vida*

Desde esta perspectiva no nos parece demasiado ardua la pregunta de Edward Timms en su completo monográfico sobre la ciudad moderna en el arte europeo de por qué el repudio a la gran ciudad hasta el punto de irrealizarla:

Why was the response of avant-garde authors so “antagonistic”? The metropolis offered unprecedented advantages to writers and artists. Cheap paper and enterprising publishers provided outlets into an expanding market for books and magazines (1985: 2)

La ciudad, efectivamente, ofrece oportunidades en el mercado cultural para los escritores, pero a la vez condena a una inestabilidad económica angustiante cuando no a la miseria directa cuando se produce el fracaso. Porque la ciudad “ofrece” esas oportunidades más como un chantaje que como un regalo pues hace imposibles esas oportunidades en otro lugar, como podemos ver en el caso de Miguel Hernández que sabe necesario que debe viajar a Madrid si quiere ser sancionado —entiéndase como se quiera— como poeta.

La competición que rige las relaciones sociales públicas de la ciudad, se extiende al núcleo mismo de la institución literaria que se está conformando. Es, de hecho, la competencia literaria interna a la modernidad cultural la que provoca la diversidad de estilos y técnicas: “a restless and often directly competitive sequence of innovations and experiments, always more immediately recognised by what they are breaking from than by what, in any simple way, they are breaking towards” (Williams, 1985: 19). No por casualidad Manuel Machado publicará sus artículos de crítica literaria con el nombre de *La Guerra literaria*, donde afirma el modernismo como el fin de las escuelas literarias.

La *lucha por la vida* se transfiere al campo cultural de modo que el modernismo se plantea en términos, implícitos o explícitos, de *lucha*. Los poetas modernistas conciben su tarea literaria<sup>175</sup> “como una *batalla* contra la ‘vieja cultura’ heredada” (Blasco, 1992: 16). Sánchez Trigueros, comparando la competición dentro del campo literario con la *lucha por la vida*, plantea a Francisco Villaespesa como “el primer escritor español que se planteó la literatura como una *lucha*, donde sólo podrían vencer la constancia, la firmeza, la abundancia y una dedicación total al trabajo poético”

---

<sup>175</sup> Incluso como grupo, recuérdese a Darío y Villaespesa apelando a Juan Ramón Jiménez acudir a la llamada a la lucha por el modernismo y, por supuesto, el agonismo de las vanguardias históricas, cuya etimología misma remite a la lucha bélica.

(Sánchez Trigueros, 2002: 11).<sup>176</sup> Precisamente autores modernistas como Villaespesa, Darío o Juan Ramón Jiménez, a pesar de asquearse del pragmatismo productivista burgués, se lanzaron a una producción frenética de lo que consideraban su oficio exclusivo: la poesía. Así fue incesante la escritura de libros (no siempre publicados, como es sabido), la publicación de revistas, las tertulias literarias, la tarea crítica, etc.

La tarea de escritor deviene así una actividad que exige dedicación absoluta y que los autores asumen prácticamente como una sacrificada forma de vida, un acto casi heroico en una sociedad que no comprende la sensibilidad poética como una habilidad remunerable. En este contexto, la conformación sociológica del campo cultural, la “torre de marfil” no es tanto lugar de evasión sino atalaya, “lugar de compromiso activo” (Sánchez Trigueros, 2002: 13), desde donde defender la bandera de la poesía como estandarte de un movimiento cultural que lucha por la defensa de unos valores espirituales en contra del “materialismo” burgués. Pero con esto la literatura se especializa y profesionaliza, fenómeno que precisamente ataca en la sociedad burguesa.

### *La ocultación de la ciudad en el modernismo*

Ciertamente desde esa torre ebúrnea parece muchas veces que la ciudad es algo que queda muy lejos. Es la aparentemente paradójica desaparición temática de la gran ciudad en no poca poesía moderna, incluso la más propiamente urbana. La clave es comprender que esa torre es producto de esa misma modernidad: el poeta, desde Baudelaire, niega el mundo que lo crea (Cañas, 1994: 28). La paradoja desaparece, aunque no se resuelve la contradicción, cuando comprendemos que la naturaleza de la modernidad/modernización es lo paradójico en sí mismo. Baudelaire niega su propio origen, el mundo que lo ha creado (de ahí cierta tendencia al autodesprecio y el masoquismo del artista moderno), y condena y desmitifica la ilusión del progreso. Por eso el poeta urbano por excelencia se recluye en el *yo* que la propia ciudad ha

---

<sup>176</sup> La *lucha por la vida* también se interioriza en un sentido existencial en una rebeldía ante el saberse *ser para la muerte* que podemos comprobar en el *agonismo* unamuniano o en la hipocondría juanramoniana:

“Tú, Señor, que de tierra me has creado  
 ¿por qué me has de volver a sucia tierra?  
 ¿por qué me has de matar? ¡Yo amo la guerra!  
 ¡No quiero ser tan pronto derrotado!” (Jiménez, “Plegaria”, en Blasco, 1992: 18)

conformado y, bien crea y recrea sus propios “mundos artificiales”<sup>177</sup>, o bien pertrecha su individualidad y sale a la calle como un ser ajeno a la masa urbana, separado de ella,<sup>178</sup> aunque, como en el gozo que ve ante la autodestrucción, la eliminación del *yo*, a veces desee fundirse en la muchedumbre (“*that soul must become its own betrayer [...] the mirror turn lamp*”).<sup>179</sup>

No es raro, pues, que la ciudad o bien desaparezca<sup>180</sup> o bien se convierta en un objeto que el artista selecciona para engrandecer, alimentar y expandir su potencia creadora. La hostilidad al mundo industrial y la experiencia de la poesía como verdadera experiencia, son, como señaló Benjamin en sus estudios sobre Baudelaire, experiencias urbanas fundamentales. La poesía urbana se torna, así, fácilmente alegórica y la escritura, una reflexión sobre el mismo acto poético.

Siguiendo la imagen de la lámpara, lo que para los prerrománticos es una clave poética, la sensibilidad, deviene rápidamente en la pasión romántica. Ambas se construyen sobre la misma asunción: la naturalidad, la verdad de la naturaleza humana. Si la sensibilidad es la armonía con el mundo natural, la segunda es la transgresión del orden social para volver a un orden natural (Paz, 1998: 58) que cada vez se concibe como más ajeno a la sociedad. Esa naturaleza se asociará con lo aparentemente

---

<sup>177</sup> He aquí, entre otras cosas, la importancia que cobra la imaginación desde el romanticismo (Abrams, 1971) y particularmente en la modernidad desde Poe y Baudelaire, la “imaginación dictadora” (Friedrich, 1969: 310): individuos autónomos que se conforman a sí mismos y a su lenguaje; y esa creación no está en armonía con el mundo sino enfrentada a él.

<sup>178</sup> La sensibilidad melancólica e inconstante de Baudelaire derivada de la imagen “contrapastoral” de la modernidad, genera paradójicamente una visión pastoralista del artista que, parecería, vaga libremente por el mundo moderno sin ser afectado por él (Berman, 2010: 116).

<sup>179</sup> La frase pertenece a la introducción que hace W. B. Yeats a su selección *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935* (1936), popularizada en la acepción de M. H. Abrams “the mirror and the lamp” con el que titula su famoso ensayo de 1953 (1971). La antitética expresión de Abrams identifica dos metáforas de la mente, una como reflector de objetos exteriores y otra como proyector que ilumina y conforma los objetos que percibe, es decir, un paradigma mimético y otro productivo. Más allá del indudable valor del estudio de Abrams, la deturpación de la oración, el cambio de la cópula *and* en lugar de verbo original *turn* de Yeats minimiza el carácter dinámico y dialéctico de la dicotomía moderna entre realidad e imaginación que en realidad es constitutiva de la matriz ideológica burguesa. El espejo y la lámpara no son excluyentes, como podría inducirse del sintagma de Abrams, sino mutuamente dependientes.

<sup>180</sup> Este intimismo permite mirar la ciudad con altivez a través de la ventana o bien producir una ocultación de la ciudad moderna en libros de reclusión, de carácter intimista, centrados en espacios naturales, rurales, hogareños, exóticos, fantásticos, etc. Ejemplos poéticos españoles pueden ser la primera etapa de Juan Ramón Jiménez, *La paz del sendero* (1904) de Pérez de Ayala, *La hora romántica* (1907) de Fernando Fortún y *La casa de la primavera* (1907) firmado por Martínez Sierra (¿escrito por María Lejárraga?) (Rozas, 1997: 20).



irreductible a la sociedad: el cuerpo. El cuerpo es la naturaleza íntima, la verdad inalienable del deseo (el sexo será en última instancia el epitome de esto). Surge así una imagen excepcional de la poesía moderna. El poeta, condenado a vender su verdad se identifica con la mujer<sup>181</sup> que vende, objetivizando, su belleza, su corporeidad sexual y la intercambia como mercancía. Lo que posibilita esta identificación es la estructura ideológica que conforma las relaciones de género derivada de la producción capitalista, la escisión del valor (Scholz, 2013; 2018; 2020). El poeta, una vez se ha consagrado la escisión total del arte con la esfera productiva en la modernidad, se identifica con la esfera no productiva, la esfera privada de la vida burguesa que se relaciona con la sensibilidad, en oposición a la razón. El poeta, pues, es un ser sensible pero no solo desde la dualidad burguesa, sino que se polariza hacia el lado sensible de esa dualidad en tal grado que casi se patologiza. La sensibilidad poética en el modernismo se torna así pues en hiperestesia, casi enfermedad (neurosis, neurastenia, etc.).<sup>182</sup>

Como ya planteó Gutiérrez Girardot en su *Modernismo* uno de los puntos clave de la dicotomía entre “Modernismo” y “Generación del 98”<sup>183</sup> es la división de género: el primero sería, en palabras de unos de los estandartes de la esquemática dicotomía, Guillermo Díaz Plaja, de “signo viril” mientras que el segundo tendría un “signo femenino” (en Gutiérrez Girardot, 2004: 24). División que coincide precisamente con la caracterización del 98 como rural y nacional y el modernismo como urbano y cosmopolita. Una “sexualización” de la división, entendida además a partir de críticos afines al régimen como Laín Entralgo o Díaz Plaja, en términos no solo de diferenciación sino de conflicto. Pero, como señala agudamente, Gutiérrez Girardot (2004: 25), la identificación de género en la descripción de movimientos literarios (que sin duda bebe de cierto positivismo —responsable de la biologización de los atributos

---

<sup>181</sup> Dentro de la matriz conceptual sobre la que conforma la escisión de género del capitalismo la identificación de la poesía con la mujer recorre toda la modernidad: “El genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios que Balzac llama femeninos y que, efectivamente, lo son” (*Cartas literarias a una mujer*, Bécquer, 1962: 126).

<sup>182</sup> Juan Ramón Jiménez escribe con cierta ironía: “¿Viudez? ¿O tal vez romanticismo? / ¿Neurastenia? ¿Agonía? ¿Desengaño?” (“Jardín de octubre”, *Las hojas verdes*, Jiménez, 1992: 166).

<sup>183</sup> Desde una perspectiva de género ha estudiado críticamente esta división en el caso hispano Susan Kirkpatrick (2003: 10), en el plano general de la modernidad lo ha hecho Felski (1995). De un modo más general puede decirse, como es sabido, que ese esquematismo está teóricamente superado, gracias a la tarea de críticos como Ricardo Gullón, Allen W. Phillips, Ivan Schulman, Germán Gullón, Lily Litvak, Gutiérrez Girardot, José Carlos Mainer, etc.). Sin embargo, sigue sintomáticamente formando parte de los temarios del aparato escolar y funcionando a nivel popular.

culturales de las relaciones de género capitalistas—) se escapa de la “pacatería moral” franquista y permea también a interpretaciones de signo político diverso, de manera que en *Veinte años de poesía española* Josep María Castellet pueda identificar con el género femenino la “tradición simbólica” y con el género masculino una supuesta “actitud realista”.

¿Cómo funciona ese esquematismo? Es derivado de la escisión de género propia del capitalismo. La mujer es identificada con lo no-racional, con lo privado, con lo interior, con lo corporal, esto con lo pasional e imaginario, esto con la poesía, etc. Frente a los masculino identificado con lo racional, lo público, y esto, pues, con una actitud realista, en tanto que su pensamiento se adecúa a la realidad, y con la prosa como forma de la lógica por excelencia. Desde esta lógica, la identificación con la esfera no productiva del capital conduce al poeta a un juego sutil de identificaciones con los valores asociados a esa esfera (unida desde la *escisión de género del capitalismo* a la esfera reproductiva y, por consiguiente, a lo femenino). La escisión de género atraviesa toda la conceptualización poética moderna. La mujer sigue siendo literatura porque sigue enclaustrada en lo privado. El poeta sigue hablando desde su *yo íntimo*, desde, pues, lo privado, pero ahora sin mecenas sale al mercado a vender su obra (venderse), por lo que la identificación ahora no es tanto con la mujer “privada” (el “ángel del hogar”), sino con la mujer “pública” —y las innumerables *femme fatales* hechas a medida del deseo masculino—.

### *El flâneur*

¿Cuál es la situación del ocioso poeta moderno, aquella que Baudelaire vio como paradigma de la modernidad urbana, el *flâneur*? Algo no tan distinto a lo anterior: cuando va a los grandes almacenes en busca del refugio que le ofrecían los pasajes ya queda atrapado en una lógica utilitaria que exige algo de él: que compre en última instancia; que además de pasearse y mirar, se sorprenda, admire, que consuma, “que se integre y se identifique con las exigencias pulsionales del comercio”.<sup>184</sup> ¿Y el poeta?

---

<sup>184</sup> David Frisby plantea: “En última instancia, Benjamin vio la apoteosis final del *flâneur* en la propia publicidad de la mercancía: ‘El hombre-anuncio es la última encarnación del *flâneur*’” (Frisby, 1992: 451). Una especie de *flâneur* asalariado.

¿Qué hace el poeta en “el palacio de la mercancía” (Aznar y Castillo, 2015)? La ciudad parece imponerle que enriquezca su experiencia que, tras ser manufacturada en su taller, podrá vender. El poeta-*flâneur* ve así en el escaparate de los pasajes su propia imagen de la mercancía. La inclinación del poeta hacia su propio *yo* es inversamente proporcional a su enajenación como mercancía, el poeta debe configurar su figura como autor, como imagen.<sup>185</sup> El poeta, como la prostituta, es vendedor y mercancía a la vez (Benjamin, 2018: 264).

Su imagen de autor es a la vez el escaparate de su mercancía. La “vida pública” fundada en la moderna separación entre el espacio público y el espacio privado sobre el que se conforman las grandes ciudades requiere de una semantización de las costumbres, gestos, señales, etc. La representación, las “apariencias”, se hace constitutiva de la personalidad del sujeto de las grandes ciudades y lo configuran. Dichas apariencias no son meros velos, sino que fundan la autoconciencia del sujeto y guían hacia el *yo auténtico*. “Los trajes, la manera de hablar y de comportarse no eran la base de la personalidad, sino la personalidad misma” (Gutiérrez Girardot, 2003: 101). De la personalidad fundada en la representación, en la “comunidad hermenéutica” (Abril, 1997: 48-65), mediatizada por una serie de prácticas regladas y semantizadas, surge la conciencia tanto de una falta de espontaneidad y anquilosamiento de las costumbres, como una fecunda lógica subversiva que transforma los códigos a través de crecientemente complejos discursos y prácticas performativas.

La mercancía, en tanto que relación social, es la liquidación de toda particularidad cualitativa a favor de la universalidad abstracta del mercado. La mercancía, cuando se generaliza como relación social, impone su devenir mundo. El artista tiene precisamente que exacerbar su originalidad, su novedad y autenticidad, para contraponer el hado terrible del mundo de la mercancía. Aunque en el fondo lo que está haciendo es reproducir en su propia persona la lógica interna de la producción de mercancías (la innovación, la competencia en el mercado, etc.).

---

<sup>185</sup> Ya lo notó Valéry: escribir implica “entrar en escena”. Primero con la teoría del genio romántico y luego con la inauguración del “régimen mediático” y el “campo cultural”, se conforma un régimen de la imagen del autor que apenas se puede eludir. Incluso la reivindicación de impersonalidad o el rechazo a la (auto)representación funcionan como conformadores de la ineludible imagen: se conformará la imagen de quien rehúsa las imágenes (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016: 46).

*Bajar a la calle, flânerie y mercancía*

Sale a la calle para venderse, como hemos dicho, con reticencias.<sup>186</sup> Al principio sale en busca de experiencias, en busca de lo inaudito, lo azaroso que surge entre las encrucijadas y los torrentes de gente de la gran ciudad. Así plantea Baudelaire que lo que llamamos amor es poca cosa en comparación con la orgía inefable que se da en la aparición de lo imprevisto, de lo desconocido y familiar a la vez, una de las experiencias exclusivas de la gran ciudad. Por eso tenemos a un poeta moderno sin domicilio (literalmente: se le conocen 30 direcciones parisinas en menos de 20 años; de ahí toda la comparación con aquellos que lo que habitan no es exactamente su casa: el trapero, la prostituta, etc.), su lugar es, aunque la desprecie, entre la multitud. Un deseo de ver “el mundo, estar en el centro del mundo y, no obstante, permanecer oculto al mundo: devenir imperceptible” (Ruiz de Samaniego, 2007: 61). La ciudad deviene objeto paisajístico plenamente, no fondo simbólico o mero escenario como en la época de transición al capitalismo, solo cuando el individuo la percibe como una exterioridad a la que no puede acceder plenamente, aunque lo desea —casi como un regreso a lo reprimido—. La *flânerie* es en el fondo un precario viaje iniciático donde se busca el encuentro fortuito con una experiencia extática. Impulso ineludible en la gran ciudad: la búsqueda de un *afuera* que movilice el deseo y aleje la sombra del vacío.<sup>187</sup>

El bajar a la calle es simbólicamente la negación de la trascendencia absoluta anterior; la aceptación de esa belleza presente y fugaz: una salida en su búsqueda cuya búsqueda representa precisamente producirla, intensificando la experiencia de realidad. El paseante urbano es, así, “un cuerpo abierto a la pura exterioridad que se va modelando, haciendo y deshaciendo según los espacios que cruza y por los que es cruzado.” (Ruiz de Samaniego, 2007: 73).

---

<sup>186</sup> En los primeros contactos literarios entre el poeta moderno y la multitud de la gran ciudad la relación es problemática: en Hoffmann (*La atalaya del primo*) el personaje mira desde la ventana; en Poe (*El hombre de la multitud*) el personaje, primero contemplativo desde un interior, sale a la calle atraído por una fuerza inexplicable que hace de su persecución algo casi patológico. Tanto en la multitud como en el deseo irreprimible de contemplarla hay un mal latente.

<sup>187</sup> La “iluminación profana” se alcanza en ese viaje iniciático, se alcanza cuando se descubre el vacío de esa estructura del anhelo pero esta solo puede lograrse performando tal estructura, saliendo a la calle en busca de lo *inconnu*.

*Dinero, poesía y mujer*

En España con el cambio de siglo que aquí estudiamos el poeta comienza a ser, cada vez más, un paria. Los grandes poetas que ocupaba prácticamente la cúspide de una pirámide social estatuaría<sup>188</sup> desaparecen y, es más, son desdeñados por los jóvenes poetas (Lissorgues y Salaün, 1991: 184). Ya no por gusto si no por necesidad el poeta carece de domicilio, que es lo que hay detrás de la bohemia finisecular: miseria económica y, en tantas ocasiones, la miseria moral que la acompaña. El poeta, si carece de los medios heredados para mantenerse, tiene que arreglárselas para ganarse el pan cuya ausencia le muestra la sombra del hambre y con esta aparece la fragilidad de un cuerpo que se pretende espiritualidad sublime. La estética corporal y la ética del dinero, características tan cacareadas de la posmodernidad, están así, en germen, en la modernidad (Rodríguez, 2011: 314) ya desde su primera gran figura, Charles Baudelaire (véase Berman, 2010: 131-172 y Jameson, 2007: 223-237). Y los introductores de esa modernidad poética en España plantearon ya, muy a su pesar, la estrecha relación entre la poesía, el cuerpo y el dinero:

Voy contra mi interés al confesarlo;  
 pero yo, amada mía,  
 pienso, cual tú, que una oda sólo es buena  
 de un billete del Banco al dorso escrita (“Rima XXVI”, Bécquer, 1962: 303)<sup>189</sup>

La asociación aquí del dinero y la mujer no es, nunca mejor dicho, gratuita. El poeta dice irónicamente secundar el pragmatismo monetario de la mujer. Tiempo más tarde, desde una identidad femenina bastante distinta (la *Nueva Mujer*), Moreno Villa hace una identificación similar. Se trata del poema “Jacinta compra un Picasso” donde

---

<sup>188</sup> Núñez de Arce y Campoamor llegan a ser académicos y altos funcionarios del Estado. El tono declamatorio y grandilocuente del primero y de tantos otros poetas decimonónicos, que hoy repele y que ya espantaba a los poetas del siglo XX, podría explicarse, entre otras razones, por el hecho de tratarse todavía de *hombres públicos*. Aunque como ya vio Cernuda, con Campoamor empieza la valorización del tono íntimo precisamente mediante la introducción del lenguaje hablado comúnmente, produciendo una “reforma del lenguaje poético” al haber “desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebido poético”, aunque los resultados logrados por el propio Campoamor fuesen mínimos (Cernuda, 1957: 35).

<sup>189</sup> Irónicamente Bécquer acabó en el dorso de un billete —como, más irónicamente si cabe, lo hizo Marx—. Una serie de 1965 por valor de 100 pesetas muestra a nuestro poeta acompañado de una dama romántica y golondrinas en el envés.

la cosmopolita *Jacinta la pelirroja* (1926) realiza una compra sobre la que ironiza el poeta:

Para su casa rectilínea,  
 —sin roperos, con garaje y jardín, piscina y mullidos tapices—.  
 Jacinta compra un Picasso a tres tonos:  
 rosa, blanco y azul.  
 Me recibe brincando. Y me abraza:  
 —¿No ves qué línea?— dice.  
 ¿No ves qué fuerte y qué dulce?  
 y Jacinta se besa la mano.  
 La mano que dio los dineros.  
 Dineros por arte. (2000: 91)

En su casa *estilo internacional*, el paradigma de la mujer moderna decora sus paredes desnudas (pues los atavíos y la ornamentación voluptuosa del *Art Nouveau* ya están pasados de moda: la ropa ligera y la velocidad del coche son lo esencial para salir a la calle) con las obras del artista por excelencia de la pintura innovadora<sup>190</sup>. En signo de gusto y refinamiento que, se induce, es solo eso, la proyección de la distinción que debe ser objetualizada en un producto. Es lo que se intuye del irónico e inquietante final donde narcisismo y mercantilización se sobreponen sobre la oposición entre la mano hacedora y la mano que paga, entre producción y clase improductiva, entre arte y *snobismo*.<sup>191</sup> La mercantilización del arte parece aquí, a pesar del tono jocoso y juguetón, un sabor agrídulce, casi trágico, para el sujeto poético.

---

<sup>190</sup> Nótese además la metonimia del *autor* por la *obra* que empieza a generalizarse denotando tanto la mercantilización del arte como la paralela elevación del artista como autoridad-marca.

<sup>191</sup> Sobre esto, como desarrollaremos más adelante, cabe ver como la exaltación de la Nueva Mujer por parte de la “joven literatura” es ambigua y problemática. En el caso de Moreno Villa es obvio. En *Pruebas de Nueva York*, libro fruto, como el poemario, de su infructuosa estancia en Nueva York buscando el matrimonio de *Jacinta*, deja claro su desconfianza hacia los valores que esa nueva mujer encarna, desde una perspectiva masculina conservadora: “No puedo sentir entusiasmo [...] con esa franquicia de que goza la mujer desde que apuntan sus instintos” (en Neira, 2012b: 45). La inversión de que “[q]uien monta el caballo y rapta a su amante no es el doncel sino la doncella” no le convence (en Neira, 2012b: 45).

*Corporeidad y mercancía. La fascinación por la prostituta*

Ese descubrimiento del mercado va a la par de esa conciencia del cuerpo y de una sensación de humillación en la que ofreciendo su obra al mercado el poeta vende lo más propio, lo privado, lo íntimo, su propio cuerpo. El poeta tiene que venderse en el mercado, pero a diferencia del obrero, no vende exactamente su fuerza de trabajo en un sentido físico, sino que vende lo que considera su propio *yo*, su intimidad, su supuesta verdad interna (que no es que no quiera compartir: es que no quiere que sea cosificada como mercancía, reducida a objeto venal). De esta forma, como decíamos, la comparación común entre el poeta y la prostituta,<sup>192</sup> la fructífera —en términos estéticos— identificación de la mercantilización del arte con la prostitución.<sup>193</sup>

Como ha señalado Navas Ocaña (2011: 169-170) también en la poesía española, ya en Bécquer, la prostituta se convierte en una “alegoría de la modernidad” (Melvy Portocarrero), una imagen entre utopía y distopía<sup>194</sup> que goza de libertad gracias a su

---

<sup>192</sup> Lejos estamos de querer hacer una lectura, como advierte Navas Ocaña (2011: 172-173), que revirtiendo el orden político burgués reifique la estructura de género que, en el fondo la sostiene. Somos consciente que este trastocamiento es lo que sostienen la mayoría de los poetas modernos que recurren a la identificación poética con la prostituta (Baudelaire, Bécquer, Manuel Machado, etc.). La identificación entre el poeta y la prostituta es fundamentalmente metafórica (lateral y en gran medida inconsciente) y en absoluto subvierte la opresiva realidad de la mujer (prácticamente no se atisbará tal cosa en relación con la prostituta hasta quizá Godard [cf. Valle Corpas, 2019: 250-257]). De hecho, la bohemia donde surge en gran medida la identificación es particularmente ilustrativa de una violencia brutal contra la mujer y una misoginia abrumadora (“El *argot* / es cosa tan natural / como lo son los placeres / el pegar a las mujeres / (que está mal) / y el caló”, canta Manuel Machado —“Internacional” en *El mal poema*— poniendo voz al “chulo” típico de la canallería bohemia). Tonkiss plantea la prostituta y el *flâneur* como dos arquetipos urbanos con agencia contrapuesta a partir del género: el *flâneur* es el sujeto consumidor y deseador, siempre desde una distancia incluso un deje de distracción, mientras que la prostituta es un sujeto problemático y consumido, cosificado e identificado con la manipulación y la infección (en Martínez del Barrio, 2021: 140), esa “carne de hospital”. Con todo, la impresión social es fundamentalmente así, y la autoconstrucción imaginaria del poeta, el poeta bohemio, es en gran medida coincidente: el poeta es un sujeto problemático, consumido (y autoconsumido), incluso identificado también con el parasitismo y la decadencia, como ocurre en la bohemia y ocurrirá más tarde con el llamado *underground* (con un *consumo* muy real e *infeccioso*: heroína, VIH, etc.). En cualquier caso, la diferencia clave sigue siendo la de la mujer-poesía del romanticismo: la mujer es objeto, motivo, no voz (“—Tú, calla. ¡Tu boca / es sólo para besar!”, “Última”, *El mal poema*, Manuel Machado).

<sup>193</sup> La sexualidad de la mujer es considerada siempre desde el ámbito de lo privado, por lo tanto, la prostituta es la mujer “pública” la que ofrece a la venta, como el poeta, su privacidad. Esto explica la sexista variación semántica entre el “hombre público” y la “mujer pública”. En los términos de la escisión de género burguesa, la “mujer pública” ofrece su sexo (privado) al mercado (público) deviniendo “pública. El “hombre público” ofrece su racionalidad (pública) para la administración de “lo público”.

<sup>194</sup> “Utopía catastrófica” la denomina Buci-Glucksmann (1994: 97) quien ha estudiado el tema en detalle en la obra de Baudelaire *via* Benjamin.

capacidad de alienar su vida de manera más palpable que el obrero (aunque no sustancialmente distinta) al disgregar el amor del sexo. Disgregación que explica la habitual imagen fragmentaria del cuerpo y la objetivación de la mujer (Buci-Glucksmann, 1994: 100). Una identificación centrada en el espacio urbano de la gran ciudad moderna y no tanto o nada en el rural o el provinciano, debido a la densidad y complejidad de la gran ciudad que ofrece tantas oportunidades y posibilidades para el anonimato que genera realidades y connotaciones de sexualidad ilícita entre las que se cuenta la prostitución, y que *de facto*, entre muchas otros factores, llevó a un crecimiento desmesurado de la prostitución en el siglo XIX. Como señala Valle Corpas (2019: 207) hay “una cierta imagen de la ciudad a través de la prostituta”, que, en nuestros planteamientos, como el modo alegórico del poeta moderno “comprende también toda esa separación de los elementos, ese cuerpo hecho trozos y esa ciudad que empieza a fragmentarse”.

El caso es que la “prostitución del poeta” parecía ser una realidad histórica que se imponía; en consideración de Baudelaire, “una necesidad inevitable” (Buck-Morss, 2001: 182). El poeta, como la “Musa venal”, tiene que cantar en lo que no cree para “ganarse el pan”.

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,  
Comme un enfant de cœur, jouer de l'encensoir,  
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas  
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,  
Pour faire épanouir la rate du vulgaire. (“La Muse vénale”, 1995: 111)

En España, Leopoldo Alas detecta con claridad el proceso de precarización de la situación del intelectual que empuja el desarrollo autónomo de las relaciones sociales capitalistas: “A estas horas los intelectuales están siendo convertidos *velis nolis* en unos verdaderos proletarios por la fuerza misma de las cosas” (en Cano Ballesta, 1996: 73). En otra ocasión, en un poema temprano (dedicado a una paseante anónima) escribió Baudelaire: “Yo que vendo mis pensamientos y deseos para ser un autor”. De ahí el grito de Manuel Machado: “¡Hetairas y poetas somos hermanos!” (“Antífona”, *Alma*,



2000: 128), que no es una mera forma de *épater le bourgeois* —aunque también—.<sup>195</sup> La prostituta en cuanto penetra en la calle y ofrece su sexualidad se convierte en *vida*, pero ante la miseria y fragilidad de la vida en el competitivo mercado capitalista, uno se arriesga a perderla.

A la mujer de la vida  
trátala con *caridá*,  
que antes de ser de la vida  
ha sido mujer *honrá*. (Emilio Carrere, “Un son de bordones”)

De ahí, la paradoja bohemia: la vida es solo *mala vida*, la vida de la calle. Esta identificación permitirá llegar a las “sutilezas metafísicas” de la mercancía (Marx, 1975: 87). Como señala Benjamin sobre los inicios de la poesía moderna con Baudelaire la mercancía en su obra funciona “como realización del punto de vista alegórico” y “revela lo que lo nuevo, que aprovecha la experiencia de lo eterno, cuyo hechizo tiene atrapado al poeta, no es sino el halo de la mercancía” (en Frisby, 1992: 366). Baudelaire prefigura desde su concepción de lo nuevo todo lo que en el ámbito español se denomina modernismo. Esta noción de la novedad en relación con la mercancía guarda estrecha relación, como indica Benjamin en su proyecto del estudio baudeleriano, con “la prostituta como la mercancía que realiza totalmente el punto de vista alegórico” (en Frisby, 1992: 366). Lo moderno trae en Baudelaire siempre a colación una “prehistoria” que en los pasajes comerciales parisinos resplandece. Con ellos trae “una imagen que expone la mercancía como fetiche” (Benjamin, 2018: 264). Así los pasajes son casa y calle a la vez. Del mismo modo, poeta y prostituta son mercancía y vendedores a la vez.

La prostituta deviene mercancía y, como tal, está (o se pone) en venta. El carácter enigmático de la mercancía se hace carne en ella. Su vida se reduce por un lapso de tiempo concreto en bien del cliente. Su tiempo y su cuerpo (en suma, la vida) son abstraídos y puestos a funcionar dentro del esquema general de intercambio. Pero de una manera similar ocurre con la fuerza de trabajo del proletario. Marx planteaba ya la

---

<sup>195</sup> Podría objetarse que la confraternización entre poetas y prostitutas se limita a la bohemia epatante. La objeción es cierta, pero entre los autores desconfiados del “torreibernismo” (como gustaba decir con desdén a Unamuno) la confraternización femenina es igualmente peculiar: será la mujer rural campesina, interpretada como feminidad natural y concreta, sin la superficialidad burguesa y su moralismo timorato, la que literariamente atraiga a los autores del llamado “noventaiocho”. Tipo femenino que tampoco se amolda al prototipo burgués del “ángel del hogar”.

relación en los *Manuscritos de 1844*: “La prostitución es sólo una expresión específica de la prostitución general de los trabajadores” y Simmel se expresa de manera similar cuando escribe: “Experimentamos en la naturaleza del dinero mismo algo de la esencia de la prostitución” (en Harvey, 1985: 17).

Para los poetas el siglo de la burguesía se tratará de una época en que el amor ha sido degradado a “un negocio como otro cualquiera” (Larra, 1901: 84). Una mercancía, con todo, muy particular, como decíamos. Como la del poeta, se trata de mercancías que, en puridad, no son mercancías, o por lo menos, no mercancías capitalistas, en tanto que no pueden subsumirse realmente —o solo muy limitadamente—<sup>196</sup> a la gestión capitalista: el *amor*<sup>197</sup> y la *poesía*. El “materialismo” de la sociedad burguesa es tal que obliga a llevar al mercado lo que por su propia esencia no puede o —para el poeta— no debiera venderse. De este modo, la mercancía que venden es siempre una mercancía espuria. El amor y la belleza de ambos están falseados. La vívida corporeidad del deseo no se vive con verdadera voluntad y placer sino que inunda al poeta en una melancolía inusitada: “La chair est triste, hélas!” (Mallarmé, 1982: 54). El poeta como la prostituta lleva pues al mercado una mercancía adulterada: el amor de la prostituta lleva enfermedad (“carne de hospital”)<sup>198</sup>, y la belleza del poema es la del feísmo del *mal poema*. La conciencia de esa corporeidad, en tanto hacerse carne, como descubrimiento, produce un horror que se expresa en el hastío urbano: “—Ah! Seigneur! Donnez-moi la forcé et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!” (“Un voyage à Cythère”, Baudelaire, 1995: 450).

Lo curioso es que al abstraer su “vida” para venderla, el poeta (y la prostituta) es un personaje doble. La degradante humillación permite también la revelación del

---

<sup>196</sup> La prostitución moderna es una forma liminal de la mercancía (la particular mercancía fuerza de trabajo). Pues a diferencia de la fuerza de trabajo, la prostitución no es un trabajo exactamente productivo: se intercambia directamente dinero por un servicio, D-M; la prostitución solo difícilmente, en aspectos parciales, puede convertirse en un trabajo productivo y llegar a la forma general del capital: D-M-D’.

<sup>197</sup> “Amor”, sea lo que sea eso, no es precisamente lo que se intercambia en la prostitución. Pero el modernismo pone mucho énfasis en plantear el negocio de la prostitución en términos amorosos o de belleza. No se trata solo de un eufemismo: se trata de remarcar el carácter paradójico de sus mercancías y lo degradante del tal acto.

<sup>198</sup> Este *eros* macabro no debe tampoco tomarse solo como una hipérbole. A principios del siglo XX la salubridad de las grandes ciudades españolas (y España no es una excepción) es muy deficiente y la mortalidad elevadísima. Los hospitales tienen una triste reputación y no es exagerada, la mayoría de quienes acaban en ellos, en ellos muere (Magnien, 1991: 117).

funcionamiento real de la sociedad. No es un mero sujeto pasivo degradado. La cosificación efectiva de la propia vida (ya no solo de la fuerza de trabajo, sino del propio interior, del sexo como epítome del cuerpo y la intimidad, de la *vida*) le permite reflexionar sobre la propia vida y de alguna manera distanciarse de ella. Esa distancia es la dualidad del poeta, y de la prostituta, con la que alegóricamente se identifica; ese salirse de sí al objetivarlo, permite potencialmente revertir el proceso y apropiarse de la vida dando lugar a otras relaciones sociales. La mujer, especialmente la prostituta en cuanto encarnación de la explotación, pone de manifiesto el carácter ficticio del “sujeto libre y autónomo” en el que ella misma no encaja, dejando espacio para atisbar el vacío del *yo* que puede configurarse individual y colectivamente de otro modo.

*El campo no enseña nada. Subjetividad, ciudad y autobiografía*

Ante el *mal poema* que surge en el mundo prosaico de la ciudad, el campo será visto a menudo como un espacio potencial de redención donde surge la *bonne chanson* que incluso un poeta tan alejado de la moral burguesa como Verlaine desea entonar. Platón en su Diálogo *Fedro* pone en boca de Sócrates esta ilustrativa afirmación: “Me gusta aprender [...] los campos y los árboles no quieren enseñarme nada, pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad” (230d). ¿Cómo es posible que la civilización moderna caracterizada precisamente por su demografía fundamentalmente urbana de un modo inaudito en la historia plantee, desde Rousseau, que el conocimiento verdadero está en la naturaleza y que “los hombres de la ciudad” antes que enseñar enturbian la verdad? ¿Qué distancia es la que se abre entre Sócrates y Rousseau? Tal distancia consideramos que no es otra que la escisión romántica y las contradicciones que acarrea. Porque la filosofía de Rousseau se basa en la ambigüedad y la paradoja: ve el conocimiento en la naturaleza y en la introspección de uno mismo pero ese conocimiento paradójicamente solo se conoce en el proceso de comunicación (las confesiones, el amor natural, la espontaneidad del pueblo, etc.) y en la construcción escritural casi obsesiva de su propio ser. El aprendizaje, pues, no está exactamente en el campo, está en la salida de la ciudad; en el campo en cuanto espacio opuesto al urbano. Es la ciudad la que construye biográficamente al sujeto. La autoconfiguración del *yo* a partir del siglo XVIII viene marcada por un cosmopolitismo donde el viaje como

exploración de civilizaciones ajenas y la ciudad como espacio *exterior*, en cierta medida hostil a la subjetividad heredada de una socialización más estática, son claves en literalmente en la escritura autobiográfica. En este sentido, es en la ciudad donde se *aprende a aprender* con la consiguiente ambigüedad, ese aprendizaje urbano requiere “demostrar públicamente ese rango personal” (Romera Galán, 2012: 308).

La constitución del sujeto moderno requiere de cierto *desarraigo*. Frente a la metáfora de la vida vegetal de los aldeanos, “enraizados” en el terruño, el poeta moderno es la imagen opuesta. El *flâneur* es así el paradigma del individuo desarraigado; es ese desarraigo puro precisamente el que le permite vagar y mantener una distancia contemplativa hacia la ciudad.<sup>199</sup> Baudelaire precisamente planteaba, como ya hemos dicho, la falta de domicilio fijo como una clave para la vida del poeta. Como señala Romera Galán explotando el doble sentido, “las ciudades escriben su autobiografía”: “La gran ciudad, ocultando al autor en la multitud, favorece la materia autobiográfica” (2012: 318).

### *El campo no ofrece consuelo*

Independientemente del desdén que se hace de la aportación civilizatoria del campo, efectivamente el artista se enfrenta a un vacío cuando mira hacia la naturaleza, una distancia le separa irremediamente de ella. El poeta huyendo de la ciudad busca la paz en el campo (*La paz en el sendero* se titula un poemario de temática exclusivamente rural de Pérez de Ayala), aunque apenas halla consuelo:

Y el cielo gris y violeta  
y el jardín entristecido  
no tienen para el poeta  
más que colores de olvido. (Jiménez, *Jardines lejanos*, 1964: 472)

Y Mauricio Bacarisse se expresa de manera similar en 1927:

El jardín y el cielo apenas  
si me consuelan de nada.

---

<sup>199</sup> Y cuando nota el deseo de unirse a la masa, el deseo no aparece como un deseo de arraigo a una comunidad estática, sino como el dejarse fluir entre una muchedumbre movable e impredecible como una fuerza natural sublime.

También padece sus penas

La tarde azul y dorada. (*El paraíso desdeñado*, 1989: 168)

Un título este de Bacarisse bastante ilustrativo de esa cuestión. El poeta busca en los pueblos y los campos un enclave bucólico y en cuanto puede disfrutar de la ociosidad burguesa haya un “paraíso” pero ese paraíso no le consuela porque siente que no es real, y así es, ese paraíso no es real. Como Empedocles (*sic*) el poeta canta su propia escisión: “Quise volver al Dios que me dio origen. / Fui al Etna y me arrojé por su garganta” (“Empedocles” en *Mitos* [1930], 1989: 192).

## EL MODERNISMO

### CARACTERIZACIÓN DEL MODERNISMO

#### *Del realismo al modernismo. La interiorización del realismo*

El modernismo, en su acepción hispana como movimiento artístico, suele estudiarse caracterizado como un rechazo del realismo, por mantener un cierto desdén por la realidad. Sin embargo, las diferencias son más sutiles y complejas de lo que pudiera parecer. Como señala Susana Rotker, entre realismo y modernismo hay una misma pretensión hacia la verdad (entendida como lo auténticamente real) aunque efectivamente la comprensión de esa verdad difiera: “el realismo como forma de comprensión y de expresión afirmaba que la verdad se halla en lo externo. En cambio, los modernistas buscaron la verdad en la analogía entre su interior, la vida social y la naturaleza” (Susana Rotker en Cañas, 1994: 64). El krausismo que servirá como estandarte de la intelectualidad progresista española de la Restauración es precisamente un programa de integración entre el idealismo y el positivismo.<sup>200</sup> Es ilustrativo que el krausismo sustente los principios filosóficos de autores realistas (Galdós, *Clarín*, etc.) tanto como modernistas (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, etc.) y que la posición general del krausismo hacia las grandes ciudades sea, cuando menos, de desconfianza.

En el fondo, las diferencias entre simbolismo y naturalismo no son tantas cuando se comprende que ambas parten de una comprensión del arte como *trabajo sobre la realidad*. En este sentido, simbolismo y naturalismo, son respuestas estéticas a una misma situación social: ¿cómo debería el arte *como trabajo*, es decir, como elaboración de un sujeto, “hacer surgir lo bello como proyecto libre de un hombre plenamente vuelto sobre sí mismo, y al mismo tiempo, proponer una norma para la actuación social?” (Jauss, 2004: 132). El simbolismo afirmará el carácter antinatural, artificial, de

---

<sup>200</sup> Como señala Carmen Pena, la introducción y generalización del paisaje artístico en España viene de la mano de este intento integrador, y desde él “se explican los aspectos nuevos y contradictorios de la estética del paisaje español desde finales del siglo XIX a principios del siglo XX” (Pena, 1982: 78).

su arte, frente a una sociedad naturalizada (marcada por la escasez artificial y la necesidad);<sup>201</sup> el naturalismo adoptará una posición de imitación pero ya no como imitación clásica de la naturaleza bella, sino como *adaequatio* natural a una sociedad artificial. En realidad, el propio desarrollo histórico y la propia lógica del realismo llevó a un agotamiento del realismo en tanto descubrimiento de que los hechos no se explican por la mera plasmación imitativa de fenómenos objetivos. Como señala Litvak glosando las ideas de Wölfflin en su *Principles of art history* (1932), “fue el propio realismo el que gradualmente extendió su esfera para incluir las fuerzas inmateriales e imponderables, para perfeccionar y aumentar su poder de mimesis, sin nunca sospechar que ello iba, en efecto, a destruirlo” (Litvak, 1991: 127). Aunque en el fondo algo se les escapa a ambas estéticas; la verdad está oculta tanto en el interior como en la propia exterioridad positiva.

La estética moderna, incluido dicho naturalismo, se construye, como muestra la poesía de Baudelaire, entre el *spleen* y el *ideal*. Como explica Yvan Lissorgues entorno a la crisis del realismo en el cambio de siglo (dejando atrás ya *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*), la mayoría de los personajes que recorren las grandes novelas, descrita con una pulida técnica naturista, trata de huir del vulgar materialismo que les rodea y aspira a esferas superiores espiritualmente. En cuanto a lo que refiere a la descripción ambiental y al análisis de fondo de los mecanismos e instituciones sociales se trata de obras realistas, pero el realismo está iluminado bajo la luz de un ideal (Lissorgues y Salaün, 1991: 175). El realismo decimonónico se explica en gran medida desde la confianza en el progreso irreversible de la sociedad. Cuando la ideología del progreso decae se recurre a un ideal que oriente una transformación social que no viene dada de forma automática. Hasta el máximo adalid del naturismo acaba escribiendo en sus últimos años unos *Cuatro Evangelios (Fécondité, Travail, Justice y Vérité)*.<sup>202</sup> En España, las nuevas condiciones sociales (evidenciadas y agravadas por el llamado “desastre” del 98 pero ni mucho menos surgidas de este) señalan el final del realismo en España. Con el fin de la fe en una inmanente evolución de la sociedad cae el realismo,

---

<sup>201</sup> Rubén Darío se consideraba a sí mismo en tanto poeta como “artificio de la cultura”, es decir, se plantea autónomo tanto de la vulgaridad burguesa como de la naturaleza.

<sup>202</sup> *Trabajo* de Zola es traducido por *Clarín* en 1901 y es paradigmática de la transposición del ideal del progreso sobre el “Trabajo” como fuerza de la historia (y no como relación social capitalista) encarnada en la clase obrera. El “Trabajo” es el medio para la trascendencia intramundana de un mundo secularizado.

“y como la idea de revolución latente hace que el mundo de mañana sea imprevisible, la realidad de hoy sólo puede proyectarse en el futuro a través de un ideal (el del creador)” (Lissorgues y Salaün, 1991: 179).

La modernidad literaria no deja de ser la investigación de la interrelación entre las formas literarias y la realidad. “La crisis del realismo supone sin duda una ‘crisis de confianza’ respecto al mundo y respecto a los medios de modificarlo” (Lissorgues y Salaün, 1991: 180), pero ninguna obra de arte deja de ser una relación con la realidad. El llamado escapismo del modernismo es solo la otra cara de una actitud requisitoria con la realidad. El individualismo furibundo —con su correspondiente espectacularización— es parte de la manera crítica en la que el artista enraíza su creación en la experiencia social (Lissorgues y Salaün, 1991: 185).

Con todo, el modernismo no elude la realidad ni excluye los procedimientos lingüísticos de carácter mimético; en absoluto, simplemente exige al arte representar el mundo interior y no otra cosa, siendo ese mundo interior producto de la vivencia traumática del mundo exterior: “el naturalismo somete el arte al principio objetivo de la realidad, decretado por la ciencia, mientras que el simbolismo o modernismo somete la realidad al principio subjetivo de la vivencia, impuesto por el arte” (Cerezo Galán, 2003: 560). Pero la vivencia (incluso la fantástica) está descrita a partir de las reglas de representación del realismo. Lo que ocurre más bien es la aplicación del procedimiento mimético sobre la estructura subjetiva en tanto que respuesta *real* y parte de la realidad presente. Y para la apreciación de esa estructura subjetiva agudizada desde la lírica moderna es necesario “recurrir heurísticamente a la realidad como ‘termino de comparación, ya que sólo así podrá apreciar hasta qué punto esta realidad ha sido destruida así como cuánta violencia se ha roto con el antiguo estilo metafórico” (Friedrich, 1969: 116). Para hallar lo auténtico, lo original, la verdad entendida como esencia ideal de las cosas, es necesario distanciarse de lo accidental que se considera falso tanto por ser aparente como por ser vulgar.<sup>203</sup> La realidad no puede darse en el fenómeno observado de modo realista, porque la realidad no es manifiesta

---

<sup>203</sup> Afirma Mallarmé: “Excluye de tu poema la realidad, porque es vulgar” (en Friedrich, 1969: 192).



inmediatamente.<sup>204</sup> Como argumenta Hugo Friedrich, el poema no significa, sino que es. Lo verdadero es la palabra y no el mundo real (Friedrich, 1969: 278). En un sentido similar habla Hans Blumenberg del abandono en la modernidad del concepto de arte como imitación de la naturaleza hacia un concepto de creación autónoma fruto del trabajo humano: “The work of art no longer wants to *mean* something; rather, it wants to *be* something” (Blumenberg, 2000: 47).

### *Modernismo y reacción contra (y desde) el positivismo*

A pesar de la oposición que ambas corrientes mantienen, las respuestas de las ciencias y las preguntas y el escepticismo del modernismo son en gran medida coincidentes. De hecho, en Hispanoamérica el modernismo prácticamente coincide con la expansión del positivismo. Como explican Schulman y Garfield, en América esto se ve claramente ya con la “Oración Cívica” de Gabino Barreda (1857), donde plantea conceptos utilitaristas combinado con un vago idealismo y sirve como un canto exaltado por los voceros de la modernización preindustrialista y en el modernismo pleno de José Enrique Rodó quien en su ensayo *Rumbos nuevos* (1911) reafirma retrospectivamente el “potente sentido” que dejó la “iniciación positivista” (Schulman y Garfield, 1986: 23-4). En España podemos ver también en introductores del modernismo como Salvador Rueda una exaltación regeneracionista del trabajo que se plantea como ley trascendental del mundo empírico: “Nada hay ocioso en todo el Universo” (“El Yunque”, *Lira religiosa*).<sup>205</sup> Es decir, el mundo social debe regirse por el “amor del trabajo” pues es ley natural y la obligación del poeta es su trabajo espiritual: cantar incansable la “dignidad” del trabajo que puede deducirse de la observación empírica de la naturaleza:

Mientras tanto, esperando la muerte,  
cumple ser, con las leyes trazadas:  
¡trabaja, materia!

<sup>204</sup> De ahí también, de nuevo, la importancia de la sinestesia, una especie de realidad táctil pero hipersensible, capaz de captar las esencias metafísicas, frente a la banalidad de lo observado por la vista (el sentido científico y realista por excelencia).

<sup>205</sup> No podemos evitar traer a colación la afirmación de Dámaso Alonso sobre quien él y sus compañeros poetas elevaron a símbolo: Nada en Góngora “borroso”, nada “impreciso” (Alonso, 1998: 161). Más allá de las obvias diferencias entre las poética de la pureza que entonces defendía el llamado grupo del 27 y el modernismo la idea de que la poesía representa cierta esencia universal es común.

¡Espíritu, canta!<sup>206</sup> (Rueda, 1911: 129-131)

El espíritu modernista *canta* en armonía con el carácter modernizador y constructivo del positivismo. Con el que guarda otro paralelismo: el carácter destructivo y negador (Schulman y Garfield, 1986: 24), que pretende desmoronar normas, doctrinas y tradiciones basadas en lo que se considera credulidad, superstición e ignorancia. El modernismo se construye en tensión paralela con ambos impulsos constructivos y destructivos y es lo que lleva a la modernista atracción contradictoria por los centros culturales más desarrollados (el cosmopolitismo de París, New York, etc.) y la exaltación de un pasado mítico y exótico y de una naturaleza salvaje con la que se convive en armonía, a la vez que se condena a un campo y a un pueblo “atrasado” y atrapado en la ignorancia y la superstición.<sup>207</sup>

#### *Huida de la modernidad (no del mundo)*

El modernismo como movimiento estético cobra cuerpo dentro de una matriz relacional en la que se niega y rechaza lo que se entiende como la triada realidad-naturaleza-necesidad, y se afirma la triada contrapuesta arte-cultura-libertad (García, 2001a: 45). Pero lo hace porque, según lo dicho, se construye sobre una *naturalización* e *interiorización* del trabajo. Pero a pesar de tratar a la poesía como un genuino trabajo (artificial, orgánico, espontáneo, exigente, técnico o *gustoso*, tanto da), el capitalismo como sistema económico no reconoce su actividad como “trabajo productivo”,<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Se trata del final exultante del poema “Escalas interiores” (Rueda, 1911: 206-207) donde se plantea el mundo desde el positivismo pero con un espíritu animista: el estiércol aviva la sabia que producirá la rosa, gracias al efecto de los rayos del sol. La vida va subiendo “la incógnita escala” hasta llegar a lo más sublime. “en la madre tierra / de círculo en círculo los átomos pasan, / y recorren los órdenes todos”, etc.

<sup>207</sup> Volviendo con Salvador Rueda, servirían de ejemplos de lo anterior, por un lado, el poema a “La ciudad condal” retratada como “ciudad del trabajo” que “encierra el futuro” (Rueda, 1911: 253-256) o el poema al “Microscopio” que alaba los “íntimos portentos” que revela el invento (1911: 264-265); y, por otro lado, el poema “Canción de los bosques (El guaraní)” donde se exalta a un cuasi mítico indio guaraní que vive en armonía con los bosques (1911: 287) o toda la Grecia mítica y enigmática de *El friso del Partenón*.

<sup>208</sup> Nos referimos a la restringida acepción marxiana que distingue entre trabajo productivo y trabajo improductivo según la relación que tenga con el capital. Solo será productivo el trabajo que valorice directamente capital. Nos permitimos traer este fragmento extenso pero clarificador de *El capital*: “La producción capitalista no solo es *producción de mercancía*; es, en esencia, *producción de*

aunque la burguesía pueda, y lo haga, exaltar a sus cantores. Comprendido el imperio de las relaciones sociales burguesas, el artista, desposeído (real o imaginariamente) de lo que considera su legítimo lugar en una sociedad, asume la realidad impuesta por esas relaciones sociales como algo ajeno, casi impúdico. “La huida de la realidad se revela como necesaria desde el momento en que ésta se decreta insuficiente” (García, 2001a: 45). Las épocas (reales, imaginadas o exageradas, tanto da) en las que el poeta disfrutaba de la acogida popular o del mecenazgo de las élites, en todo caso, siempre de carácter premoderno, se le aparecen al poeta como un pasado dorado destruido por el filisteo orden burgués. Así el “Rey burgués” de Darío (*Azul...*) deja morir de frío al desamparado artista a las puertas de su mansión.

“Je ne parlerai pas”, dice Rimbaud (“Sensation”, 1963: 41). Si ya no se habla para nadie, puesto que nadie escucha al poeta, todo se torna monológico.<sup>209</sup> ¿Para qué se compone entonces? Si acaso hay respuesta puede ser que la poesía moderna se considere a sí misma, según Friedrich (1969: 139),

---

*plusvalor*. El obrero no produce para sí, sino para el capital. Por tanto, ya no basta con que produzca en general. Tiene que producir plusvalor. *Solo es productivo el trabajador que produce plusvalor para el capitalista o que sirve para la autovalorización del capital*. Si se nos permite ofrecer un ejemplo al margen de la esfera de la producción material, digamos que un maestro de escuela, por ejemplo, es un trabajador productivo cuando, además de cultivar las cabezas infantiles, se mata trabajando para enriquecer al empresario. Que este último haya invertido su capital en una fábrica de enseñanza en vez de hacerlo en una fábrica de embutidos, no altera en nada la relación. El concepto de trabajador productivo, por ende, en modo alguno implica meramente una relación entre actividad y efecto útil, entre trabajador y producto del trabajo, sino además una relación de producción específicamente social, que pone en el trabajador la impronta de medio directo de valorización del capital. De ahí que ser trabajador productivo no constituya ninguna dicha, sino una maldición” (Marx, 1975: 616). El poeta experimenta bien rápidamente, aun sin comprender el funcionamiento del capital, que su poema no produce plusvalor y que solo lo hace en tanto se mercantiliza, normalmente a través de una serie de mediaciones que desembocan en un producto impreso —que de todas maneras raramente resulta verdaderamente rentable (de ahí que en muchas ocasiones los poemarios sean productos lujosos restringidos o necesiten, como lo hacen desde hace mucho tiempo, la subvención del Estado o entidades supuestamente filantrópicas)—. Y de ahí que el poeta experimente perfectamente que esa productividad es antes que nada “una maldición”.

<sup>209</sup> Esto abre toda una problemática para gran parte de la poesía moderna y que atraviesa en el fondo el debate de la poesía española a partir de los años 50 entre poesía como acto comunicativo o como acto cognoscitivo. Como decimos ese debate parte de problemáticas lógicas constitutivas de la poesía moderna: la poesía ha perdido el contacto con el pueblo, contacto que las vanguardias políticas trataran desesperadamente de recuperar. (Por supuesto no se trata necesariamente de una pérdida porque la propia conceptualización abstracta de “pueblo” como voluntad colectiva es en gran medida creación del propio sujeto pero la conceptualización moderna es casi siempre la de una pérdida.) Preocupación presente claramente en Antonio Machado sin los procedimientos estrafalarios de vanguardia: “El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre no habla a nadie” (Machado, 1972: 267).

como un supremo intento de salvar, gracias a la expresión emocional y a la dictadura de la imaginación, la libertad del espíritu en medio de una situación histórica en la que los descubrimientos científicos y el poderoso aparato de la civilización, de la técnica y de la economía, organiza y colectiviza la libertad, o sea destruye lo que tiene de esencial.<sup>210</sup>

Cuando el mundo de la mercancía se hace inevitable la poesía se crea como morada y centro de trabajo. El poeta huye de la “vida real” porque esta es una mera supervivencia que se identifica con algo no-vivo, sin emociones, ni atractivo. Huye de esa vida porque quiere *vivir*, experimentar la vida y no el triste sucedáneo de esta que es la cotidianidad burguesa (Gutiérrez Girardot, 2003: 64), o la supervivencia proletaria. En esta identificación entre poesía y vida, el modernismo es claro heredero de la radicalidad del romanticismo temprano. Novalis, quien habría creado el término *der Romantiker*, escribe: “El romántico estudia la vida como el pintor, el músico, el mecánico estudian colores, sonidos y fuerza” (en Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 24). La *Romantik* se concibe pues como una “ciencia” similar a la que pudiese ser la *Physik* (ibid.). Cuando, a partir del modernismo sobre todo, la poesía, a pesar de participar de una misma voluntad, desdeña sinceramente la ciencia lo hace por la cosificación absoluta que esta hace del mundo (por su propio método de investigación y por los intereses espurios que en muchas ocasiones la fomenta) y por el modo en que reduce la vida a un fenómeno meramente material. La vida aparece así como misterio último que hay que preservar y profundizar en su verdad y que precisamente el arte, por su carácter contemplativo y desinteresado, estaría en condiciones de hacerlo.

Así tenemos la imagen recurrente de la ciencia que solo conoce la muerte, planteamiento normalmente metafórico a través de la exploración científica de bellos animales que disecciona o mata para estudiar su anatomía. Esto es lo que románticos y modernistas lamentarán como *el fin del misterio*. Rubén Darío inicia así su artículo “El pueblo del Polo”:

El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio, en cuanto a que se ha circunscrito a la idea de utilidad. Más, no habiéndose todavía dado un solo paso en lo que se refiere al origen de la vida y a nuestra desaparición en la inevitable muerte, el ensueño y el misterio permanecen con su eterna atracción (en Salvador, 2006: 48).

---

<sup>210</sup> Como hemos señalado no secundamos la visión elitista e individualista del filólogo alemán, ni su abstracción ahistórica de la técnica, el individuo o la libertad. A pesar de ello mantenemos su descripción porque es harto reveladora, en sí misma, de la visión modernista.

Fragmento que recuerda claramente a la rima IV de Bécquer: “No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira”.<sup>211</sup> Claramente una reflexión en torno al acalorado debate decimonónico sobre la pervivencia de la poesía en un siglo materialista y positivista. Bécquer enlaza con el romanticismo alemán: la “poesía es un componente esencial de la naturaleza; el poeta, solamente su intérprete” (Navas Ruiz, 2000: 271). Por su parte, Antonio Machado poniendo énfasis en la voluntad emancipatoria y rechazando el regodeo irracionalista de cierto modernismo escribirá más tarde “la belleza no está en el misterio sino en el deseo de penetrarlo” (Machado, 1990: 275). Aunque desee penetrar el misterio, lo hace sin eliminarlo, en lo que será de alguna manera también su ética de la “otredad”: la verdad reside en el “otro” que nos enseña la verdad propia si somos capaces de conocerlo sin menoscabar su radical otredad, su *misterio*.<sup>212</sup> De aquí la conceptualización de Machado que exploraremos más adelante de la escritura poética como la modesta tarea del labriego que cultiva la tierra sin forzar la propia naturaleza, respetando su secreto, sino en simbiosis con ella y sacrificándose en última instancia a su misterio regenerador, la “buena muerte” que entrega su cuerpo al ciclo ecológico de la vida.

Este será el dilema modernista entre ciencia o sentimiento que poetas como Unamuno o Antonio Machado tratarán de sintetizar y que, no por casualidad creemos, ambos verán con tanta deferencia a la figura del campesino:

---

<sup>211</sup> La rima finaliza: “mientras exista una mujer hermosa / ¡habrá poesía!” (1962: 287). La mujer, en tanto que identificada con el sentimiento (en oposición a la razón) dentro de la matriz que conforma la escisión de género burguesa, encarna para el poeta a la vida y el misterio. Claro está que lo que la mujer sea en realidad importa poco al poeta. En la rima XXXIV (“Cruza callada...”) se lee:

“¿Qué es estúpida? ¡Bah! Mientras callando  
 guarde oscuro el enigma,  
 siempre valdrá a mi ver lo que ella calla  
 más que lo que cualquiera otra me diga.” (1962: 308)

De nuevo, como vemos, la mujer como enigma, cuya caracterización remarca lo corporal y sentimental, y lo no intelectual o racional. Tras la falta de intelecto se esconde o se presenta el misterio de la pasión y la intuición certera. La misoginia es atroz y revela cómo la mujer no importa en absoluto: lo que importa es que esta performe el deseo de misterio que para el poeta debería encarnar (“la poesía está encarnada como en su ser” [Bécquer, 1962: 126]). Hablamos de “la mujer” en abstracto porque se trata de una abstracción constructora de la división de género que se forja con fuerza en el siglo XIX, no es ninguna mujer de carne y hueso por mucho que durante tanto tiempo la crítica, como ha denunciado Navas Ocaña (2011), haya querido buscar una “musa” real en la obra becqueriana.

<sup>212</sup> El “misterio” de la modernidad poética es el secreto de su belleza pero tiene también un lado terrible que lleva, como veremos, a toda una estética de lo macabro. El enigma de la vida lleva a una verdad fatal: la mortalidad y la finitud de la existencia humana.

Dime tú: ¿Cuál es mejor?  
 Conciencia de visionario  
 que mira en el hondo acuario  
 peces vivos,  
 fugitivos,  
 que no se pueden pescar,  
 o esa maldita faena  
 de ir arrojando a la arena,  
 muertos, los peces del mar? (“Proverbios y cantares”, Machado, 2007: 225)

Desde el desdén por la vida pragmática de la sociedad burguesa el poeta moderno se afana en explorar las posibilidades de la vida en sí misma, realizando un ejercicio cuasi experimental de aislamiento. Ante una realidad social presente considerada insuficiente o falsa, el poeta se lanza, pues, en una huida de la realidad, o por lo menos, establece una tensión entre la relación con la realidad y la pasión por lo desconocido (ya intrascendente o de una trascendencia vacía); es decir, una tensión entre la insuficiencia de lo real, en tanto que realidad cosificada por la secularización moderna, y la inasequibilidad de lo desconocido. Esta es según Hugo Friedrich, la “dialéctica de la modernidad” en la lírica moderna (Friedrich, 1969: 116). Y que Hugo von Hofmannsthal expresaba lucidamente en 1893: “hoy dos cosas parecen ser modernas: el análisis de la vida y la huida de la vida” (en Gutiérrez Girardot, 2003: 99). Cerezo Galán explica la oposición entre poesía y ciencia dentro del modernismo en estos términos:

El poeta se encuentra del lado de la conciencia vidente, aun a riesgo de trocarse en conciencia de visionario, cuando toma sus propios símbolos como revelaciones de la realidad; el científico, en cambio, de la conciencia abstractiva y analítica, que pesca ciertamente pero diseña lo vivo (2003: 575).

Lo que podríamos llamar *huida de la modernidad* no significa una negación del mundo, de la sociedad o del papel del poeta en la historia. La forma poética lleva consigo una estética, una *percepción*, pareja a una epistemología: la aprehensión de lo real pasa por la (auto)conciencia de la sensibilidad como conciencia de la inserción del ser en el mundo de la experiencia existencial individual. Y esto puede llevar también por una vía política: “la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres”, nos dice Rubén Darío (en Lissorgues y Salaün, 1991: 191). La crítica planteada desde el rechazo y repudio de los valores burgueses es patente, si bien con más o menos fuerza,

en todo el modernismo. Como explica Gullón en *Direcciones del modernismo* la rebeldía, impostada o no, es constitutiva del modernismo: “Los modernistas son rebeldes, y su insumisión es más patente en España, donde algunos (Unamuno, Machado, Valle-Inclán) viven en permanente discordia con el medio y subrayándola por su heterodoxia o su agnosticismo” (1963: 82). Aunque ciertamente el modernismo encuentra la fuerza política la más de las veces en su aparente aislamiento social: explora la experiencia sensual y vital como fuerza subversiva y cuando explícitamente se politiza (Oscar Wilde, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado), conforma un programa político que funde su proyecto en esa fuerza. Esto, como atisbaba Gullón, ayuda a comprender también la falsa dicotomía largamente sostenida en el hispanismo entre modernismo y generación del 98. Como señala Cerezo Galán, la interioridad y la imaginación son parte fundamental de la estética de lo que él llama la “generación finisecular” (2003) —y, con las debidas distancias, no solo de esta, añadimos nosotros—. La España de la llamada generación del 98 no deja de ser la “utopía” intrínseca a la poesía moderna como forma de una “construcción de filosofía de la historia” que no solo pretende “explicar o interpretar la realidad presente, sino oponerle un mundo mejor” (Gutiérrez Girardot, 2003: 155). Una España inexistente (esa *invención de España* que estudia Inman Fox, 1997) que no es sustancialmente distinta, en cuanto oposición a la realidad presente, a las ensoñaciones modernistas.

#### *Tradiciones pasadas como negación de la mediocridad presente*

Rubén Darío lo expresaba diáfanoamente: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”. El rechazo a la mediocridad del presente burgués adopta la forma de unas realidades alternativas basadas en tradiciones míticas, pasadas o exóticas, tomadas del “museo imaginario” en el que se convierte la historia: “A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa” (“Palabras liminares” que abren las *Prosas profanas*, Darío, 1985: 180). H. R. Jauss, retrotrayéndose un tanto, habla de un cambio epocal a partir de Baudelaire y Flaubert donde surge la estética de una “modernidad cuya de experiencia traumática de lo nuevo hace que se enfrente a sí misma, segregando su propia antigüedad y transformando el historicismo en esteticismo, un esteticismo que dispone libremente de

todo pasado en el espacio del ‘museo imaginario’” (2004: 72). El uso de tradiciones pasadas (el grial, haikus, la biblia, etc.) no es tanto una vinculación con la tradición (lo que implicaría una identificación con otras épocas históricas y unas determinadas formas de transmisión) sino la representación espectral de un pasado en ruinas. Puede que haya una voluntad de síntesis “pero su efecto es el del caos” (Friedrich, 1969: 251). Con todo, la vuelta a cierto arcaísmo cultural expresa el deseo de convertir al sujeto poético en un sujeto colectivo. Aunque más bien la conversión se hace como el actor que se cambia de careta; o produciendo, mediante el distanciamiento, un hechizo lírico mediante el extrañamiento. La cuestión es que al tomar a voluntad elementos aislados de una tradición particular utilizándolos de forma funcionalista dentro de una obra que le es ajena convierte esos elementos en objetos de coleccionista dentro de un museo imaginario y deshistoriza la tradición, el pasado y el presente: “al suprimir los límites y la contención muere la historia” (Friedrich, 1969: 251).

Es decir, esto no es solo característico del modernismo entendiéndolo en sentido restringido como movimiento en torno al *fin de siglo*, sino que es algo característico de la modernidad y que continúa en los planteamientos de la poesía pura e incluso el surrealismo. “Al menos desde 1906 [Ortega] define la estética como una ‘cuestión política’ bajo la premisa de que una y otra actividad persiguen la destrucción de la realidad para construir una vida irreal, pero a la postre más ‘real’ que la primera” (García, 2001a, 45). Algo que enlaza plenamente con el romanticismo radical, mal que le pese al muy cavilado antirromanticismo programático de Ortega: “la poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera” (Novalis, en Cerezo Galán, 2003: 561).

La imaginación y el ensueño son, como decimos, ingredientes clave de la alquimia poética finisecular. Receta trágica ante una contradicción vivida por el artista entre la realidad cotidiana y la de imaginación que entiende como pura y libre (Cerezo Galán, 2003: 561). Aunque resulte extraño a la noción que el arte tiene de sí, el modernismo plasma en sí mismo la realidad del secreto del fetichismo de la mercancía: que las relaciones entre las cosas nada tienen que ver con la relación física entre ojo y cosa (la ausencia de ligaduras sobre la que se construye la ideología burguesa [Rodríguez, 2001]) sino que las cosas ocultan como relaciones entre cosas el complejo entramado de relaciones sociales de la producción capitalista. El modernismo materializa el fetichismo en la estética del ensueño.



Como señala Cerezo Galán, en la estética finisecular el ensueño cobra primacía bien como forma de rechazo evasivo bien como forma “in-mersión vidente” (Cerezo Galán, 2003: 562). El personaje de Azorín en *La Voluntad* llega a protestar: “La realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño” (Martínez Ruiz, 2003: 267). Por su parte, Antonio Machado expresa en *Soledades* (1903), en un poema luego excluido, el dolor que supone salir del estadio imaginativo del ensueño:

Siempre que sale el alma de la obscura  
galería de un sueño [...]  
Surge el hastío de la luz  
[...]  
Y a martillar de nuevo el agrio hierro  
se apresta el alma en las ingratas horas  
de inútil laborar [...] (1990: 244)

El mismo Antonio Machado en unas “Divagaciones (“En torno al último libro de Unamuno)” (*La República de las Letras*, n.º 14, 1905) plantea la necesidad de explotar el potencial visionario del sueño para salir de la estulticia en la que está envuelta la sociedad española: “¿Necesitamos maestros de cordura en esta tierra de vividores, de fríos y discretos bellacones? Locos necesitamos, que siembran para no cosechar [...] Y hoy digo: es verdad, hay que soñar despierto”. La locura, que desde el romanticismo había representado un gesto de verdad ante la normalidad patológica de la sociedad burguesa, cobra ahora un potencial político. Y como el artista, ese *loco político* tiene que caracterizarse por el desinterés (sembrar para no cosechar). Por su parte, la poesía del autor de *Vida de don Quijote y Sancho* valora tanto, sino más, la necesidad de explorar el sueño para contrarrestar las limitaciones del racionalismo y el pragmatismo burgués. Así escribe Unamuno en su ensayo “Filosofía española”: “—De razones vive el hombre. / —Y de sueños sobrevive” (en Cerezo Galán, 2003: 565). Y en un poema dice de nuevo Unamuno:

recuerda, pues, o sueña tú, alma mía  
—la fantasía es tu sustancia eterna—  
lo que no fue;  
con tus figuraciones házte fuerte,

que eso es vivir y lo demás es muerte (“En estas tardes pardas”, 1958: 873)<sup>213</sup>

Aunque el texto unamuniano tenga un carácter más individual, frente al plural mayestático al que tenderá Antonio Machado, el uso de la segunda persona de estilo monológico de Unamuno, funciona como apelación al lector —remarcada por el modo imperativo— con un claro carácter político. La proyección dualista del *yo* tiene además una característica del modernismo que, en lugar de tematizada, está formalizada en el discurso: la imagen especular.

No se trata de la “estetización de la política”, el ambiguo sintagma que utilizó Benjamin para describir la espectacularización de la política de masas del fascismo, sino de eliminar los motivos egoístas e interesados de la política al uso y utilizar la exploración desinteresada de la verdad que supuestamente se hallaría en la obra de arte para guiar una política transformadora. Lo que se busca es una “política poética” que logre, como dirá Benjamin glosando a los surrealistas, de “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” sin perder nunca la “dialéctica de la ebriedad”,<sup>214</sup> sin dejarse llevar por el obnubilación de lo misterioso, sino penetrando en la fuerza misteriosa de lo cotidiano y en lo familiar de lo misterioso (Benjamin, 2007: 313-314).<sup>215</sup> Para lo cual es necesario contrastar el ensueño desde la conciencia vigilante, por ello el énfasis compartido por Unamuno y Antonio Machado, en el *despertar*:

Tras el vivir y el soñar  
Está lo que más importa:  
Despertar (Machado, 1980: 275)

---

<sup>213</sup> Unamuno, aunque no deja de participar en el fondo de la misma lógica productiva, desdeña el modernismo de muchos contemporáneos entre otras cosas por la tendencia a la ensoñación como anulación de la conciencia. En “El buitre de Prometeo” Unamuno se refiere al buitre que corroe como la conciencia: “al buitre Pensamiento”. El poeta querría anular el pensamiento pero el pensamiento doloroso es mejor que el apagamiento narcoléptico de la voluntad de los modernistas, el “tedio”. Así cierra una estrofa: “el dolor de pensar es ya un remedio, / mejor tus picotazos que no el tedio...” (1958: 313-320).

<sup>214</sup> No hay que entregarse a la embriaguez —con drogas o sin ellas y sin olvidar, como advierte Benjamin, que nosotros mismos somos la más terrible de las drogas— de lograr una falsa reconciliación entre el mundo y el espíritu, entre el sujeto y el objeto, tal unión conduce en una subjetividad y un mundo objetivo conformados por tal separación tan solo a la locura.

<sup>215</sup> Resulta tentador relacionar la expresión “política poética” que usa Benjamin en su artículo de 1929, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, con la “ética estética” de Juan Ramón Jiménez. Los sintagmas equivalentes en muchos semas se diferencian sin embargo en uno fundamental, el primero refiere a la acción colectiva (lo político) mientras que el segundo refiere más bien a la acción individual (la ética).

Un *despertar* que, como ha visto agudamente Ana Lucas (1995: 42), guarda similitudes con la necesidad que plantea Benjamin de *despertar* de la ensoñación en la que vive una sumida una modernidad dormida. Se trataría de buscar una dialéctica (la imagen dialéctica de Benjamin) a partir de las imágenes del ensueño que conduzca a un *despertar* sinónimo del conocimiento histórico (Buck-Morss, 2001: 287).<sup>216</sup> La verdadera transformación solo se dará desde el autocuestionamiento del sujeto, no desde el abandono a una falsa unidad. Tal autocuestionamiento abriría la posibilidad de una interrupción, un quiebre, que provocase la verdadera posibilidad de transformación, un momento fulgurante de la detención autocrítica, ese *despertar* que abre en el plano individual y subjetivo lo que en el plano colectivo y objetivo debiera ser la transformación social revolucionaria.

#### *El paisaje castellano como utopía modernista*

Más allá de las lecturas trascendentalistas cristianas, en el fondo de corte krausista, del desolado paisaje castellano, este paisaje, plenamente historizado (por sus ciudades decrépitas, por sus pobres campos trabajados por generaciones y generaciones, por las costumbres de las gentes que lo habitan, etc.), funciona en parte como la imagen especular incompleta de sí mismo que uno mismo tiene que conformar (y no meramente como una proyección del “estado del alma” como los propios poetas han dicho citando el *Diario íntimo* de Amiel).<sup>217</sup> El ocre paisaje pictoralista de nuestros poetas es una imagen por regenerar que, como la estatua fragmentada del “Torso de Apolo clásico” de Rilke (1908) cuyos miembros truncados, emanados de la belleza permanente del torso, nos dicen invisibles: “Has de cambiar tu vida”. Un fragmento de Walter Benjamin de *Dirección única* probablemente inspirado en este poema rilkeano ilustra mejor ese aspecto transformador que puede poseer la contemplación del paisaje castellano en nuestros poetas. Se titula precisamente “Torso”:

---

<sup>216</sup> Más tarde, durante la guerra, frente a los enemigos de la cultura, Machado sería más explícito: “Para nosotros, difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante. ¿Cómo? Despertando al dormido” (Machado, 1968:43).

<sup>217</sup> Por otro parte, la archicitada frase de Amiel (“el paisaje es un estado del alma”), obvia que para que el paisaje sea tal cosa, el paisaje tiene que construirse, primero como objeto, y luego, como proyección subjetiva, lo cual presupone que hay algo *propio* que proyectar.

Únicamente quien supiera contemplar su propio pasado como un producto de la coacción y la necesidad, sería capaz de sacarle para sí el mayor provecho en cualquier situación presente. Pues lo que uno ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá de cincelar la imagen de su propio futuro. (1987: 58)

Desde el planteamiento romántico (con halos positivistas) que ve en el pasado la infancia de la humanidad, el poeta identifica esa *vieja Castilla* con la infancia de la nación (como Dámaso Alonso vería en las *Glosas emilianenses* “el primer vagido de la lengua española”), de la que se puede sacar provecho en el presente, identificando lo que de uno hay en ella y más aún, lo que podría haber. La imagen de sí que retrotrae bien el ensueño, bien la proyección subjetiva sobre el paisaje hace del subjetivismo modernista (del que nuestros poetas castellanistas participan, como hemos visto, plenamente) una vía de conocimiento, tanto del inconsciente utópico, como de un *yo* y un *nosotros* utópico. Así afirma Machado:

O que yo pueda asesinar un día,  
 en mi alma, al despertar, esa persona  
 que me hizo el mundo mientras yo dormía. (“Soledades”, 1990: 260)

Como señala Cerezo Galán, “‘Hacer el mundo’ es un gran acierto expresivo, pues vincula la realización existencial del yo con la constitución del horizonte del sentido” (Cerezo Galán, 2003: 563). Con todo, el planteamiento de este primer Machado (el Machado posterior lo abordaremos en otra ocasión) denota la problemática afirmación de un “yo verdadero” frente a un *yo* conformado por la sociedad de clara raigambre rousseauiana. Mantiene, pues, una base ideológica fundamental de la matriz ideológica del modernismo en esa triada realidad-necesidad/arte-libertad: la creencia en la pureza de la interioridad, el pensar que en la exploración subjetiva se encuentra un *yo* no alienado, no conformado por la realidad histórica e ideológica, en suma, la creencia en el sujeto libre y autónomo.

Frente al “mundo hecho” de la economía y la ciencia el poeta elevará otro mundo, un mundo propio que exalta su individualidad y libertad: el mundo creado por el sujeto creador. Azorín en *La voluntad* afirma contundentemente: “La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia” (2003: 131). Más allá de la influencia del pesimismo de

Schopenhauer o el inmaterialismo de George Berkeley, la meditación azoriniana denota una lógica proveniente de la misma matriz ideológica que el modernismo del que tanto se ha querido separar. Como explica Cerezo Galán sobre esta afirmación: “Ya se interprete esta frase en clave schopenhaueriana —el mundo es mi representación— o en clave nietzscheana —el mundo es mi creación— el resultado es el mismo: el triunfo de la imagen” (Cerezo Galán, 2003: 565).<sup>218</sup>

### *Lo fantástico y lo onírico*

La imaginación confirma para el poeta su ilusión de poder y libertad ante el mundo burgués limitante. La fantasía es para el poeta un ejercicio absoluto de la voluntad. La fantasía, crecientemente importante, empieza a medirse únicamente consigo misma ya que no se dirige a su realización (Friedrich, 1969: 30). Lo fantástico del alternativo mundo mágico de duendes, hadas y caballeros de cierto romanticismo y el modernismo se opone en cierta manera al materialismo burgués. Lo fantástico resulta algo que supondría “una ruptura del orden conocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (Roger Caillois, en Litvak, 1990: 105). Como en la “Fantasía de Puck” de Manuel Machado:

El hada pequeñita  
de las piedras preciosas  
que vive en un coral  
busca al gnomo que habita  
la corteza rugosa  
de un antiguo nogal. (*Alma*, 2000: 143-4)

Entendido lo fantástico como una presencia insidiosa que, donde menos se la espera, “abre una fisura en la realidad más cotidiana, que establece un *décalage* entre lo que se describe y el sentimiento que evoca” (Litvak, 1990: 105), entonces encontramos muchos más ejemplos que las referencias a criaturas mágicas. Así Juan Ramón Jiménez:

---

<sup>218</sup> Azorín aparentemente tan descriptivo en sus narraciones se acerca a los pueblos castellanos desde el puro idealismo voluntarista: “La imagen del pueblecito de la sierra de Ávila era mejor que el mismo pueblecito [...] Sólo nos queda, en lo íntimo del espíritu, su imagen” (en Cerezo Galán, 2003: 573).

Hay un palacio y un río  
 y un lago y un puente viejo,  
 y fuentes con musgo y hierba,  
 alta, y silencio... Un silencio (*Jardines lejanos*, 1964: 421)

Litvak explica que la literatura fantástica recurre al material onírico de esos ambientes prototípicos (cavernas, cárceles, desiertos, palacios, estanques, etc.), pero sobre todo “el silencio que hay en el paisaje, porque hay algo fantástico del silencio que hace vivir y respirar a los objetos” (1990: 106). Silencio que implícitamente se opone al bullicio urbano que contrasta bien con esos paisajes misteriosos, bien con la propia interioridad: el silencio es en realidad el ruido no humano constante en la naturaleza y que contrasta con la significación que siempre damos a los sonidos en la ciudad. Silencio rural irreal (que se eluda el trasiego campesino es otra cosa), pero que sirve igualmente de contraste para el poeta que cuando llega el día, que inaugura la jornada de trabajo de la vida económica saca al poeta de su placentero ensueño. Así el “martillar” del “inútil laborar” de Antonio Machado antes citado, o la despedida de la voz lírica en la “Fantasía de Puck” de su hermano Manuel que descubre bajo la luz del día y sus obligaciones lo vano de su fantasía:<sup>219</sup>

¡Viene el día temblando...;  
 va a romper el secreto  
 la aurora al despuntar!...

Mas sólo vio, al mostrarse,  
 una burbuja sobre  
 las olas del mar...  
 Y una cara borrarse  
 en la corteza pobre  
 del antiguo nogal.

Un poeta tan aparentemente poco dado a lo fantasioso como Unamuno deja correr en el poema “Nubes de misterio” su imaginación en la contemplación de las nubes sobre

---

<sup>219</sup> La desaparición del misterio de la noche por el ajetreo sacrílego de la producción que llega con el día está en el inicio del gran canto romántico a la noche de Novalis: “¿Tiene que volver siempre la mañana? / ¿No acabará jamás el poder de la Tierra? / Siniestra agitación devora las alas de la Noche que llega” (*Himnos a la noche*, segundo canto, Novalis, 1988).

las que plante una fascinación pictórica similar a las que pudiese hacer su admirado Ruskin. Desde los mundos imaginados y cierto animismo cósmico que le sugiere el cielo cambiante, plantea la idea del deseo de una unida preconceptual, en lugar de la conciencia mortificadora:

[...] Entonces me rodean los misterios  
 haciéndome soñar nubes fantásticas,  
 quimeras sin contornos definidos,  
 de ondulante perfil, figuras vagas,  
 visiones fugitivas de otros mundos  
 que se hacen y deshacen sin parada,  
 sin dejarme su imagen, ni me quede  
 estela o nimbo alguno de su marcha.

[...]

Y el himno silencioso me despierta  
 inextinguibles y entrañables ansias  
 de una vida mental pura y sencilla,  
 sin conceptos ni ideas, abismática;  
 de espirituales linfas que circulen  
 sin cuajarones, en fluida savia,  
 que vivífica fluya, en libre jugo  
 antes de que en celdillas se reparta  
 y en la prisión de vasos y de brotes  
 pierda su libertad el protoplasma;  
 de etéreo concebir que se difunde  
 por los celestes ámbitos del alma,  
 pensamiento no esclavo de discurso  
 que a la raíz de la vida ávido abraza  
 con tan íntimo abrazo y tal deseo  
 que a confundirse llegan. (1958: 337-9)

Como vemos, a pesar de su personalismo, Unamuno no está tan distante del deseo del apagamiento de la razón del modernismo, ni de la interiorización de un vocabulario propio de las ciencias (*linfas, protoplasma, celdillas, etc.*).

Como veíamos en los poemas anteriores, estos evocan unos espacios naturales paradójicamente pertenecientes a los “mundos artificiales” o recreados artificialmente

por la imaginación poética moderna.<sup>220</sup> Vemos así como ante la fragmentación y la inestabilidad de la existencia empírica moderna se tratan de hallar zonas seguras donde refugiarse de la zozobra permanente y la complejización creciente de la vida. Así pues, el campo, la naturaleza y lo rural, cobran una importancia fundamental en el imaginario poético de la modernidad. Pues como señala Simmel, “ese anhelo cobra carácter estético” (en Frisby, 1992: 91); aunque el poeta no deje de darse cuenta de que ese cambio resulta crecientemente limitado y cada vez más separado de un refugio efectivo, en tanto que el precio de la autonomía del arte es precisamente su aislamiento de la esfera social dominante.<sup>221</sup>

#### MODERNIZACIÓN DE LA ESTÉTICA HISPANA

En España e Hispanoamérica se ha dado, como es sabido, un cariz propio al término Modernismo. Ese cariz tiene una cierta relación con lo que llamamos la ideología del retraso. Algo que de manera indirecta supo ver Gutiérrez Girardot al

---

<sup>220</sup> Desde aquí también se explica el interés modernista por el exotismo y el viaje extensamente estudiado por Litvak (1986). Nos permitimos una nota sobre lo que podríamos llamar la ideología del viaje en el tardocapitalismo. Parte del potencial crítico del exotismo modernista como acusación a lo tedioso de la vida burguesa es precisamente que en realidad no hay viaje. Los viajes, el exotismo, etc. en el capitalismo tardío tienen un considerable papel ideológico en tanto que “distraen respecto de la mendacidad del *status quo* social cuya monotonía se olvida mediante la aventura del viaje” (Kraukauer en Frisby, 1992: 284). El viaje en la poesía es, sin embargo, fundamentalmente imaginario, lo cual *enfatisa* como en un negativo la mendacidad social: ante la monocorde realidad que ofrece el capitalismo es mejor abstraerse en viajes imaginarios que ofrecen un mejor paisaje. Este aspecto no tendría potencial crítico si se mantuviese únicamente en el sueño ebúrneo (como muchas veces hace), en tanto el imaginario supondría un estado constante de aturdimiento que ayuda a preservar al individuo de una confrontación con la realidad y consigo mismo. Pero la mostración de la fealdad es, como veremos, la otra cara del modernismo.

<sup>221</sup> Lo insidioso es que la comprensión general de la lógica social, la tarea precisamente de un sociólogo como Simmel, pasa en cierto modo por una estetización de la realidad que hace al sujeto observador alejarse de las consecuencias prácticas. La crítica de Simmel tanto al funcionamiento social como a las tendencias científicas que, en tanto crecientemente especializadas, solo pueden trabajar desde un reduccionismo incapaz de comprender el funcionamiento social global, se enmarca en una problemática interiorización de la propia modernidad. El cuidado al detalle y a lo minúsculo para comprender el surgimiento de un sistema no reductible cae en la eternización de lo presente. “Tal como lo expresó Benjamin, la sacudida de lo nuevo se ve contrarrestada por su asimilación en la experiencia de lo inmutable. Lo que parece visto *sub specie momento* se interpreta en realidad *sub specie aeternitatis*” (Frisby, 1992: 83). Algo de cierto hay en la acusación benjaminiana pero también hay algo de cierto y sincero en la inmanencia de la crítica de Simmel: la reflexión crítica no es ni debe fingir ser ajena a las aporías sobre las que se estructura la crítica en la modernidad.



señalar la descripción usual del modernismo hispano a partir de “influencias” francesas (ese *galicismo* del que ya hablaba Juan Valera en su prólogo a *Azul...*): al reducir el asunto a “influencias” se denota una visión “secretamente colonial” (Gutiérrez Girardot, 2004: 29). Más allá de lo aventurado y dudosamente riguroso que a veces resulta la afirmación de tales “influencias”, el ejercicio en el caso hispano denota una cierta noción de retraso respecto a la modernización en tanto que se plantea que el mundo hispano no podría entrar en la lírica moderna por sus propias condiciones sino que necesitaría del arrastre de fuerzas propiamente modernas.

Como señala Gutiérrez Girardot el llamado retraso es “justamente una prueba del desarrollo ‘autóctono’ de [la] europeización” (Gutiérrez Girardot, 2004: 30). La lógica de la “dependencia” es propia del proceso de desarrollo capitalista, el “uneven development” que ha analizado David Harvey con detalle (con sus variantes y distintas capas: estados metropolitanos desarrollados versus países periféricos y/o periféricos — es el caso de España, Latinoamérica, pero también de Italia, Portugal, etc.—; regiones interestatales —el norte de Italia y el *Mezzogiorno*, París y el sur de Francia— y, de una manera mucho más general, la relación de “dependencia” entre la ciudad y el campo). En palabras de Gutiérrez Girardot: “Como la ‘dependencia’ nació de un proceso de expansión del capitalismo, se ‘reproducen’ en los países dependientes las relaciones de dependencia creadas por esta expansión en los países metropolitanos” (Gutiérrez Girardot, 2004: 32). Plantear la modernización exclusivamente en términos de la implantación capitalista e industrial endógena de un país elude las lógicas relacionales de desequilibrio por las que se desarrolla y expande la modernización. La modernización sanciona un tiempo histórico novedoso que provoca que su existencia en un lugar particular se haga presente de modo indirecto en lugares donde esa modernización no se ha dado efectivamente por la transformación de la infraestructura material. Algo fundamental para comprender la dialéctica entre lo rural y lo urbano. No hay que haber estado en la gran ciudad moderna para que esta transforme radicalmente la visión que el pueblerino tiene de sí y del pueblo (como, salvando las distancias, el colonizado no necesita visitar la metrópoli para hacerse una idea distinta de lo que es la modernidad).

Federico Onís en “Martí y el modernismo” afirmaba: “Nuestro error está en implicar que existe una diferencia entre modernismo y modernidad, porque el modernismo es esencialmente, como se dieron cuenta quienes le dieron nombre, la

búsqueda de la modernidad” (Onís, 1955: 175). La primera parte plantea acertadamente que en la modernidad los fenómenos culturales no deben ser separados de los materiales. Ahora bien, respecto a la afirmación final, el modernismo como renovación de las letras hispanas al que se refiere Onís no puede ser concebido como “búsqueda de la modernidad”, lo cual sería una constatación voluntarista cuando la modernización no es exactamente un ejercicio individual ni volitivo. Si hay cierta idiosincrasia del *modernism* hispano esta se define en realidad con relación al universal proceso de desarrollo del capital:

las “especificidades” que hasta ahora se han considerado como el único factor dominante deben ser colocadas en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, de la compleja red de “dependencias” entre los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos (Gutiérrez Girardot, 2004: 33).

Es desde aquí que planteamos una hipótesis que recorre nuestra exposición del modernismo y de la poesía española del primer tercio del siglo XX: la común preocupación política del modernismo hispano en clave nacional, regional o lingüística que lo diferencia del modernismo europeo central reside en la posibilidad del poeta de identificar el destino social, en cuanto nación o región retrasada, con el destino del propio poeta en tanto criatura intempestiva. La subjetividad es ya moderna pero la atribulada conciencia de pertenecer a los países periféricos anima a reflexionar en qué consiste la modernidad y cómo asumirla socialmente. Estos países fundamentalmente agrarios tomarán, consciente o inconscientemente, como punto de partida, para renovarla, desdeñarla, mantenerla o revolucionarla, la producción rural. “Los idiomas son hijos del arado” afirma Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* (1922: 68). El poeta moderno en la “modernidad rezagada” se mirará en el espejo del campesino en tanto que ser de un tiempo *out of joint* —ese “ahora desquiciado” que glosa Derrida en torno a Marx y *Hamlet* (1998: 15)—. Del modernismo a las vanguardias históricas no es que la modernidad no hubiese llegado completamente (¿acaso acaba la modernización?), es que el poeta se siente con la esperanza de realizar como proyecto poético un encauzamiento de la modernidad como su tiempo propio.

En la poesía moderna la conciencia de la modernidad se da en gran medida a través de la *asincronicidad* de la propia figura del poeta, su “pérdida del aura”; el caso hispano experimenta a su vez, dentro de la universalización de las relaciones sociales

capitalistas y su sistema técnico, la *asincronicidad* de su paisaje vital (campos y ciudades apenas industrializadas), de ahí que el posicionamiento respecto a la modernidad adopte formulaciones aparentemente contradictorias en lo respectivo a la patria: nacionalismo y universalismo (o hispanismo universalizante) a la vez. La transformación nacional como modernidad alternativa sería una enmienda a la totalidad del universalismo modernizante y homogeneizador.<sup>222</sup>

### *La renovación estética del modernismo*

Lo anteriormente explicado no quiere decir que haya una posición unitaria, en absoluto. Algo clave de hecho para entender el periodo es abandonar el diacronismo nacionalista de la historia literaria (Garcilaso engendra a Herrera, que engendra a Góngora, etc.). La radical historicidad nada tiene que ver con una casuística simplificadora especialmente inadecuada para explicar la modernidad. Porque la modernización se caracteriza por la desorganización de las formulaciones típicas de escuelas, generaciones, etc. (Schulman y Garfield, 1986: 13). Precisamente la etiqueta de “modernismo” que Rubén Darío utiliza por primera vez para designar de forma aprobatoria a un movimiento general de renovación estética debe relacionarse con el intento de distanciarse de una continuidad tradicional, es un ejercicio de lucha por la independencia cultural de América Latina (Calinescu, 2003: 82).

Pero en cualquier caso, dicha “renovación estética” del modernismo carece de un carácter de escuela o movimiento organizado. Como señalaba Manuel Machado, en *La guerra literaria*, que hablaba del modernismo diciendo que “lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas” (1913: 33). Cada modernista hace lo suyo. Schulman y Garfield comentan como por lo general el modernista explica el

---

<sup>222</sup> Discrepamos aquí con Octavio Paz cuando afirma que “el amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces negada a los hispanoamericanos” (1976: 21). No; “nuestra América”, tal como diría Martí para oponerla al imperialismo europeizador de Estados Unidos, es precisamente la expresión del proyecto del modernismo de naciones rezagadas para tomar las riendas de la historia y negar, para crear otra, la “plenitud histórica” que la modernización ofrecía. En este punto estamos de acuerdo con la estrecha relación que establece Fernández Retamar entre el modernismo y el “subdesarrollo”, especialmente cuando afirma con José Gaos que entre la preocupación por la independencia americana y la preocupación por la decadencia española hay “afinidades de fondo y forma” (Fernández Retamar, 1970: 348).

modernismo como un movimiento de artistas y escritores de “escuelas desemejantes” (1986: 18).<sup>223</sup> Manuel Machado desdeña la cohesión propositiva, si bien tácita en gran medida, entre lo que podríamos llamar la *hermandad modernista*, y ve con certeza el individualismo de los artistas modernos y adelanta lo que luego se constatará en las vanguardias: la ausencia a nivel global de cohesión estética. Como señala Rainer Warning: “Lo que diferencia el arte de la modernidad del de épocas anteriores es la pérdida de su unidad epocal” (en Jauss, 2004: 72); por su parte Schulman y Garfield (1986: 9) la describen como una “época descentrada”. Como hemos visto esto tiene su explicación en la propia lógica constitutiva del campo cultural en cuanto esfera separada donde el poeta ya no guarda una relación directa con el cuerpo social o la clase hegemónica.

#### “Desastre” y retraso

El caso español no debe verse, pues, como una excepción a la modernización o un caso de una idiosincrasia incomparable (por más que los autores así pudiesen comprenderlo y así siga haciéndolo parte de la crítica). El caso español es el encuadramiento de la modernidad dentro de un país de una economía rezagada, lo cual, provoca efectivamente una serie de diferencias respecto a una no menos problemática y compleja modernización *clásica*, pero en nada modifica sustancialmente la lógica de la modernización que lidia en su propia constitución con las *asincronicidades* y el desfase. En este punto está claro que debemos alejarnos de la lectura chauvinista que asume el modernismo español a partir del hito historiográfico del llamado “Desastre” (que, en otro orden de cosas, viene motivada, y a la vez ha motivado, la problemática distinción entre modernistas y noventayochistas). No debemos confundir las cuestiones nacionales (explicaciones superficiales las más de las veces para justificar un “contexto histórico”) con las tendencias de modernización. De hecho, ¿por qué la obsesión con el “Desastre”?

---

<sup>223</sup> Bradbury y McFarlane hablan del “carácter disgregador” de la época moderna/modernista y Daniel Bell habla de “the jumbling of styles”, común en las sociedades “segmentadas”; el propio Rubén Darío habla de una “estética acrática” de la Edad Moderna; Schulman y Garfield hablan de estética “devolucionaria” en lugar de “revolucionaria” (Schulman y Garfield, 1986: 29-30 y 35).

¿Acaso no había ocurrido otros “desastres”?<sup>224</sup> En ambos casos como decía Federico de Onís, se trata de la expresión hispana a la “crisis universal” decimonónica, que sabe que se trata de un “cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (Schulman y Garfield, 1986: 10). No obstante Onís, a pesar de su acierto al enmarcar el modernismo dentro de cambios históricos globales y de no caer en una falsa dicotomía, del tipo noventayocho/modernismo, hace una deshistorización de la crisis: como señala Gutiérrez Girardot, no se trata de una abstracta “disolución del siglo XIX”, como dice Onís en su *Antología* como si se tratase casi de un evento milenarista, sino que se trata de la crisis que “acompaña a la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de vida” (Gutiérrez Girardot, 2004: 28).

No por casualidad el modernismo surge a la vez en la península y en Hispanoamérica en el momento en que se rompe cualquier resquicio de unidad política. Ambas regiones comparten, sin embargo, “el sino desolador de ser países marginados y periféricos en el dintel de la modernidad cultural y social” (Schulman y Garfield, 1986: 11). Con el advenimiento paralelo del modernismo, la situación periférica se hace evidente y con ella lo Edward Said ha llamado la “formación estratégica” de los textos por la cual todo autor debe definir una posición sobre la otredad que aborda (Said, 2009: 44), en este caso el “retraso” respecto a la modernidad hegemónica. Modernismo, noventayocho incluido (en caso de que todavía quede alguna duda), es en definitiva producto de la dialéctica de la interiorización de los cambios socioeconómicos que produce la modernidad. Dialéctica en tanto que en muchos casos la interiorización se expresará en términos de resistencia y negación radical (esta dialéctica es la que ha permitido y sigue permitiendo que funcione la distinción —superficial e interesada por todo lo demás— entre modernismo y noventayocho).

El resultado de esa dialéctica es una multiplicación de reacciones, direcciones, proposiciones, movimientos, mantenidos de forma tensionada y contradictoria que conforman un fenómeno cultural caótico y complejo. El modernismo poético, pues, “no representa un solo estilo, sino un enfrentamiento con un mundo de carácter fallido y la tentativa por parte de los escritores de buscar alternativas —lingüísticas, estilísticas o

---

<sup>224</sup> Acaso, por cierto, ¿no hay cierto regodeo en el tragicismo ante el “desastre” y una fascinación ante la esperanza catártica que permite? Esa esperanza es precisamente el síntoma más claro de la modernidad. El organicista Quevedo que en siglo XVII se lamentaba ante la pérdida de poder del Imperio no creía en el progreso, no lo concebía, y por tanto era incapaz de ver un resquicio de esperanza.

sociopolíticas— sabiendo que serán defraudados o frustrados en su busca” (Schulman y Garfield, 1986: 28). Esa angustia producida da lugar a una literatura de carácter inestable, y con frecuencia de signo negativo y pesimista pero también con momentos de esperanza y entusiasmo ante el vislumbramiento de que la transformación irreprimible de lo moderno puede llevarse por otros cauces.

*Destrucción moderna. La “tradición de la ruptura”*

Esta breve conceptualización del modernismo hispano tiene validez general para el periodo que estudiamos. La modernidad literaria, como ha insistido Octavio Paz, es un “tradición de la ruptura” que implicaría “no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura” (1998: 17). Pero más allá del funcionamiento específico del campo literario hay una solidaridad profunda en esa necesidad constante de ruptura y el propio funcionamiento social del modo de producción capitalista —“all that is solid melts into the air”, como glosa Berman en torno al *Manifiesto comunista* (2010)—. El funcionamiento del campo cultural al que se ve relegado el artista para su subsistencia provoca una verdadera “tradición contra sí misma” que da a los movimientos modernos una capacidad pasmosa de negarse a sí mismos, diacrónica y sincrónicamente, sin perder, precisamente, su carácter moderno (Calinescu, 2003: 89). Esto, como ha mostrado Calinescu, es el carácter multifacético de la modernidad y —sin negar las particularidades y especificidades del desarrollo histórico del capitalismo— no puede reducirse al retrato de un movimiento, sino que atraviesa toda la modernidad. O cuando menos lo hará a lo largo del periodo que estudiamos. Modernismo, vanguardia y decadencia forman una madeja de fuerzas recíprocas, no fases sucesivas separables. Así, ya lejos de la renovación estética del modernismo, García Lorca escribirá en 1928: “Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo temblor” (*Nadadora sumergida*, 1965: 34).<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> Contemporáneamente el formalismo ruso establecerá un funcionalismo historicista para explicar la evolución literaria a partir del concepto de la “desautomatización” (acuñado por Sklovski en “El arte como procedimiento”). Proyectando universal y ahistóricamente una lógica característica de la modernidad.

*Ciudad y modernismo hispano*

Hemos ido exponiendo de qué modo la modernidad es fundamentalmente un fenómeno cuya dialéctica está movilizadora por una conciencia urbana. Sin embargo, en un primer vistazo la gran ciudad moderna no está muy presente en la poesía española moderna. La presencia de la ciudad moderna en esta poesía hay que explorarla más bien por vía negativa: al poeta de un país “rezagado” a quien la ciudad moderna todavía no se le ha impuesto como como único escenario plausible la aprehensión de la ciudad moderna se observa en su ausencia. Directa o indirectamente la urbanidad moderna está presente pero la escasa urbanización del país hace que en España la literatura se retrase frente a vecinos europeos en dar ejemplos duraderos de interpretaciones modernas de la gran ciudad industrial. En la narrativa observamos cierta renovación centrada en la experiencia de la ciudad como *Camino de perfección* o *La voluntad* y aun así la ciudad, no exactamente moderna en cualquier caso, aparece en estas obras de un modo negativo. En la poesía, tal explica José Luis Rozas (1997: 20) carecemos de ejemplos finiseculares ilustrativos de poesía en los que la ciudad moderna ocupe un papel central como *Les complaintes* de Laforgue (1885), *O sentimento dum occidental* de Cesario Verde (1887), *Les villes tentaculaires* de Émile Verhaeren (1895), *Das Stunden-Buch* de Rilke (1905) o *La vie unánime* de Jules Romains (1907).

Dicho crítico, quien ha estudiado en profundidad el papel de la ciudad en la poesía moderna española, establece siete motivos y actitudes recurrentes del modernismo hispano respecto a la ciudad (1996: 459-60), motivos que pasamos a enumerar someramente:

1. Relegamiento del tema urbano ante el idealismo modernista de corte rubeniano, dirigiéndose más hacia tendencias evasivas, paraísos artificiales, entornos rurales o ciudades preindustriales. Siendo Villaespesa quizá el mayor ejemplo de esta actitud.
2. Contemplación de la ciudad como un conflicto entre Historia y Naturaleza, donde estarían Unamuno y Antonio Machado. La ciudad sería para estos, como para Juan Ramón Jiménez, una “criatura alienante”. Esta actitud es una postura ideológica hacia los nuevos tiempos que debe comprenderse en el contexto finisecular y europeo (como a su vez ha insistido Litvak).

3. El *feísmo* modernista. La ciudad abordada de sus aspectos más sórdidos, desagradables e inquietantes, junto a cierto marcado localismo. Entre los que estarían Manuel Machado, Enrique de Mesa, Eduardo Marquina, Emilio Carrere o Salvador Rueda. Sobresalen elementos como la canallería, miseria, arrabales, nocturnidad, egoísmo, etc. A los que habría que añadir ejemplos tardíos como *La pipa de Kif* de Valle (1919) y la sección “La miseria” en *El esfuerzo* (1917) de Bacarisse.
4. La melancolía y el tedio urbano, plasmado por ejemplo en el tópico de los domingos urbanos. La introspección se opone a la muchedumbre y provoca una existencial angustia.
5. Convencionalismo en la dialéctica interior/exterior: hogar, palacio de invierno, estancia / calle, el otro, la ciudad, etc.
6. Ciertos poemas dispersos en Salvador Rueda o Martínez Sierra que tratan de reconciliarse con el presente urbano y asomarse a la vida moderna sin excesivos prejuicios.
7. Finalmente las obras que califica de “heteromórficas”, obras de transición entre modernismo y vanguardias. Clave para comprender como la ciudad se convierte en motivo que moviliza la innovación poética. Como *El esfuerzo* de Bacarisse, *El corazón iluminado y otros poemas* de Lasso de la Vega, o *La pipa de Kif* de Valle y obras de otros poetas como Bastera, Alonso Quesada o Tomás Morales.

El esquema que establece Rozas nos parece una aproximación interesante y concordamos con el panorama general que establece pero discrepamos con la interpretación de varios puntos donde vemos errores derivados de una problemática noción de modernidad. Respectivamente:

2. No creemos que Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez vean un conflicto entre Historia y Naturaleza sino que mantienen una posición escéptica respecto a la lógica histórica que se deriva de la modernidad y que transforma lo urbano haciéndolo incompatible con la vida, en parte sí, por un distanciamiento con la naturaleza. Pero lo que hay es un trastocamiento entre la historia (una *intrahistoria* donde precisamente historia y naturaleza se desarrollan unidos) y la lógica histórica que introduce la modernidad. La “criatura alienante” no es cualquier ciudad, sino la ciudad industrial y



- capitalista. (Como veremos la ciudad moderna sí adquirirá cotas de conflicto ontológico entre Naturaleza y Civilización en la crisis de la *joven literatura*.)
3. Respecto al feísmo urbano modernista el localismo debe explicarse como reacción a la nueva socialización urbana y a la homogeneización modernizadora. ¿No es el feísmo una manera de mostrar la alienación? ¿No es el localismo la admiración por un sabor característico por parte de las clases populares ante la estandarización absoluta y la miseria rampante? ¿No debe interpretarse lo feo-material-mísero como la realidad antiidealista, la negación a lo que el modernista aspira? Ante un mundo *de facto* antiidealista, el modernista abraza la realidad *fáctica* que el burgués trata de negar, ocultar o explicar de forma reduccionista, remarcando su realidad, su hipocresía y cinismo.
  4. Respecto al *ennui* urbano hay que remarcar que es este el propio movilizador de la escritura moderna. Ese “monstre délicat” del que Baudelaire hace cómplice al “hypocrite lecteur” acentúa el hastío del poeta pero a la vez produce la tensión estética que lo constituye como poeta.
  6. Poetas como Salvador Rueda o Martínez Sierra (como luego, de otro modo, Bastera) no es que asuman la vida moderna “sin excesivo prejuicios”, es que asumen con un prejuicio positivo la realidad moderna. No tratan de reconciliarse con el presente urbano, es que son apologetas acrílicos de la modernidad capitalista con el trabajo como núcleo de la sociedad. Ya se ha visto brevemente en el caso de Rueda.
  7. Las obras “heteromórficas” responden también no solo a una modificación de la perspectiva respecto a la ciudad sino a la propia realidad urbana que se transforma rápidamente en un pequeño lapso temporal siguiendo la lógica de la modernización. Veremos más adelante el ejemplo de Tomás Morales.

#### LA AMBIGÜEDAD HACIA LA CIUDAD. LA AMBIGÜEDAD DE LA CIUDAD

La ciudad moderna es un dilema para la poética moderna, porque la modernidad supone un dilema para la propia poesía. El poeta moderno se encuentra con la ciudad en una incómoda encrucijada, tal como se encuentra ante la modernidad: su subjetividad es primordialmente la de la modernidad urbana pero su situación en la ciudad moderna (y

fuera de ella: su subjetividad nace a partir de las relaciones sociales modernas que se dan de modo genérico en ella), en cuanto poeta, es harto precaria, pero fuera de ella no armoniza realmente con unos espacios que se ven condenados a modernizarse. La ciudad provoca en los poetas “una fascinación ambivalente que oscila entre el total repudio y la admiración incondicional” (Cañas, 1994: 11). Esa ambivalencia viene provocada por la propia ambigüedad histórica de la ciudad, “el más delicado de los monstruos”.<sup>226</sup> La ciudad es desde la industrialización el lugar de la explotación, la contaminación y donde la miseria claramente no tiene explicaciones naturales; y el lugar del *citoyen*, del individuo que cultivándose ejerce su humanidad. Por un lado, es símbolo de la libertad frente a las relaciones personales más rígidas del mundo rural y la pequeña ciudad y el espacio donde puede disfrutarse de la abundancia; por otro, es el símbolo de la explotación descarnada y la alienación y el centro del poder.

*El “impuro amor de las ciudades”, el spleen y la fealdad*

Pero, como hemos dicho, la ciudad es también el lugar de la cultura, la libertad, la posibilidad de elegir, la seguridad, etc. La ambigüedad hacia la ciudad es de algún modo la ambigüedad del propio artista, el carácter “anfíbio” del burgués (el “entendimiento moderno”) tal como había dicho Hegel en su *Estética*, que mantiene una doble vida, experimentando en sí mismo una “discrepancia entre vida y consciencia”, enredado en lo material y los fines pragmáticas e impulsado hacia ideas trascendentales y la libertad absoluta (Hegel, 1989: 43). La dualidad que se encuentra en el propio núcleo de la estética moderna entre lo bello eterno y lo bello transitorio (Gutiérrez Girardot, 2003: 59). Si esta dualidad de algún modo tiene como base el dualismo cristiano entre materia y espíritu, este se ha visto totalmente transformado: todo se reduce a la realidad intramundana.

Álvaro Salvador (2006) sintetiza la ambigua relación del modernismo hispanoamericano con las ciudades en el verso de Julián Casal: “el impuro amor de las

---

<sup>226</sup> Balzac en *Ferragus, chef des Dévorants* (1833): “Paris est le plus délicieux des monstres: là, jolie femme; plus loin, vieux et pauvre; ici, tout neuf comme la monnaie d'un nouveau règne; dans ce coin, élégant comme une femme à la mode. Monstre complet d'ailleurs!” (2002: 5). Nótese la coincidencia con el sintagma “monstre délicat” con el que Baudelaire se refiere al *ennui* en su famoso poema introductorio “Au lecteur”.

ciudades” (“En el campo”). Desde el rechazo “pastoral” (utilizando la terminología de Berman, 2010) la ciudad es desdeñada

en la medida en que la “intensificación de la vida de los nervios” [Simmel] amenaza la salud espiritual del individuo. Sin embargo, en tanto que se impone como centro del orden industrial, esto es, como hecho “necesario” objetivo, poco a poco penetra, como “necesidad objetiva” ahora, en el inconsciente colectivo, provocando ese “apasionado amor que suelen despertar las ciudades” como anunciadoras y, al mismo tiempo, redentoras de las ansias más insatisfechas del individuo. (Salvador, 2006: 23)

Se podría ir más más lejos planteando no solo el atractivo que las ciudades modernas producen en el individuo por la posibilidad que ofrecen de cubrir de algún modo esas “ansias más insatisfechas del individuo”, sino planteando cómo es la propia ciudad la que conforma al individuo estructurado en gran medida a partir de esas “ansias insatisfechas” configuradas precisamente por la objetividad de las relaciones sociales que impone la urbanidad moderna. Las grandes ciudades despiertan el deseo tanto como posponen infinitamente su realización plena y esa dialéctica del deseo es una de las claves de la “urbanización de la conciencia” (Harvey, 1985).

Baudelaire afirma respecto al novedoso invento de la fotografía que capta ópticamente la luz con una adecuación a la realidad física inimaginada por los pintores: “el gusto exclusivo de lo Verdadero (tan noble cuando está limitado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello” (Baudelaire, 1996: 231). El poeta moderno *par excellence* en esta declaración no solo señala una clave respecto a la pintura sino sobre toda la estética moderna. No es que la belleza sea verdad o mentira: es que pertenece a un reino distinto, está ya desasociada de esta; y más particularmente del pequeño paréntesis en el que se relaciona la “Verdadero” con su aplicabilidad, es decir, lo útil, se atisba otro corolario: la separación de la asociación clásica entre belleza, verdad y bondad. Además, la belleza en la modernidad baudelairiana no parece estar tranquila en su reino sino que está asediada por el utilitarismo al que tiende el conocimiento en la modernidad. La “Belleza” en la modernidad se construye en la modernidad a partir de ese agonismo antagonista. La belleza moderna habita en los resquicios, en las intersecciones, en los momentos fugitivos que arroja las relaciones momentáneas y fútiles de los encuentros anónimos de la gran ciudad que son el epítome de la sensación de aceleración del tiempo que provoca la modernidad. Como señala Salvador:

No es que la vida moderna no tenga belleza para Baudelaire, sino que esa belleza auténtica, distintiva e inseparable de sus miserias y limitaciones, surge precisamente del “conflicto” entre esos dos niveles de las explosiones de intuición hacia lo transitorio, fugitivo, etc. que la vida moderna y muy especialmente, la vida moderna en las ciudades “modernizadas”, provoca en el artista” (Salvador, 2006: 168).

Un buen ejemplo de esto es su poema “À une passante” donde el amor trascendente se atisba en el cruce momentáneo con una “transeúnte” en medio de la “calle atronadora”. La “belleza fugitiva” hace vislumbrar la “eternidad” pero solo para reconocer la inmediata lejanía o desfase de la consecución del deseo.

Aquí vemos también como se entiende lo verdadero en relación con lo útil (las “aplicaciones adecuadas” de las que hablaba Baudelaire), lo bello tendría así un carácter de verdad no regido por lo pragmático y en la modernidad, por tanto, no considerado como verdadero. El carácter corrupto y corruptor de esa verdad reside en que solo se descubre desde el lado oscuro de la belleza que se encuentra en los cimientos de la ciudad moderna, con un lado más oscuro que derriba el lado positivo de la belleza, la belleza ideal: tal belleza ideal es un imposible en la sociedad burguesa. Es decir, paradójicamente, el arte moderno encuentra su motor en aquello que lo niega. Una fuerza que lo conduce más allá de su propio ideal. Es el deseo atisbado y perpetuamente alejado el que moviliza la búsqueda continua y *novedosa* del sujeto. El título de Baudelaire *Spleen et idéal* expresaría bien esta dualidad (Adorno, 1983: 72). Su verdad reside en la comprensión y mostración de la temporalidad desquiciada de la modernidad, su verdad eterna está en su historicidad. Historicidad que paradójicamente Baudelaire deshistoriza planteándola como la verdad eterna del pecado original. Paradoja que ayuda a enfatizar el carácter “epatador” de sus discursos: la negación absoluta del ideal del progreso burgués.

### *La ciudad como paisaje de hastío*

Hans Robert Jauss define el *spleen* como “la oposición a la expectativa romántica que liga al hombre sensible con todas las cosas de la naturaleza mediante una secreta armonía (‘correspondencia’); o, en otros términos, la refutación de “que el estado interno del ánimo encuentra simbólicamente su expresión en el paisaje de la naturaleza exterior” (Jauss, 2004: 158). Las ciudades son donde esa disarmonía con la naturaleza

se hace explícita y de donde emana esa visión feísta. Pero también es de donde emana el paisaje natural y bello tintado de hastío por el ánimo del poeta. En general, en todos esos paisajes de hastío en los que se vive “el desencanto de la naturaleza del mundo sensible diario” (Jauss, 2004: 158).

La negación radical de la trascendencia de Baudelaire o de Julián del Casal son una variante de otras posibles respuestas dentro de la matriz ideológica moderna. Una de ellas es la de la confianza en una vida plena fuera de la ciudad. Pero ese planteamiento muestra por vía indirecta el propio carácter urbano de ese deseo que hace de una paz campestre, como ya hemos dicho, algo imposible para el sujeto moderno. El caso de uno de los iniciadores del modernismo como José Martí es ilustrativo: esa vida plena se confunde en el fondo con la muerte.<sup>227</sup> Así escribe:

Mi mal es rudo: la ciudad lo encona:  
 Lo alivia el campo inmenso: ¡otro más vasto  
 Lo aliviará mejor! — Y las oscuras  
 Tardes me atraen, cual si mi patria fuera  
 La dilatada sombra. (“Hierro”, *Versos libres*, 2016: 49)

El alivio total que se encuentra en la trascendencia revela la verdad oscura de ese anhelo: solo en la muerte hallará consuelo el dolor que emana del sujeto.

La ciudad moderna con su miseria artificial y sus relaciones descarnadas de explotación provoca un malestar sentimental que permea necesariamente la sensibilidad del poeta. Dice Martí, habitante temporal de la gran ciudad de Nueva York: “Envilece, devora, enferma, embriaga / la vida de ciudad...”. En su poema “Mi poesía” establece explícitamente la afección corazón-poesía:

Cuando va a la ciudad, mi Poesía  
 Me vuelve herida toda [...]  
 Y el corazón, por bajo el pecho roto  
 Como un cesto de ortigas encendido:  
 Así de la ciudad me vuelve siempre.” (*Versos libres*, 2016: 109)

---

<sup>227</sup> La inmensidad del espacio interior de la subjetividad moderna en Martí se funde con el infinito del cosmos en una expresión brillante de la escisión con la naturaleza: la unión con la naturaleza, la paz plena del individuo supone su supresión, la muerte.

Como explica Dionisio Cañas: “La experiencia urbana siembra la duda en el sujeto, deforma la existencia, la convierte en algo detestable” (Cañas, 1994: 72). En *Versos libres* la ciudad se asocia con una mercantilización del individuo, su puesta en venta (intercambio de principios morales por intereses económicos que en gran medida supone la venta de la fuerza de trabajo, proletarización, prostitución, etc.), que supone para Martí una pérdida de libertad, de ahí la caracterización de la ciudad como una enorme cárcel. Así el campo representa lo opuesto:

la libertad, el vuelo, la imaginación; y la naturaleza aparecerá como la liberadora del ser humano. La lucha no es sólo del poeta consigo mismo, con la sociedad y con la poesía, sino que los elementos opuestos entran en conflicto: ciudad/naturaleza, el artificio/lo natural, la falsa poesía (prestada)/con la natural (la propia). (Cañas, 1994: 70)

La ciudad de la modernidad por excelencia, Nueva York, agudiza claramente en José Martí la dialéctica clave de la literatura hispanoamericana de civilización/naturaleza (cf. Rodríguez y Salvador, 1987) que no es sino fruto de la escisión romántica entre el hombre y la naturaleza. Pero en Martí, como en muchos de los autores españoles que veremos, el campo, el campesino, la infancia, parecen salirse de tal dicotomía y apuntar hacia un afuera del antagonismo. En todo caso, en cuanto exploración subjetiva la poesía solo ofrece una solución virtual en su propia interioridad.

### *La ideología del interior*

La calle aparece como una especie de sordina frente a la fortaleza del “reino interior”. En la gran ciudad, nos dice Martí, “se come el ruido, / como un corcel la yerba, la poesía” (*Versos libres*, 2016: 109). Y Darío en sus “Palabras liminares” a *Prosas profanas* escribe: “A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla fuera, del mal que pasa” (1985: 180). En la modernidad el afuera es devaluado ante el interior, la casa, lo seguro (Delgado, 2007: 27-28). Esto que podríamos denominar la *ideología del interior* es una emanación lógica de la consagración de la división burguesa entre el espacio público y el espacio privado, que han estudiado Habermas, Starobinski, entre otros, y en el mundo literario en particular Juan Carlos Rodríguez o H. R. Jauss. El carácter antifeudal inicial de ese cambio

estructural en la comprensión espacial de la vida social, se convierte rápidamente con la hegemonía de la burguesía en una transformación en el régimen representacional de la riqueza y el lujo:

mientras que el modo noble de vida y la ostentación principesca de las posesiones se van privatizando (el lujo se establece ahora en las pequeñas viviendas o apartamentos, en el refinamiento de la decoración interior, en la multiplicación de los pequeños palcos en la arquitectura teatral), el hombre privado se esfuerza, en cuanto hace fortuna, por aristocratizar su forma de vida (Jauss, 2004: 98).<sup>228</sup>

El mundo propio del sujeto moderno es la esfera privada, su reino interior, identificado espacialmente con el espacio privado: el hogar, el ámbito familiar nuclear, etc. El interior es el espacio propio y en cuanto intimidad es también el espacio del ensueño y del deseo (véase el ilustrativo poema titulado “El reino interior” de Darío: un mundo pictórico prerrafaelita repleto de símbolos y referencias textuales). Simmel explica este proceso subjetivo desde planteamientos psicológicos:

Como la cultura urbana contemporánea, con su intercambio social, profesional, comercial, nos obliga a estar físicamente próximos a gran cantidad de gente, las personas modernas sensibles y nerviosas se hundirían completamente en la desesperación, si la objetivación de las relaciones sociales no fuera acompañada de una barrera y una reserva interiores (en Frisby, 1992: 140).

Ese resguardo puede darse de forma negativa, continúa Simmel, adoptando “la forma de la indiferencia total, una indiferencia encarnada en la actitud de hastío hacia la vida” (en Frisby, 1992: 140). Es la “abulia” tematizada y expresada de modo recurrente entre los poetas modernistas que se enfrentan al mundo buscando la disolución de la conciencia.

Sobre esa topología ideológica entre el interior y el exterior se construye el reino de la poesía moderna. Frente a lo efímero y transitorio de la gran ciudad moderna el artista trata de superar esa inestabilidad construyendo su interior propio, metafórico y literal. La descripción de voluptuosos interiores o de interiores *personalizados* es el punto principal de ciertas novelas.<sup>229</sup> En la poesía se construyen las intrincadas “galerías

---

<sup>228</sup> De este deseo de posesión aristocratizante dentro del mundo igualitario de la producción de mercancías surge una de las paradójicas “caras de la modernidad”: lo *kitsch* (Calinescu, 2003: 223-258).

<sup>229</sup> Esta obsesión por el interior y la colección puede verse en las extensas descripciones de las habitaciones y estudios de los protagonistas de las “novelas de artista” de Baroja, Azorín, etc.

del alma” (como rezan las *Soledades* de Antonio Machado), paralelas al atormentado afán de eternidad (el popularismo de los Machado, la “intrahistoria” de Unamuno, etc.).

El crecimiento urbano de las ciudades industriales es el crecimiento de unos espacios como “sitios de trabajo”, afirma Ramos Gorostiza (2008: 87) al estudiar las reacciones de intelectuales ante la expansión de la urbanización en la modernidad. Pues ¿qué otra cosa es la ciudad industrial? El trabajo conforma la arquitectura y el trazado de la ciudad. Y ante un trabajo alienante el sujeto deposita su personalidad en el espacio privado. “El hombre particular, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones”, dice Walter Benjamin en *París, capital del siglo XIX* (2018: 261). Trata así de reprimir la inercia mercantil de su cotidianidad laboral (Salvador, 2006: 98). Continúa Benjamin explicando que para el burgués el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar de trabajo. Vida y trabajo se oponen como esferas diferenciadas. En este momento, la esfera ajena al trabajo se convierte en la esfera de la vida. De este modo, afirma Benjamin: “Esta pasa a constituirse en el interior. La oficina es su complemento” (2018: 261). En el interior se abre a la fantasía y al ensueño y cierra las puertas al mundo presente (Gutiérrez Girardot, 2003: 58). El estilo modernista se encarga de cuidar esos interiores, con su ideología “parece traer consigo la consumación del interior. La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta. Su teoría es el individualismo” (Benjamin, 2018: 261). Pero esa ideología del interior no agota el movimiento modernista. “Representa la última intentona de salida para un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil.” Así las flores y líneas orgánicas se oponen a “un mundo armado técnicamente”. En el fondo es “la tentativa del individuo de rivalizar sobre la base de su interioridad con la técnica que lo lleva al hundimiento” (Benjamin, 2018: 262).

El interior será de este modo el “refugio del arte”. El eclecticismo y monumentalismo arquitectónico de la ciudad burguesa tiene su correspondiente espacio en el interior doméstico, el cosmopolitismo del *intérieur*: los interiores lujosos, abarrotados de objetos, oropeles, extravagancias, etc. (Gutiérrez Girardot, 2003: 111). Un primer atisbo del papel que cobrarán las mercancías en la configuración de la personalidad del individuo en el capitalismo tardío pero que todavía tratan de ocultar su carácter de mercancía tratando de rodearlas de la ilusión del aura a través del culturalismo del coleccionista. El coleccionista que según plantea Walter Benjamin transforma “la transfiguración de las cosas en un asunto de su mayor incumbencia.



Recae en él la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía.” Pero en lugar de darle un valor de uso solo le da el valor de su afición. “El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado” (2018: 262). La memoria y la alegoría pasan así a ser elementos fundamentales de la poesía moderna. Mediante la memoria el poeta transforma, tratando de salvar la esencia de las cosas, las mercancías en objetos propios. Las innumerables “correspondencias” entre los recuerdos, los objetos y el mundo constituyen el tejido alegórico de la poesía moderna.

Frente a los autores que podríamos llamar “regionalistas” que centrándose en los elementos característicamente premodernos de una comunidad buscan restaurar un mundo íntegro y autónomo, autores como Azorín<sup>230</sup> redescubren la “prehistoria” en las ciudades y los objetos y tratan de “revalorar las cosas que habían perdido su propia significación en la sociedad capitalista y burguesa” (Gutiérrez Girardot, 2003: 115). Aunque, como con el regionalismo, es precisamente el “cosmopolitismo” urbano el que ha enriquecido gracias a la distancia que permite y requiere la comparación de un mundo cuya riqueza se presenta en una enorme acumulación de mercancías.<sup>231</sup> Estos autores tratan de restaurar el aura de las cosas abstrayéndolas del trasiego y la fugacidad de la circulación mercantil donde las cosas pierden su consistencia al convertir todo objeto en algo adquirible mediante el dinero. La universalización del intercambio económico hace a la cosa indiferente produciendo el sentimiento “de que el núcleo y el sentido de la vida se nos escapa de las manos”, tal como el dinero se transfiere entre manos. Surge así una “nostalgia profunda” por dar un sentido propio a las cosas, que

---

<sup>230</sup> Entre tantos otros autores de sensibilidades muy diversas. Valga este ejemplo de Rilke: “Para nuestros abuelos, una torre familiar, una morada, una fuente, hasta su propia vestimenta, su manto, era aún infinitamente más familiares, cada cosa era un arca en la cual hallaban lo humano y agregaban su ahorro de humano. He aquí que hacia nosotros se precipita llegadas de América, cosas vacías, indiferentes, apariencias de cosas, trampas de vida [...] [Las cosas americanas] nada de común tienen con la morada, el fruto, el racimo en los cuales habían penetrado la esperanza y la meditación de nuestros abuelos [...] Las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, las cosas admitidas en nuestra confianza, están en su declinación y ya no pueden ser reemplazadas. Somos tal vez los últimos que conocieron tales cosas. Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no solamente su recuerdo (lo que sería poco y no de fiar), sino su valor humano y lírico” (en Binns, 2004: 53-54).

<sup>231</sup> Gutiérrez Girardot (2003: 116) acierta al relacionar la sensibilidad moderna con la “monstruosa acumulación de mercancías” que constituye según Marx la sociedad capitalista y pone el énfasis en el fetichismo de la mercancía. Sin embargo, reprobando de forma superficial a Marx por complejizar innecesariamente la cuestión en un “laborioso estilo hegeliano”, falla al simplificar el problema viendo el valor de cambio y el carácter abstracto del trabajo como producto de la circulación de mercancías y no como *a priori* de la producción de donde precisamente brota el “carácter misterioso” (Marx) de la forma-mercancía.

han perdido su valor como objetos particulares. El modernismo es en gran medida el anhelo de una “sensible significación de las cosas”, dándoles un contexto propio que las redima de la absoluta atomización homogénea del mercado:

Precisamente porque el hombre contemporáneo es libre —libre en el sentido de que puede venderlo todo y libre en el sentido de que también puede comprarlo todo—, busca ahora, a menudo a través de veleidades llenas de problemas, aquella fuerza, firmeza y unidad espiritual en los objetos que perdiera al cambiar su relación con ellos gracias al intermedio del dinero. (Simmel, 1976: 504)

*Recreando* los objetos en el novedoso espacio lírico se les quiere dotar de la autenticidad y originalidad propia del espíritu moderno, revelando esa revalorización de las cosas “la dialéctica de la experiencia urbana” (Gutiérrez Girardot, 2003: 118).

### *Monotonía y dinero*

El proceso de nivelación intrínseco al intercambio monetario (la reducción a un equivalente común denominador de valor de intercambio) produce un tipo de personalidad que “ha perdido completamente el sentido de las diferencias de valor. Experimenta todas las cosas como si tuvieran una apariencia igualmente monótona y gris, como incapaces de estimular” (Simmel en Frisby, 1992: 141). Todo, objetos y personas, queda reducido a una misma cualidad, el valor-trabajo. Así reza uno de los primeros enfrentamientos del poeta moderno ante la gran ciudad industrial, tal como ha estudiado Raymond Williams (2001: 199) con detalle:

Of what the mighty City is itself  
 To all except a Straggler here and there,  
 To the whole swarm of its inhabitants;  
 An undistinguishable world to men,  
 The slaves unrespited of low pursuits,  
 Living amid the same perpetual flow  
 Of trivial objects, melted and reduced  
 To one identity, by differences  
 That have no law, no meaning, and no end;  
 Oppression, under which even highest minds

Must labour, whence the strongest are not free (“Residence in London”, Wordsworth, 1970: 124)<sup>232</sup>

El intercambio continuo de las mercancías da una sensación de fluidez y de inestabilidad que trastoca los ritmos y los procesos de producción anteriores y sin embargo en ese constante flujo, los objetos no aparecen como objetos propios y diferentes, con significado propio, sino como una misma sustancia monótona y repetida, signos de una entidad exterior. Explica Simmel:

en la medida en que el dinero equilibra uniformemente todas las diversidades de las cosas y expresa todas las diferencias cualitativas entre ellas por medio de diferencias acerca del cuánto, en la medida en que el dinero, con su falta de color e indiferencia, se erige en denominador común de todo valor, en esta medida, se convierte en el nivelador más pavoroso, socava irremediabilmente el núcleo de las cosas, su peculiaridad, su valor específico, su incomparabilidad (2001: 383)

Todo aparece como algo móvil pero sin agencia arrastrado por un *fluido perpetuo sin principio ni fin*. El sujeto necesita protegerse y aislarse de fluir informe para conservar su individualidad y para movilizar su propia agencia necesita un estímulo que no sea el absurdo sin sentido del intercambio monótono e infinito. La estimulación se logra en gran medida con el deseo de diferenciarse uno mismo como individuo. Esa diferenciación, una vez generalizado el modo de producción mercantil, se construye principalmente y de modo paradójico dentro del propio mundo de la mercancía. El proceso descrito por Simmel adquiere pues una lógica propia que induce una espiral de consumo e insatisfacción: “cuanta más adquisición se hace en forma mecánica e indiferente, más aparece el objeto opaco y sin interés” (Simmel en Frisby, 1992: 141).

---

<sup>232</sup> Nótese el subtítulo del *Preludio*, a saber, *Growth of a poet's mind*, y cómo alude tanto al crecimiento como a la interioridad en una metáfora de espacialización del pensamiento y cómo, a pesar del lamento ante la abstracta esclavitud al trabajo en la ciudad como el que veíamos en el fragmento citado, su propia poesía se constituye como la necesidad de un trabajo igualmente infinito, el trabajo vital de la escritura. Tan vital, que efectivamente, el poemario es concebido como un poema autobiográfico que nunca acabaría porque ¿cuándo acaso acaba la tarea, ese “labor, whence the strongest are not free”? El *preludio* al pensamiento del poeta, que era la idea original del libro, acaba convirtiéndose en la tarea de Sísifo de alcanzar un pensamiento que nunca para de crecer.

*La ciudad y el reino interior. Subjetividad y la prosa lírica*

Aunque sea a través de su negación el poeta modernista y la ciudad confluyen en el espacio de la propia subjetividad, tal como explica Álvaro Salvador (2006: 27):

como relación interior, en la medida en que la “intensificación de la vida de los nervios” [Simmel] produce una intelectualización de la percepción de la vida en las grandes ciudades y, por tanto, una relación con el mundo exterior intelectualizada, esto es, interpretada únicamente a través de la subjetividad. Subjetividad intelectualizada, desprovista de afectos y sentimientos, que sólo es capaz de percibir fragmentariamente, a través de “impresiones”, que se siente incapaz de reproducir el flujo natural de la vida. De ahí el descredito del realismo, la aparición de los modos líricos e impresionistas en la narrativa, el lugar hegemónico, en fin, de la poesía

La tendencia a la lírica que ya hemos comentado y el fragmentarismo que luego, tomado apologeticamente, será bandera formal del futurismo poético se impone también en la novela que adquiere crecientemente caracteres líricos (cf. Freedman, 1963). Azorín en *La Voluntad* carga así contra la intriga decimonónica y apuesta por la percepción de la vida que “no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria” (2000: 190).

El anonimato de las ciudades modernas hará que paradójicamente se vaya considerando el espacio urbano como modelo del espacio íntimo. El lugar donde la individualidad autoconsciente se halla cómoda. La nueva ciudad emerge así como una oportunidad estética (Romera Galán, 2012: 317). Un espacio auténtico que puede ser modificado y recreado. La vieja ciudad con sus murallas inamovibles y su estructura social relativamente estable está muerta como los valores de la antigua burguesía.

Como vemos en el siglo XIX una vez se generalizan las relaciones sociales capitalistas, el espacio público se modela también en función del dominio ideológico de la burguesía. Interior y exterior evolucionan mediante influencias recíprocas. “La transformación del espacio exterior urbano se complementa en el fin de siglo con la creación de los nuevos ‘interiores’ domésticos” (Salvador, 2006: 105). El interior, el hogar, se convierte en un lugar casi ascético (piénsese en los señalados estudios de las novelas de artista). El interior representa para el hombre privado un universo propio.

Lukács (1985) vio bien lo que este llama objetivación de la cultura en la conformación del campo cultural en la sociedad moderna. De ahí su énfasis, en la

cosificación y alienación inseparable del fetichismo de la mercancía. El que en su día fuese discípulo de Simmel observó que esta objetivación no se mantenía en un exterior, no podía como para Simmel mantenerse como límite, fortín de los elementos interiores, sino que esa objetivación se interioriza también. “Así, pues, la reconciliación con ese mundo objetivado se consigue mediante la internalización de sus características básicas” (Frisby, 1992: 192). Pero, como decimos, en ese proceso finisecular también se produce una exteriorización de esa interioridad. La tendencia al *intérieur* del modernismo y su estilización, se extendió al *extérieur*, a lo público, a la totalidad de nuestro mundo.

En el intento de realización de la “obra de arte total”, había que estilizar todo el medio físico y social en pro de un “embellecimiento de la vida”. Pero eso debía lograrse sólo dentro de los límites de los antagonismos sociales existentes, lo que significó, en última instancia, bien una retirada al *intérieur* burgués, bien el intento de convertir la esfera pública en otro *intérieur*” (Frisby, 1992: 188).

Estos impulsos están presentes de diversas maneras pero de forma bastante constante en los poetas modernos. El poeta pasa de la buhardilla, el estudio o el palacio rural como espacios propios, reflejos de su interioridad espiritual, a bien en el ejercicio de la *flânerie* una calle en la que se sumen como si fuesen una partícula flotante entre la multitud tratando de disolver sus límites haciendo del exterior un todo fundido con su libertad individual, bien desde el paisajismo a la visión orgánica del campo, un pueblo o una ciudad preindustrial que conciben como reflejo espiritual de su propio estado íntimo.

### *La ciudad desde la lejanía*

Desde los inicios de la modernidad literaria la ciudad el poeta se relaciona con ella desde una dialéctica de amor y repulsión que solo permite escribir sobre ella desde una distancia bien física (la salida de la ciudad hacia un monte que permita una panorámica, la vista desde la ventana, etc.), bien psicológica (la distinción del *flâneur*, el dandismo, etc.). En el XIX y principios del XX la ciudad es contemplada por el poeta casi siempre desde arriba, o desde la vista del paseante (Morris, 1984: 91). Es el caso citado de Wordsworth en su soneto “Composed upon Westminster Bridge” (subtitulado, por cierto, con la fecha exacta, “Sept. 3, 1803” —el tiempo lineal histórico se hace ya

irrepetible y el poeta expresa desde este su experiencia y su originalidad—) donde el poeta contempla la ciudad desde el río al amanecer antes de que empiece el ajetreo laboral. La ciudad es admirada pero desde la panorámica que ofrece el puente del río y mientras permanece quieta y silenciosa, “dormida”. En Baudelaire tenemos uno de los primeros ejemplos de la ascensión a un monte cercano a la ciudad para contemplarla en toda su amplitud, como la visión de un paisaje sublime:

Le cœur content, je suis monté sur la montagne  
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,  
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne,

Où toute énormité fleurit comme une fleur. (*Le spleen de Paris*, 1961: 310)

En las letras hispánicas Rubén Darío aporta uno de los mejores ejemplos en su *cuento en prosa* “En Chile”, donde el poeta se aleja de la ciudad recorriendo los arrabales “en busca de cuadros”, una vivencia comunitaria real, en lugar del atomismo social urbano:

Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y del chocar de las herraduras de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; de las carreras de los corredores frente a la Bolsa; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al cerro Alegre. (1964: 90)

#### MALDITISMO. EL POETA Y EL MUNDO DE LA MERCANCÍA

con el *flâneur* la intelectualidad se dirige al mercado. Y, si esta piensa que lo hace para echar un vistazo, la realidad es que va para encontrar comprador. En este estadio intermedio, en el que todavía tiene mecenas, pero ha empezado ya a familiarizarse con el mercado, aparece la bohemia.

Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*

*El poeta llega tarde. Lo intempestivo de la lírica*

La ausencia teleológica de la obra de arte en la modernidad, tal como ya la había planteado Kant en la *Crítica al juicio*, la falta de un “para qué” del objeto estético, se transpone a la propia figura del artista ya desde el romanticismo temprano: “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, se preguntaba aquejado Hölderlin. Así el poeta y el artista no pertenecen al mundo corriente sino al mundo que él mismo configura en su imaginación como planteaba Friedrich Schlegel en su fragmentaria novela *Lucinde*: “Al perfeccionarse su arte y conseguir espontáneamente en él lo que antes no podía alcanzar con ningún esfuerzo ni trabajo, así se le convirtió también su vida en obra de arte sin que realmente percibiera cómo” (Schlegel, 1987: 74).<sup>233</sup> En el momento que el arte carece de un lugar apropiado en la sociedad el artista hace de su propia vida la obra de arte y justifica su obra desde su persona.

“Aquí todo lo manda el dinero” se lamenta el revolucionario preso que acompaña al “poeta ciego” de *Luces de Bohemia* cuyo “hablar es como de otros tiempos” (Valle-Inclán, 1996: 99). El poeta no es apreciado en la sociedad “materialista” que conforma la nueva época burguesa. Su despreciado “trabajo” e “inteligencia” lo condenan a la indigencia de la vida bohemia y un desfase temporal constitutivo. Esta tematización fundamental de la literatura como aparato configurador de la subjetividad está maravillosamente expresada ya en el antecitado verso de la oda *Pan y vino* de Hölderlin. El poeta se siente enajenado de la sociedad, bien en el espacio (la marginalización, la huida, el viaje), bien en el tiempo (la reconstrucción nostálgica de otras épocas históricas, la profecía futura o la esperanza depositada en *asincronicidades*). Unamuno en su poema sintomáticamente titulado “Inactual” comienza con estos versos:

He llegado harto pronto o harto tarde

---

<sup>233</sup> En este pequeño fragmento de un libro escrito en los albores del romanticismo está sintetizado la tesis sobre el campo cultural que Bourdieu no obstante sitúa bastante más tarde: el poeta realiza una esforzada trayectoria para alcanzar una posición y una actitud vital en la que su arte aparece, sin embargo, como surgido espontáneamente, de modo natural y sin esfuerzo, encarnado en su propia persona. Esto no surge de la nada sino que tiene toda una genealogía que se retrotrae a la época de transición entre el feudalismo y el capitalismo. En este periodo los artistas y comentaristas (Ficino, Vasari, etc.) comienzan a legitimar la obra de arte desde la interioridad del propio artista que deviene consciente desde el propio proceso artístico de su individualidad en tanto que este empieza a considerar un acto creativo pleno y propio (lo que antes hubiese sido tachado de pecado de soberbia) y cada vez más recelosos de trabajar colectivamente en talleres. Michelangelo podía así afirmar que esculpía sus obras “col cervello et non con le mani” (Sánchez Trigueros, 2014).

al mundo, en esta nuestra edad de hierro  
en que rinden los hombres al becerro  
de oro un mezquino corazón que arde

en turbia fiebre, un corazón cobarde  
que se complace en su mortal encierro  
y sigue a gozo el son del vil cencerro,  
de triste servidumbre haciendo alarde. (*Rosario de sonetos líricos*, 1958: 631).

Frente a una innombrada edad de oro, pasada o futura, el poeta sufre el tedio de vivir en la “edad de hierro” del maquinismo donde impera la adoración *mammonica* que condenaban un Carlyle o un Ruskin, la servidumbre voluntaria a una proyección fetichista materializada en el dinero y el aumento de la racionalización de la vida social en las sociedades capitalistas a partir de una teleología de la eficiencia, donde retrospectivamente podemos hallar resonancias de la “jaula de hierro” de Weber. El tan venerado progreso es planteado en términos espirituales como una regresión, la subyugación a miedos y pasiones irracionales. Una regresión que está lejos de ser un problema exclusivamente nacional sino que es constitutivo del proyecto hegemónico de la modernización. Y la regresión parece proporcional al progreso. Cuanto más modernizado se halla un lugar, más pesado y penetrante se hace el tedio. Las grandes capitales se convierten en epítome de tal proyecto que se concibe desde la impotencia del artista como hado inevitable:

En Londres o Madrid, Ginebra o Roma,  
ha sorprendido, ingenuo paseante,  
el mismo *taedium vitae* en vario idioma,  
en múltiple careta igual semblante (*Nuevas canciones*, Machado, 1980: 286)

Las metrópolis modernas si bien tan distintas mantienen un mismo espíritu desolador que las iguala, o más bien al contrario, algo las iguala de tal aciago modo que las hace desoladoras.

De una forma mucho más banal y superficial un prototipo de bohemio y *enfant terrible* como Fernando Fortún (1890-1914) cantaba en su obra llena de evocaciones infantiles y de un pasado burgués decadente (callejas, salones, cafés, etc.). En este “Soneto Romántico” publicado en un libro de título aurático *Reliquias* (1914) escribe: “Por vosotras, románticas, aún mi corazón arde; / a este mundo tan viejo, he venido



muy tarde; / debí ser vuestro amante y he sido vuestro hijo” (Fortún, 2004: 152-153). La nostalgia de un pasado prácticamente inmediato es esa sensación de que el tiempo propio se escurre entre las manos. El poeta deseaba la fusión erótica (*amante*) pero quedó como el pupilo protegido y tratado con condescendencia (*hijo*), falto de agencia e incapaz de consumir sus deseos. A diferencia de la nostalgia romántica, la idea clave de que el poeta es un ser intempestivo que plantea una edad dorada en un pasado inmemorial, un pasado ingenuo y/o divino, en la bohemia ingenua ese pasado dorado es ahora trasladado a unos pocos años antes: los años precisamente en los que nace esa nostalgia. La inocencia del pasado imaginado parece inversamente proporcional a la ingenuidad de la visión del poeta respecto al presente.

Pero la mayoría de los poetas están lejos de esa ingenuidad y el pasado inmediato, el auge histórico de la burguesía es identificado claramente como el inicio de la separación de la esfera artística del ámbito del poder y la marginación social de la actividad artística. Así, como hemos visto el momento intempestivo del poeta reconoce la mediocridad del pasado inmediato y el presente y se cuida de la nostalgia del pasado, proyectando la esperanza nostálgica sobre el futuro. El hambriento poeta que protagoniza el cuento del “Rey burgués” de *Azul...* al que el nuevo rey no comprende afirma “yo canto el verbo del porvenir” (1964: 30).<sup>234</sup> Propósito que se clarificará políticamente más adelante —en un gesto que siempre admiró Antonio Machado en su maestro poético—: “Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (prefacio a *Cantos de Vida y Esperanza*, 1985: 243). Y un libro tan arcaizante como *La lámpara maravillosa* (1916) de Valle-Inclán afirma en un aforismo gnómico: “En la ética futura se guardan las normas de la estética futura” (1922: 73).

---

<sup>234</sup> Esta afirmación, desde una crítica de la noción progresista burguesa de la historia, no entra en contradicción con la focalización estética por épocas pretéritas. En ella pueden hallarse ecos de la crítica de Nietzsche a la historiografía burguesa: “el pasado [...] es siempre un oráculo: sólo como arquitectos del futuro y como conocedores del presente podréis comprenderlo” (Nietzsche, 1999: 94-95). Tal potencial político y transformador del pasado a partir de una comprensión radical de la historia está especialmente presente en Antonio Machado.

*El poeta pierde su aura*

El pobre poeta ignorado por el “Rey burgués” muere congelado en el jardín del palacio del nuevo poder. El jardín, ese lugar que será la alegoría del reino interior del poeta, simbolizará también el abandono social del poeta que es dejado allí como una estatua decorativa, el capricho banal de una clase tan opulenta como mediocre. Manuel Machado en *Alma* describe la presencia del poeta en el jardín como un encierro:

En el parque, yo solo...  
    Han cerrado  
    y, olvidado  
en el parque viejo, solo  
    me han dejado.

La hoja seca,  
    vagamente,  
    indolente,  
    roza el suelo...  
Nada sé,  
    nada quiero,  
    nada espero.  
Nada...

    Solo  
en el parque me han dejado  
    olvidado,  
    ...y han cerrado. (“Otoño”, *Alma*, 2000: 124-125)

Aun abandonado y solo, la voz lírica está muy lejos de pedir las migajas de ese poder; el orgullo del poeta lo aleja de una subordinación humillante. Como se ve en la figura baudelairiana que entre el tráfico vertiginoso de la gran ciudad se le desliza la aureola santífica que cae atropellada entre la mugre de calle (Baudelaire, 1961: 299-300). La pérdida del aura no es sólo la pérdida, es también el ridículo que hará cualquiera al intentar volver a colocársela: “comme ce sera drôle!” La figura del poeta como liberado del orden modoso al que le ataba su aureola se dirige tras su pequeño accidente a un nuevo espacio vital: el prostíbulo. El lugar de la marginación bohemia

por antonomasia, donde la mercantilización se lleva al extremo irónico y hasta el amor es una mercancía. Como explica Benjamin, una clave de la modernidad es que el poeta lírico deja de ser “el poeta por antonomasia”. Comercial y socialmente su obra está lejos de tener el prestigio y la valía que pudiese disfrutar un Milton o un Goethe. “Ya no es el ‘vate’, como lo fue todavía Lamartine; la poesía se ha convertido en un género más” (Benjamin, 2018: 269). El poeta debe buscarse la vida como buenamente pueda entre las calles de la ciudad, el único lugar donde puede encontrar comprador. De este modo la figura baudelairiana prefiere deambular por los bulevares mezclándose entre la muchedumbre.

Este acto, sin embargo, representa la rebeldía contra el sistema burgués. El retratar el mundo de los desheredados, el lumpen de prostitutas y ladrones, resulta un enfrentamiento contra el arte burgués. Es una forma de *épater le bourgeois*. El sistema burgués ha recompuesto el concepto aura: lo aurático-burgués es lo que genera dinero. Por ello Baudelaire, al desentenderse de la aureola, está reivindicando la resacralización del arte anticapitalista. (Becerra Mayor, 2007: 216)

Este fenómeno de la secularización del arte es profundamente urbano y se produce, entre otras cosas, a partir de la irrupción de las masas desposeídas e ignorantes provenientes de un mundo rural del que han sido expulsadas en el mundo cultural a través de las nuevas formas de socialización en el espacio fabril y en el espacio urbano masificado y por el abaratamiento y eficacia de los nuevos medios de comunicación.<sup>235</sup> Entre un genuino deseo de formarse de las clases populares, la necesidad por parte de las clases dirigentes de inculcar a esas masas ansiosas de cultura y los atractivos empresariales de un mercado cultural que no para de crecer se acelera la secularización del arte que ya venía encaminada. Todo este proceso y la precariedad incita la exaltación idealista de lo que *de facto* ya ocurría, la separación de una esfera cultural cerrada sobre sí misma separada de la esfera productiva y reproductiva. Lo que se produce con la esfera cultural ocurre con la propia persona del artista. El naciente mercado cultural de la modernidad está así en el origen de la bohemia. Como señala Benjamin sobre el carácter urbano de la poesía de Baudelaire, se trata de una poesía que

---

<sup>235</sup> “Efectivamente, este fenómeno sólo puede darse en la coyuntura histórica concreta del capitalismo de producción, cuando se inicia la decadencia del campo en virtud de los espacios urbanos, donde una masa de obreros se concentra para acudir a las fábricas” (Becerra Mayor, 2007: 214).

no es local, sino alegórica, “la mirada del alienado”, que es la del *flâneur*, quien “está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de los dos lo ha dominado” (Benjamin, 2018: 263). Efectivamente, no dominan al *flâneur*, pero sí dominan las condiciones sobre las que este subsiste; como bien señalará el propio Benjamin, ante las transformaciones urbanas propiciadas por el gran capital el *flâneur* tiene desde el principio los días contados.

### *El poeta maldito*

Como señala Miguel Ángel García, a partir del siglo XIX, con la ruptura de la universalidad del lenguaje burgués en el XIX —en tanto el lenguaje ya no es un bien universal, ni por el ecumenismo cristiano ni por el universalismo con el que se justificó la burguesía revolucionaria—, el valor formativo, ilustrado, que la burguesía concedió a la literatura en su lucha contra las remanentes ideológicos feudales choca contra el verdadero universalismo de burguesía, la universalidad del valor-trabajo. La literatura empieza a tener que justificarse y lo hace a través de, como hemos señalado antes, la propia vida que recuperaría la experiencia de la tendencia homogeneizadora de la mercancía. La literatura se justifica desde la propia vida, de ahí deriva el malditismo, la bohemia, etc. (García, 2001a: 174-175). El artista conforma su vida, su experiencia, como obra. En el momento en el que la obra de arte pierde su aura el poeta trata de reconstruirla pero no en el objeto artístico que sabe que ha sido reducido a mercancía sino en su propia persona.

La figura del poeta forma parte fundamental de la innovación modernista: “El poeta modernista se segrega del vulgo urbano, del mal gusto general y de las relaciones impuestas por el mercantilismo burgués que se apropia del arte” (Paulino Ayuso, 1996: 17). Como hemos visto, desde la modernidad expuesta por Baudelaire, el poeta es consciente de la necesidad de crearse una imagen como poeta (con la intuición certera de que la máscara de la imagen es lo único que hay; que la conformación de esa imagen es la conformación de sí). “El sufrimiento del *yo* incomprendido frente a la proscripción del mundo ambiente, por él mismo provocada y el refugio en la intimidad, que sólo se ocupa de sí misma, se convierte en un acto de orgullo; la proscripción se anuncia como

una reivindicación de superioridad” (Friedrich, 1969: 28).<sup>236</sup> Esto no quiere decir que el *poeta maldito* se sienta ajeno a un impulso solidario. El malditismo tiene, aunque no lo parezca una considerable base rousseauiana. Este es, al fin y al cabo, fruto de la disociación moderna que desgarrar a la propia figura de Rousseau: impulsor de una relación social armoniosa a través del contrato social y amante de la naturaleza en la que prefiere recluirse cual sujeto egoísta-narcisista desdeñoso del gregarismo; escritor obsesivo de una justificación de su propio *yo*, un *yo* absoluto que expresa con patetismo su grandeza incomprendida por una sociedad ante la que se siente desgarrado.<sup>237</sup>

Marginación, bohemia y distinción son fenómenos entretreídos en la constitución imaginaria del poeta. El feísmo modernista es parte del ensimismamiento del decadentismo finisecular que se encierra en el arte, el malditismo, el artificio, etc. Desde la marginación —más imaginada que real, pues lo que realmente ejerce contra el arte el sistema capitalista es más pura indiferencia mientras esta no sea capaz de movilizar capital; precisamente de esta indiferencia el artista *performa* su (auto)marginación para causar verdadera marginación; antes el odio que la indiferencia— uno se encuentra superior a la muchedumbre urbana formada por la pequeña burguesía biempensante y la masa proletaria, ambas sometidas, una de forma más bien voluntaria otra más bien por la fuerza y/o la necesidad al capital, a la que mira con recelo o craso desprecio. Esto inclina al artista hacia los marginados en un movimiento que excede con creces al malditismo bohemio. Piénsese, por ejemplo, en los conocidos gitanos o negros de la poesía de García Lorca. Los gitanos serán el símbolo por excelencia de la marginación para los literatos españoles, marginados y maltratados por su negativa a someterse al

---

<sup>236</sup> Señalemos que el anonimato de la gran ciudad moderna, donde las relaciones sociales vienen regidas por mediaciones impersonales, permite precisamente estar en la ciudad solo, como en un espacio íntimo. Rasgo fundamental de la libertad individual que permiten las grandes ciudades. Un rasgo que, por cierto, enfatizó apreciativamente Unamuno en su breve narración distópica *Mecanópolis*. Es de hecho lo que permite la diversión de la *flânerie*. Un anonimato, por cierto, minado en la ciudad contemporánea por los precisos sistemas de vigilancia y por el régimen de publicidad al que se (auto)somete la imagen del *yo* a través de las llamadas “redes sociales”.

<sup>237</sup> Si se nos permite una comparación abusiva podría decirse que Antonio y Manuel Machado son las dos caras del rousseauianismo. La modernidad rousseauiana de un Antonio Machado no es sustancialmente distinta de la del malditismo modernista. ¿Hay una diferencia sustancial entre el dandismo o el malditismo y el cristianismo descarnado cuando este ya está en ruinas? La diferencia reside en la inclinación hacia una posición general individualista y otra colectivista, pero la lógica movilizadora es, en un principio, la misma. Aunque ciertamente los resultados poéticos y las implicaciones políticas difieren de modo considerable.

conformismo mojigato, la monotonía y el trabajo burgués y que como el artista moderno cantan sus “penas negras” porque no les dejan vivir la vida en su plenitud alegre como también saben cantar. Desde el feísmo español lo gitano tiene también mucho de versión imitativa de lo *canalla* francés, lo culto y popular francés. Los gitanos están presentes en un tono admirativo por Enrique Díez-Canedo, gran cantor de la ociosidad bohemia (“Balada de los tres naipes”: “Al trabajo el ocio derrota”), en su poema “Han venido los húngaros” (de la Peña, 1989: 108-109). Y Valle-Inclán hace explícita la identificación que tanto explotará implícitamente el poeta granadino: “El sino de los intelectuales españoles es idéntico al de los gitanos: vivir perseguidos por la Guardia civil” (en Guerrero, 1977: 105).

### *Herejía y religiosidad heterodoxa*

García Montero explica cómo la exclusión del artista de la economía que pasa a gobernar las relaciones sociales en la modernidad impulsa al artista a adoptar con orgullo una posición autoexcluyente: “Ante la amenaza de no ser nada en la sociedad moderna, el poeta se sacraliza y responde con el orgullo de sentarse en el trono de Dios” (en García, 2001a: 178). Así por ejemplo las *Illuminations* de Rimbaud orientadas a lograr no la descripción de un fenómeno sino una visión trascendental. En ocasiones, pues, el artista se acerca a una especie sacralización invertida. Entre el *spleen* y el *ideal*, el *spleen* adquiere una creciente profundidad y funda una “nueva demonología” (Jauss, 2004: 162). El mismo Rimbaud afirma que a este “Siècle d’enfer” le corresponden “chants de fer” (*Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs*, 1963: 99). En la correspondencia entre lo tétrico de nuestra época y la estética que esta debiera guardar (se entiende para expresar correctamente el *Zeitgeist*), el elemento técnico adquiere un carácter reactivo. Ante una racionalidad instrumental imperante que desplaza al poeta a un lugar marginal, este se convierte en lo opuesto de los pilares que constituyen la sociedad: la razón y del cristianismo. El poeta, como adalid de las fuerzas creativas que bajo la sociedad contemporánea permanecen en la sombra, se constituye pues como un mago negro o un profeta apocalíptico y destructor que se revuelve contra el orden establecido. Y así las *iluminaciones* se hacen desde el infierno, desde el mundo de las

sombras; del vacío de la oscuridad surge la luz de la visión poética. Así el tópico del ciego visionario en la modernidad, muy lejos de la poética ceguera del mito de Homero.

Los poetas “se sienten portadores de conciencia frente a la inconsciencia de la masa (en la que entran los vulgares burgueses y los incultos proletarios)” (Lissorgues y Salaün, 1991: 165). Esto les provoca un hondo malestar y sufrimiento achacado ora al “materialismo” imperante, ora a su propia conciencia de la que desean su apagamiento (el deseo de la ingenuidad infantil, el amodorramiento narcótico, etc.). Esa sufridora conciencia les aportaría una especial clarividencia del mundo social. El *poet maudit* es así *clairvoyant*. Dice Rimbaud en su correspondencia conocida como *Carta del vidente*:

Je dis qu’il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, —et le suprême Savant!— Car il arrive à l’inconnu! (1963: 270)

La visión de la realidad social está oscurecida por el pesimismo de la conciencia del poeta cuya situación social es efectivamente delicada.

Cristianismo en ruinas, satanismo,<sup>238</sup> influencias gnósticas y maniqueas, etc.: es sintomático “el hecho de que la intelectualidad moderna recurra a viejas formas de pensamiento, precisamente a aquellas que responden a su escisión” (Friedrich, 1969: 66). El cristianismo durante mucho tiempo sigue funcionando a través de la Iglesia como aparato ideológico pero pierde un papel efectivo de cohesión social y de conformador de una cosmovisión colectiva. El vacío espiritual de la sociedad capitalista puede ser denunciado por el poeta que se lamenta de la pérdida de espiritualidad por la preponderancia de intereses económicos en ocasiones reapropiándose de un supuesto cristianismo. Al ser en gran medida, el propio sistema económico burgués el que niega la moral cristiana, poetas como Martí, Unamuno, Antonio Machado, García Lorca, etc.

---

<sup>238</sup> Baudelaire: “ô Satan, patron de ma détresse” (*Le spleen de Paris*, 1961: 310). Incluso en poetas, digamos, poco impíos como Antonio Machado puede leerse: “Y era el demonio de mi sueño, el ángel / más hermoso. [...]” (“LXIII”, 1990: 182). Ángel y demonios batallan sobre el alma contradictoria del poeta. Describe Baudelaire: “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan” (*Mon cœur mis à nu*, 1961: 1277).

pueden plantear al poeta como adalid de un genuino cristianismo.<sup>239</sup> Como dice Rubén Darío: “Cristo va por las calles flaco y enclenque / Barrabás tiene esclavos y charreteras” (“A Colón”, *El canto errante*, 1984: 308).<sup>240</sup>

La cuestión religiosa, que el poeta en un abuso interpretativo identifica con la espiritualidad, es importante a la hora de estudiar la dicotomía entre la gran ciudad moderna, que se caracterizará bien por su ateísmo (en el Nueva York del *Diario de un poeta reciencasado* “son juguetes, las iglesias, de un gran escaparate”) o su carácter infernal (el Nueva York lorquiano: “No es el infierno, es la calle”); y el pueblo mantendrá un halo de espiritualidad materializado en el propio pueblo (iglesias, repicar de campanas,<sup>241</sup> romerías, procesiones, misas dominicales, etc.), que podrá ser interpretado (en muchos casos de forma simultánea) como resquicios de una pureza espiritual encarnada en lo popular, bien como resquicios atávicos de oscurantismo religioso.

Y es que cabe señalar, no obstante, la contraparte de estas imágenes: ante la superstición popular y el papel opresor de la iglesia, la ciudad, especialmente en el siglo XVIII y principios del XIX, tendrá dentro de la lógica iluminista un halo de luz cuasi celestial emanada de sus instituciones culturales (y no ya religiosas), frente a la oscuridad de la ignorancia que mantendría la religión; paralelamente los pueblos, sometidos al recio control eclesiástico, sin otras instituciones educativas y culturales y con un pueblo condenado a la ignorancia y la superstición, los rituales, costumbres y usos rurales tendrán un halo grotesco y oscuro, en ocasiones casi demoniaco. Si bien, ante la fuerza eclesial vigente en España en el siglo XX, la imagen de la oscuridad rural se mantendrá, la secularización borrarán de las ciudades la imagen derivada de la dialéctica iluminista que iguala razón a negación religiosa.

---

<sup>239</sup> En muchas ocasiones con propósitos explícitamente revolucionarios. Valgan dos ejemplos: *The Soul of Man under Socialism* (1891) de Oscar Wilde donde Jesús de Nazaret es el paradigma de un socialista libertario y *Los doce* (1918) de Aleksandr Blok donde Cristo guía al Ejército Rojo.

<sup>240</sup> Esta lógica es la que motiva las numerosas conversiones que siguen casi siempre el mismo patrón de irreverencia: en los lugares de mayoría católica el poeta se inclinará por tendencias protestantes (Unamuno, Antonio Machado, etc.), donde haya mayoría protestante la conversión será al catolicismo (Oscar Wilde, T. S. Eliot, etc.).

<sup>241</sup> En las grandes ciudades las campanas tendrán que competir primero con las sirenas de fábricas y luego con los coches, cláxones, etc. (Lozano, 1994: 73).



*Épater le bourgeois*

El desprecio al burgués constituye una característica continua en la modernidad literaria. Flaubert, poco sospechoso de ser revolucionario, establece tal desprecio como una máxima: “Axiome: la haine du Bourgeois est le commencement de la vertu” (Flaubert, 1991: 643). Ese desprecio sintetiza conceptualmente en la expresión francesa *épater le bourgeois*, que si bien tiene su origen en el romanticismo, no cobró popularidad hasta finales de siglo XIX. Con el tiempo el antagonismo al sistema y la moral burguesa y la necesidad de sentirse ajeno a esa clase llegarán a ser tales que el artista concebirá su obra —o querrá que sea concebida— prácticamente como un crimen o un acto sacrílego (Luque González, 2018: 222-224). Gonzalo Sobejano (1967) ha esbozado un interesante panorama histórico del fenómeno *epatador* en las letras españolas. Antes de la revisión crítica que desechó la dicotomía entre generación del 98 y modernismo, Sobejano, aun manteniendo la distinción, plantea la coincidencia entre ambos supuestos movimientos en ese desprecio al burgués: “Distintas en muchas de sus afirmaciones, coinciden en casi todo lo negativo, y una de las negaciones que más refuerzan su comunidad de fondo es la condenación de la mediocridad burguesa” (Sobejano, 1967: 197). El tipo burgués, eso sí, es en España, en ausencia de una alta burguesía consolidada, fundamentalmente el pequeño burgués, burócrata, comerciante o profesional de distinto tipo, y una aristocracia terrateniente que adopta discretamente las costumbres y formas burguesas.

El desprecio hacia al burgués no es ya el desdén por el antiguo “vulgo” identificado con un público ignorante (y otras acepciones relacionadas: necio, incierto, vario, ciego, grosero, etc.) que tiene una relación solo indirecta con las clase social en tanto lo que representa más bien es una bajeza espiritual (que en la modernidad empieza a disgregarse de la sangre y del estrato social);<sup>242</sup> ahora el desprecio se concentra principalmente en una clase social, la burguesía, que disponiendo de los medios materiales para formarse y comprender; su incapacidad deriva de su actitud y pensar *bajo*, (“J’appelle bourgeois celui qui pense basement” afirma Flaubert, en Sobejano, 1967: 200), por orientarse de un modo interesado y egoísta materialmente,

---

<sup>242</sup> “Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que toda aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo” (*Quijote*, II, XVI).

desinteresado de las cuestiones del espíritu (Sobejano, 1967: 200-1). Es el merecedor del título de “filisteo” que en España se extiende en su acepción alemana (precisamente uno de los insultos dirigidos a la burguesía más comunes en Marx) a principios del siglo XX: aquel que en abundancia económica es indiferente o incluso hostil a la cultura.

La modernidad es para el artista la gran victoria de la económica plutocracia y la profesional burocracia, igualmente mediocres. Si en la modernidad temprana al vulgo se le acusa de volubilidad, de multiformidad, de variedad, etc. en la modernidad tardía, una vez hegemónica la clase burguesa y consumada la imposición de la producción industrial capitalista, es precisamente la uniformidad, la constancia, la medianería, en suma, la mediocridad, lo que provoca genuino desprecio. La estandarización de la producción capitalista configura la propia aculturación de las masas. A estas victorias responden la negación del artista moderno: la negativa a ser indistinto. “Anarcoaristócratas” llama Sobejano a las distintas actitudes bien aristocratizantes (modernistas) bien anarquizantes (noventayochistas) de los autores de principios del siglo XX (Sobejano, 1967: 209). El aristócrata se considera mejor que la masa, mientras que el anarquista se considera único. En el gesto anarquista se encuentra indisociable la crítica al aparato estatal y la exaltación individual. El repudio al Estado, con sus mediocres y grises burócratas es consciente o inconscientemente interpretado con acierto en relación con la burguesía y el desprecio al burgués se extiende al burócrata. El Estado es despreciado no tanto como aparato asegurador y movilizador del crecimiento económico capitalista sino como colectividad abstracta y homogénea ante la que el sujeto individualizado debe enfrentar su orgullosa independencia (Sobejano, 1967: 204). Y ese dandismo, como la bohemia, se da primordialmente en ambientes urbanos. Prototipos dandis de la literatura como Des Esseintes o Dorian Gray además de personajes aristocratizantes son profundamente urbanos:

la ciudad condiciona sus actitudes en la medida en que la atrofia de la individualidad que esta produce, genera simultáneamente esa “individualización espiritual en sentido restringido” [Simmel] y que se manifiesta en situaciones límites por la exacerbación de la sensibilidad a través de la diferencia, al fin de ganar para sí, de alguna manera, la conciencia del círculo social al que pertenece. (Salvador, 2006: 22)

Como señala Simmel la extravagancia no reside en el contenido de tal o cual comportamiento sino en la forma de diferenciarse, de destacar sobre los demás. E incluso alguien tampoco dado a la superficialidad del dandi como Unamuno no puede

dejar de pretender contrastar con la mediocridad burguesa, por ejemplo, no utilizando corbata y vistiendo con una humilde sobriedad que le hacen parecer un campesino trajeado antes que rector universitario.<sup>243</sup>

#### EL FEÍSMO MODERNISTA

##### *Hipertrofia de la sensibilidad, hipertrofia del arte*

El “arte por el arte”, en cuanto consumación de la disociación de la actividad literaria con la actividad social activa, mantiene cierta relación con la agudización de lo macabro, el feísmo, lo diabólico, etc., que, como ha mostrado ampliamente Mario Praz en *La carne la muerte y el diablo en la literatura romántica* no es exclusivo del “decadentismo” como fase “degenerada” (en la afrentosa expresión de Max Nordau)<sup>244</sup> del romanticismo sino que es constitutiva de la general “sensibilidad erótica” de todo el siglo XIX. Al considerar cualquier acusación ética como una forma de intromisión de valores prácticos y por tanto ajenos al arte, y en tanto tal, desdeñables, el arte por el arte habría eliminado barreras a las tendencias morbosas (Praz, 1999: 23).

Lo paradójico es cómo lo grotesco y lo feo surge precisamente de la autonomía del arte, como reacción de la aspiración máxima a la belleza. Tal como acusó Baudelaire en *L'école païenne*:

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art

---

<sup>243</sup> A diferencia de lo que ocurriría hoy, tal ausencia en la indumentaria no pasaba desapercibida. Rubén Darío en su *Autobiografía* recuerda su primer encuentro con Unamuno a quien le presentaron como un “ser raro” de quien decían “es genial y no usa corbata” (en Sobejano, 1967: 205). Algo similar al traje descuidado y la boina de Pío Baroja, o al aspecto desaliñado de Antonio Machado.

<sup>244</sup> Quien tiene también sus imitadores españoles como Pompeyo Gener con su libro de 1894 *Literaturas malsanas* escrito desde un marcado biologicismo patologizante solidario además con un racialismo nacionalista.

équivalent à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant (1961: 627).<sup>245</sup>

La hipersensibilidad del artista provoca la hipertrofia del arte. Y el artista que solo cultiva la forma y admira la belleza destruye esa misma belleza a la que aspira tanto como la posibilidad de hacer realmente bello un mundo que no lo es.<sup>246</sup>

Las respuestas a la mendacidad del mundo burgués varían por la propia indigencia del arte en dicho mundo. “El arte denuncia la sobreabundancia de la pobreza haciéndose voluntariamente pobre, pero también denuncia el ascetismo y no puede aceptarlo sin más como norma propia” (Adorno, 1983: 60). Como continúa Adorno, solo un ingenuo creería al Baudelaire que con su verso “¡La adorable primavera ha perdido su olor!” anuncia la posibilidad de recuperar a través del arte los colores y aromas del mundo.

Desde el núcleo de la estética moderna surge paradójicamente lo contrario a la belleza, lo feo, que le es impropio. “En la forma artística se refleja algo de lo que está fuera de ella” (Adorno, 1983: 71). El arte se hace feo, pero la transformación aparece con cierta legitimación social:

Entre los derechos de quienes tienen que pagar el precio de la cultura [se refiere a los oprimidos en general] está el de rebelarse contra la totalidad afirmativa ideológica, apropiándose como imagen la de esas máculas de la *mnemosyne*. El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y lo proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión” (Adorno, 1983: 71).<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Gusto desmesurado en las formas artísticas, en el contenido y en la propia *persona* del artista. Dice Baroja en *La sensualidad pervertida*: “Era descomunal, un poco energúmeno, sin proponérmelo. De este instinto inarmónico y de contrastarlo con la tendencia equilibrada y mediocre de los demás, me nació un ímpetu anárquico y destructor” (en Sobejano, 1967: 201).

<sup>246</sup> Baudelaire finaliza este breve ensayo contra la moda pagana y el arte por el arte con una afirmación aparentemente llamativa por parte de un amoralista como él: “Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide” (1961: 628). El ensimismamiento pintoresquista y la revitalización de un paganismo a todas luces falso e iluso habría llegado a unas cotas realmente absurdas. Esto nos indica uno de sus fundamentos de la crítica moderna: lo pagano es despreciable porque es pasado, pasado muerto, sin revitalizar por la pasión adecuada del artista y una adecuación con la realidad presente.

<sup>247</sup> Entre las doctrinas que creen en invariantes esencialistas es común el reproche contra la degeneración. Así el nazismo podía oponer esto a la naturaleza, a la que opone la degeneración. Según Adorno, “el arte no tiene por qué defenderse de este reproche; al hallarse frente a él, se niega a aceptar como naturaleza estable lo que sólo es la horrible transitoriedad de las cosas. El momento de lo feo queda

El feísmo está estrechamente relacionado, pues, con las dicotomías que configuran la modernidad entre naturaleza/cultura, cultura/civilización, etc. y, también, es parte fundamental de la contraposición entre lo rural y lo urbano aunque desde perspectivas muy diversas que postulan el núcleo del feísmo en distintos polos de la dicotomía. En todos los casos lo feo surge de modo relativo a la temporalidad moderna y los procesos de modernización.

### *Feísmo y “marxismo gótico”*

El feísmo no es una mera fantasía evasiva, tiene un núcleo materialista que lo explica y del que saca una cierta fuerza crítica. ¿Qué hay de materialista en ese feísmo? La descripción y construcción de espacios opresivos tanto fantásticos como reales surge precisamente desde la vivencia, más o menos mistificada, de un lado oscuro y macabro de la modernidad capitalista y la existencia subjetiva que esta origina. El feísmo está siempre encarnado, surge desde la experiencia propia de la voz lírica; desde la mostración de la voz lírica como voz deseante y experimentadora no como algo ajeno.<sup>248</sup> De ahí la insistencia siempre en el tedio: ese tiempo del infierno que desacralizando la temporalidad social conforma un tiempo continuo y desacralizado que funciona paradójicamente de modo autoconservador.<sup>249</sup> Un feísmo que busca un momento de ruptura en la luz del discurso del progreso y la modernización.

El horror desgarrar la temporalidad de la modernidad y el feísmo es la forma de representación del deseo de ruptura de ese tiempo homogéneo y desacralizado que se autoperpetúa; la voluntad de romper con la inercia subjetiva y objetiva de esa modernidad haciendo explícita precisamente la violencia fenoménica de esa temporalidad moderna: en el plano subjetivo el *shock* y el trauma o el abandono

---

espiritualizado precisamente por la fuerza que tiene el arte de acoger dentro de sí lo que le es contrario, sin renunciar por ello a su impulso originario” (Adorno, 1983: 72).

<sup>248</sup> Esto podría explicar la introducción de la voz autorial como narrador-narratario intradieгético en la versión en prosa de *La tierra de Alvargonzález*. El autor nos transcribe la historia que le cuenta un aldeano mientras recorren los lugares en los que transcurre la trama. Tal narrador desaparece totalmente en el romance.

<sup>249</sup> Este es el planteamiento de Walter Benjamin en “Parque Central”: “El concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo siga ‘así’ es la catástrofe. Ésta no es lo inminente cada vez, sino que es lo cada vez ya dado. Pensamiento de Strindberg: el infierno no es nada que nos aceche aún, sino que es *esta vida aquí*.” (2008: 292)

masoquista de la conciencia hacia el placer sin límites como forma de salida de la temporalidad y de los límites entre conciencia y mundo; en el plano objetivo el momento *catastrófico*, la crisis económica y la revolución en el plano objetivo o la afirmación resignada de una violencia cósmica que se manifiesta en la necesidad de la muerte y la lucha de todos contra todos.

Se trata de un viaje al inframundo del capitalismo, un descenso a los infiernos de la modernidad. El feísmo obedecería a la intuición de una realidad fantasmática o un vacío oscuro que moviliza la sociedad y la historia moderna. Aunque las realizaciones poéticas luego simplemente conformen elementos claramente pertenecientes de la ideología dominante. Esto es lo que constituiría el núcleo de lo que algunos críticos han llamado el “marxismo gótico”.<sup>250</sup> Se trata de un reciente planteamiento de tradición marxista que refiere la necesidad de buscar y construir imágenes (y un lenguaje adecuado para ello) que exprese lo siniestro (en el sentido freudiano de extrañeza inquietante de algo cercano) y monstruoso del capitalismo, capitalismo que se muestra las más de las veces de una manera ideológica, *invisible* y, sobre todo, fantasmática en tanto se estructura como una fuerza abstracta, una lógica histórica alienada, que nos domina.<sup>251</sup>

### *Moda, ciudad y belleza moderna*

Según José Luis Rozas, el feísmo modernista se trata en general “de una poesía que sólo supo aprovechar de manera superficial las posibilidades del antimito urbano, seguramente por permanecer apegada a una escenificación excesivamente teatral de

---

<sup>250</sup> Margaret Cohen acuña el concepto de “marxismo gótico” (Cohen, 1995: 1-15) en relación con la “iluminación profana” benjaminiana pero sus planteamientos han sido explorados en Marx y en la literatura moderna por David McNally (2011).

<sup>251</sup> Lo terrorífico y lo inhumano del capitalismo está en el propio Marx para recalcar no tanto la injusticia y explotación material (unos “trazos indelebles de sangre y fuego” muy reales que también destacó) sino el carácter abstracto de la dominación capitalista: así la concepción del capital como “trabajo muerto”, elemento “espectral”, su carácter vampírico que absorbe las “fuerzas vivas” en una sed perpetua pero propia de un ente sin vida; el carácter “fantasmagórico” de la mercancía, etc. En suma, la realidad “fetichista” de la modernidad, palabra que, como se sabe, alude precisamente a la proyección de atributos mágicos sobre objetos. El marxismo “científico” por lo general ha rechazado o pasado de puntillas por esos elementos “esotéricos” (Kurz, 2017) que están tan presentes en la obra marxiana. Hoy, más que nunca, podríamos decir que la fuerza del capitalismo *reside en que nadie, o casi nadie, cree en su existencia.*

ambientes morbosos y miserables” (Rozas, 1997: 20). Efectivamente el feísmo hispano cae con frecuencia en un convencionalismo que hipostasia las fórmulas simbolistas francesas, como podría ser el caso de *El Caballero de la Muerte* de Emilio Carrere. Pero, como ha hemos señalado anteriormente, el feísmo es también un modo de mostrar la alienación. La correlación materia-fealdad-miseria es la *realidad* moderna opuesta al *ideal* al que aspira el modernismo. El bohemio abraza la fealdad que la ideología burguesa trata de ocultar o justificar de modo reduccionista e ideológico. En ese abrazo se rebela la traición culpable y trágica de la burguesía a sus propios ideales. El acercamiento empático al sentimiento subjetivo de los desposeídos del sistema social corresponde a la crueldad objetiva del propio sistema. No se trata de la miseria resultado de una condición primitiva (de ahí la búsqueda de motivos antiguos y primitivos), es la miseria resultada de las instituciones creadas por el hombre. Estos personajes solitarios y desdichados no reclaman derechos dentro del legalismo burgués (como si hace un obrerismo por el que el modernismo no se interesa), apenas claman humanidad: “They claim only disease with which to shame health, vulgarized and monopolized by the bourgeoisie” (Berger, 1985: 42).

Un cierto sentimiento de culpa emana así del antiurbanismo y el antiutilitarismo modernistas, una ironía que corroe toda su estética: esta no sería posible sin aquello que precisamente desdeña. He ahí una de las contradicciones básicas del modernismo: la experiencia alienadora de la ciudad produce la estética que trata de revalorizar los objetos aprehendidos en esa experiencia que han sido cosificados como mercancías y perdido toda aura espiritual (Salvador, 2006: 43)<sup>252</sup>.

El feísmo es parte de la dualidad de la belleza moderna. El poeta se delecta en la contemplación de “la cité de fange” (Baudelaire, 1995: 368). Es el lado temporal, efímero y finito del arte. La novedad en un tiempo lineal inexorable. La necesidad constante de novedad, la moda, es también el recuerdo inconsciente de la muerte. Por eso el feísmo modernista aparece tan relacionado con lo grotesco, lo macabro y la muerte; no es solo mera morbosidad. El feísmo es una de las formas que corroe la analogía, el orden de un mundo bello (cf. Paz, 1998: 110-111). El poeta se pone como objetivo concordar en armonía con el mundo. Francisco Villaespesa escribe en su

---

<sup>252</sup> A esa necesidad de recuperar el aura de las cosas responde también la “obsesión culturalista” del modernismo (Salvador, 2006: 45).

poema “Humildad” en *Tristitia rerum*: “Ritma tu corazón con el latido / del corazón de la Naturaleza” (en Ramoneda, 2007: 126). Tal ritmo sin embargo nunca se logra del todo. José Moreno Villa en “Ritmo roto” escribe: “He perdido el ritmo / y sólo veo fealdad” (*Evoluciones*, 1918) (en Soria Olmedo, 2007: 144). Ya el poema de Villaespesa apunta a la imposibilidad de la analogía, en primer lugar, se trata de un imperativo no de una constatación; en segundo lugar, la concordancia si se alcanza está atravesada por la ironía, de ahí el título del poemario que coincide con un poema de Ricardo Gil. El poeta cuando llega al alma de las cosas se encuentra con su propia tristeza.

### *Feísmo y distinción*

Como señala Renato Poggioli, en su *Theory of the Avant-Garde*, la teoría del arte clásica tiene fundamentalmente solo una categoría negativa, lo feo. El arte moderno sustituye parcialmente lo feo por la “exbello”. Al asimilarse con lo transitorio asocia lo bello con la novedad y la prueba experimental. Esto condena al arte moderno a la misma espiral acelerada de novedad y olvido. Tanto la moda como el arte moderno pasan por fases de extrañamiento y novedad, escándalo y polémica, y luego por fases de estandarización. Como explica Poggioli, la tarea del sistema moda es “to maintain a continual process of standardization: putting a rarity or novelty into general and universal use, then passing on to another rarity or novelty when the first has ceased to be such” (Poggioli, 1968: 79). En la gran ciudad la moda deviene una imposición general según Simmel:

nos incitan a adoptar las excentricidades más tendenciosas, los excesos, específicamente metropolitanos, de la indiferencia, la extravagancia y la quisquillosidad, cuya importancia no estriba ya en el contenido de semejante comportamiento, sino en su forma: ser diferente, destacar y con ello llamar la atención (Simmel, en Frisby, 1992: 153)

Pero para el artista la moda es algo más. La ruptura con la estandarización atrae al artista moderno irremediablemente. Seguir la moda no es tanto una rendición a la cultura de la mercancía como un deseo de obtener su agencia creativa y selectiva (Highfill, 2014: 151), un deseo por tener la misma capacidad de *orientar el deseo*.



El feísmo, tantas veces sin una denuncia moral explícita, es una expresión del ejercicio de distinción del poeta. El poeta en la gran ciudad debe acumular capital simbólico haciendo sobresalir su figura entre la multitud anónima. Bien sea convirtiéndose en un voluntarista *hombre de acción*, bien convirtiéndose en un bohemio indolente. La indolencia llega a funcionar como forma de rebeldía. Una indolencia, por supuesto, que debe ser exhibida.<sup>253</sup> Dice Benjamin: “El peatón comprendió que había llegado la hora, en determinadas circunstancias, de exhibir su indolencia a modo de provocación”. De ahí la moda provocativa que explica Benjamin de pasear tortugas por los pasajes parisinos. Pero no fue el *flâneur* quien tuvo la última palabra, “sino Taylor, que hizo de ‘¡abajo la *flanêrie!*’ su lema” (Benjamin, 2018: 441)<sup>254</sup>. Por su parte, Ángel Ganivet, *hombre de acción* en lo referente a sus ideas, siempre alerta contra el productivismo burgués, no duda en cultivar la indolencia y predica la “indolencia árabe”<sup>255</sup> pues “nada hay más grosero que la actividad mercantil” (en Cerezo Galán, 2003: 202).

### *Feísmo y escisión romántica*

El feísmo deber ser también enmarcado dentro del erotismo que caracteriza la literatura desde el romanticismo, esa obsesión al problema de la corporeidad dentro de la ideología burguesa al que trata responder la estética, como *corpus* teórico y como discurso sobre el que se reúnen las diversas prácticas artísticas. En cuanto tal, el feísmo es parte de la “agonía romántica” (Praz, 1999) que podría relacionarse con lo que aquí denominamos la “escisión romántica”.

---

<sup>253</sup> Como ha señalado Simmel: “Quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionalmente a la gran ciudad como la indolencia” (2001: 250).

<sup>254</sup> Efectivamente Taylor habló de ella como un mal casi tan malo como la “pereza natural”, que debía ser erradicado. Aunque fue Ford quien erradicó definitivamente dentro de la fábrica la base de la *flanêrie* al reducir al mínimo el cambio de posición espacial del obrero mediante la cinta transportadora. De cualquier modo, el *flâneur* tenía los días contados, siendo sustituido más bien por la actitud casi patológica del “hombre de la multitud”. Este es ya un maniático, un indolente o un flemático melancólico. Ese maniático sustituirá al *flâneur* cuando este “vea que le arrebatan el entorno al que pertenece” (Benjamin, 2018: 285).

<sup>255</sup> Interesante, por cierto, notar como la reconsideración de los rasgos no estrictamente europeos de la historia hispana se explota para contrastar al ingenuo progresismo europeísta y desde el que plantear, como señala Francisco José Martínez, “una vía española propia de asimilación de la modernidad” (Martínez, 1995: 68).

El feísmo es parte de esa existencia “anfibia”, antes citada, la cual según Hegel caracteriza la contradicción producida por el “entendimiento moderno”; la “escisión” que el artista vive de un modo paradigmático, un ser que habita dos mundos contradictorios, una conciencia que deambula lanzada de un extremo a otro de la contradicción. Entre la “realidad vulgar”, las “finalidades sensuales y su gozo”, la “materia”, y el mundo de las ideas donde se situaría el reino de la libertad (Gutiérrez Girardot, 2003: 43).

El dandismo es una personificación de esa contradicción. Para Baudelaire el dandismo es una actitud “a modo de culto del yo”, o “como una religión”, que florecería en el paso de una sociedad aristocrática a una democrática. Así es “la última chispa de heroísmo en medio de la decadencia” (Frisby, 1992: 48). Este poema, “A un dandy” de Jacobo Sureda sintetiza la unión entre el dandismo y la muerte, un dandismo como caracterización modernista, por cierto, ya acabado en 1926 (año de publicación de *El prestigeador de los cinco sentidos* donde se incluye el poema):

Redondea la lente su mirada  
 Su ceja se levanta amenazante  
 Dándole una expresión un poco airada  
 Y fría de impasible figurante.  
 El cuerpo tieso, fuma un puro habano;  
 Mientras echa una grande bocanada  
 Lleva muy lento su enguantada mano  
 A una copa de champan colmada.  
 Apagada la lumbre de su vida  
 Solo entonces se apaga su cigarro.  
 Al cementerio va en negro carro.  
 Pasan los años luego y se lo olvida.  
 Se descubre un día en un sepulcro  
 Yaciendo entre gusanos y polilla  
 Un esqueleto tieso, blanco y pulcro.  
 La calavera muerde una colilla  
 Y en la cuenca del ojo se ha encontrado  
 Un monóculo impávido incrustado.

Esta indolencia como gesto de rebeldía ante la mediocridad presente explica el grotesco heroísmo que plantea Baudelaire. Este habría señalado el dandismo como

forma heroica de resistencia ante el tedio. Pero yendo más allá, el poeta francés afirmaría que la resistencia definitiva sería el “suicidio moderno”. Benjamin llega a plantear que en el modernismo “el suicidio aparece como la quintaesencia de la modernidad” (en Frisby, 1992: 470). El filósofo alemán interpreta que Baudelaire entiende el suicidio como “el único acto heroico restante” en la modernidad, “el logro del modernismo en el reino de las pasiones” (en Reff, 1993: 157). Así pintó Manet un suicida (*Le suicidé*, 1877-1881), sin atisbo alguno retratarlo como un acto de dignidad social o moral como eran los pictóricamente recurrentes casos de Sócrates o Lucrecia, entre otros. Pinta además no el acto del suicidio, que podría enfatizar lo honroso y doloroso de la acción, sino el acto consumado, de un hombre caído sobre la cama de lo que podría ser cualquier pensión parisina tras el disparo, hombre al que ni siquiera se le reconoce el rostro. Este ser anónimo del cuadro de Manet es el caso extremo del acuciante tedio de la vida moderna y de la sensación de desarraigo de un individuo que ve el mundo desarrollarse sin él. “El suicidio moderno, como negación suprema del futuro por parte del individuo, no es sino una de las manifestaciones extremas de la ausencia de futuro en la modernidad” (Frisby, 1992: 471). El suicidio es la denuncia desesperada, en negativo, de la lógica de muerte de la modernidad. Juan Carlos Rodríguez apunta lateralmente en torno al *Werther* de Goethe<sup>256</sup> a algo que con la modernidad plena de Baudelaire cobra mucha más importancia: “la importancia de la *muerte joven* como autodestrucción antes de enfrentarse con la ‘prosa de la vida’, etc.” (Rodríguez, 2022: 190).

---

<sup>256</sup> Juan Carlos Rodríguez explica el carácter históricamente novedoso del suicidio en la modernidad inaugurado por el *Werther* de Goethe argumentando que, lejos de ser como interpretaba Freud una autodefensa de Goethe (dando pie a la fallada herencia freudiana respecto a la literatura: la psicobiografía), desde la “realidad objetiva del texto” vemos que el *Werther*, como historia de la tensión entre amor fracasado y tentación de suicidio, es algo novedoso históricamente en tanto que es un proceso reflexionado y racionalizado por el propio texto (ajeno totalmente a la espontaneidad del suicidio sáfico, o shakesperiano): el suicidio nunca había sido un tema literario en cuanto proyecto de vida madurado extensa y largamente. “Sólo dentro de una sociedad *laica* se puede concebir el suicidio como un proyecto de vida ‘razonablemente’ madurado. La identificación entre ‘amor’ y ‘vida’ (o sea: la relación amor muerto/vida muerta) sólo se establece en el XIX ‘romántico’ desde el interior del ámbito privado del ‘sentimentalismo’ y de ‘lo libre’: nunca antes” (Rodríguez, 2022: 189). No se puede descartar que Goethe “no le arañase el inconsciente libidinal de defensa ante la muerte”, solo que, aun siendo así, este “ya estaba imbuido en ese horizonte ideológico, relativamente ‘nuevo’ (las primeras crisis del sujeto libre en las sociedades burguesas laicas), y que sin las líneas ideológicas del horizonte nuevo el texto de *Werther* no hubiera podido funcionar en su realidad objetiva” (Rodríguez, 2022: 190).

*Los monstruos del mundo interior*

El feísmo es gran medida fruto de la exploración del mundo interior que el repliegue del mundo moderno induce al alma delicada del poeta. La exploración de las profundas galerías del alma lleva a encontrar un mundo oscuro habitado por seres no menos horribles que los del exterior (piénsese en el “hombre enlutado” y el “mendigo” de la primera etapa juanramoniana). En esos mundos del alma, donde las “ciudades son ensueños”, el poeta siente una inhabilitante tristeza al experimentar lo que en el fondo no es sino el abismo del propio yo: “Por los árboles henchidos de negruras / hay terrores de unos monstruos soñolientos”, escribe Juan Ramón Jiménez (en Blasco, 1992: 25). El paisaje simbolista que surge de esos poemas es en gran medida un yo reflejado y objetivado, lleno en ocasiones no solo de tristeza y melancolía, también de terror. El ensueño modernista también participa del ambiguo tópico ilustrado-romántico de “el sueño de la razón produce monstruos”. Llegándose a encontrar “con el abismo, existencial y ontológico, al que el hombre de su época se condena, cuando renuncia a las ‘seguridades’ que el racionalismo y la religiosidad burguesa le ofrecían” (Blasco, 1992: 27). La ensoñación modernista da también pie a la “musa grotesca” a la que canta Valle-Inclán en “¡Aleluya!” (*La pipa de kif*) donde escribe: “¡Pálida flor de la locura / con normas de literatura!” (1991: 148).

La “metáfora-símbolo del reino interior” se agota fácilmente en la poesía modernista (Rozas, 1997: 20), pues el “reino interior” no escapa nunca a la sombra de su falsedad que suele aparecer como un despertar o con la presencia del sino fatal como una especie de *et in Arcadia ego*. Así, por ejemplo Villaespesa al final de “Medieval”, en *La copa del Rey de Thule* (1900) un poema paradigmático del gusto prerrafaelita por el medieval y por la construcción fantástica de entornos donde el poeta se siente integrado concluye: “¡Y floreció la Risa en una Calavera!” (en Schulman y Garfield, 1986: 406). A pesar de la asociación de pomposidad vacua y arcaísmo del modernismo de Villaespesa, la presencia de lo siniestro y lo mortal corona la fantasía idílica medieval.

La ciudad que conforma subjetivamente al modernista no puede negarse por demasiado tiempo y justamente usando el propio motivo modernista del canto del cisne (cuyo carácter metapoético y autorreflexivo indica la conciencia histórica de este

movimiento aparentemente tan ahistoricista) esta poesía, junto con el feísmo modernista, es en gran medida el “canto de cisne de la vida bohemia” (Rozas, 1997: 20).

#### ARTE Y MISERIA. SOLIDARIDAD EN LA MISERIA

En 1906 Hugo von Hofmannsthal pronuncia una conferencia sobre *Der Dichter und diese Zeit* que expresa con agudeza la dualidad del poeta moderno entre la individualidad y la sociedad, entre el placer y el dolor ante la vida (Gutiérrez Girardot, 2003: 67). La sensibilidad del poeta le hace vivir el presente como un ser en sí alienado, una criatura que no encuentra su hogar en su propia casa:

Es el contemplador, pero más bien el secreto compañero, el callado hermano de todas las cosas, y el cambio de sus colores es para él una íntima congoja: sufre en todas las cosas y, al sufrirlas, las goza. Este sufrir-gozar es el contenido completo de su vida. Sufre en la medida en que las goza. Y sufre en lo único, tanto más que en la masa; sufre su particularidad y su concatenación [...] No puede omitir nada. No se permite apartar de sus ojos ningún ser, ningún objeto, ninguna quimera, ningún insignificante ruido del cerebro humano. Es como si sus ojos carecieran de párpados. No se permite ahuyentar ningún pensamiento que lo oprima, como si estuviera en algún otro orden de cosas. (Hofmannsthal, 1999: 221-222)

Pero es ese sufrir-gozar del poeta moderno, en su desarraigo y descentramiento, es precisamente lo que hace que este encarne más vivamente que nada o nadie, el desquiciamiento de su época. El anhelo de totalidad del poeta romántico es también una apertura total al mundo que le hace contemplar este en su belleza pero también en su fealdad más atroz.

La pobreza y la miseria del modernismo es heredera, aunque desdeñe el realismo como estética general y como procedimiento gnoseológico, de la representación cruda del realismo y el naturalismo. No se trata ya de los pobres del costumbrismo que dignifican su pobreza con la virtud, la humildad y la esperanza cristiana. Si en el modernismo hay dignificación es una dignificación terrenal: el evitar la vida gris del burgués y su cínico sistema de valores. Tampoco se trata de la pobreza folletinesca de personajes maniqueos con sus almas buenas y sus almas corruptas, ni la relativa desdicha de unas clases medias que aspiran a ascender socialmente y aparentan de forma pusilánime tener lo que no tienen.

Pero tampoco tiene nada que ver con la afirmación de Juan Valera quien en 1875 dice que la literatura “debe pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son” (en Lissorgues, 2012: 84).<sup>257</sup> El modernista ni siquiera plasma una realidad cósmica, sino que crea una realidad propia derivada de la experiencia subjetiva de la vida social real. A pesar de la descripción vulgarizada del modernismo como una fantasía ideal de belleza, el feísmo es parte constitutiva de su estética: el *ideal* está acompañado del *spleen*. Esa dualidad lleva en sí misma su propia moralidad, no tiene que juzgar moralmente la pobreza que representa. En esa impresión subjetiva de la vida social se muestra una diferencia clave: la existencia de la miseria es una cuestión social.

No es tanto una cuestión de realidad o no, sino de fealdad a secas. El realismo de un Galdós, aunque igualmente crudo, mantenía ante la realidad recreada un “latente deseo de redención” (Lissorgues, 2012: 85). En el feísmo modernismo no hay intento alguno de redimir la fealdad de la miseria. Quizá quiera redimirse la voz lírica, pero no la miseria.

### *Grotesco natural*

Con el desencantamiento del mundo del que el positivismo y la estética realista-naturalista son adalides, la estética se reduce a una visión de la realidad. De esta forma, como explica Odo Marquard: “La naturaleza pierde el carácter de fenómeno estético, pierde los atributos de la armonía, de su referencia al yo, de la finalidad, de la racionalidad histórica y la santidad orgánica” (en Jauss, 2004: 112). La naturaleza y la realidad aparecen también como algo feo y, en cuanto reino de la necesidad, como algo incluso antagónico. Este es el germen de lo grotesco y dentro del feísmo está bastante explorada esa veta: la vejez, la mortalidad, la enfermedad.

La teoría de lo grotesco, que es un término novedoso en la estética que adquiere un valor expresivo metafísico; lo feo como imagen de lo incompleto y lo desarmonioso

---

<sup>257</sup> Un poeta tan poco dado al naturalismo como Mallarmé alagaba *L'Assomoir* de Zola con las siguientes palabras: “Tenemos aquí una gran obra, y digna de una época en que la verdad toma la forma popular de la belleza” (en Lissorgues, 2012: 86). Hay un importante componente antiburgués en mostrar un mundo que es incómodo a la visión ordenada del mundo que el discurso hegemónico trata de difundir. En el caso de un poeta aristocratizante como Mallarmé hay también un claro desdén por lo popular que lleva a ese chocante corolario: la belleza es hoy mentira. Este era claramente el planteamiento anterior de Baudelaire en *L'École païenne*.

cobra valor en sí y no como término antagónico a lo bello (o como elemento burlesco): la “disarmonía de los fragmentos” (Friedrich, 1969: 43) Algo que está en la base del expresionismo, pero con un matiz no siempre fácil de discernir: ¿lo feo cobra valor por sí mismo o cobra valor en cuanto respuesta al mundo cosificado y a la barbarie cotidiana de la modernidad?<sup>258</sup>

En su deseo interior de concordar con la totalidad el poeta moderno vibra con ella y funciona como amplificador de la miseria que el discurso hegemónico acalla. De un modo no muy distinto a la técnica narrativa de Baroja en sus novelas sobre la vida urbana contemporánea (*La lucha por la vida*, *Las ciudades*), la ambientación espacial guarda cierta imprecisión semántica que refuerza lo informe y lo horroroso, incluso aspectos vagos y fantasmagóricos que transmiten un mundo y unas figuras que han perdido parte de su carácter humano. La realidad circundante “aparece en un espejo deformante y deformado que recoge la violencia del medio ambiente” (Hibbs, 2012: 300). Esto no es sino la teoría del esperpento como espejo social que devuelve, en su deformación exagerada, la verdadera imagen de la realidad contemporánea. Desde el subjetivismo exagerado que pretende abrazar el mundo se produce una paradójica cosificación del *yo* que sostiene pasivo y horrorizado su mirada impotente ante el mundo moderno y ante su propia impotencia. En la escena duodécima de *Luces de Bohemia* (1996: 162-3) Max Estrella describe la clave estética del esperpento así:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...]

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...]

La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Para reconocer la realidad contemporánea (o más bien: la realidad *acontemporánea* de una España trágicamente *atrasada*) hace falta distanciarse, esa distancia reifica a los personajes a la vez que apercibe la cosificación *real* de las

---

<sup>258</sup> Aquí podría verse también el germen del surrealismo, en tanto que dentro del anhelo de unión con la naturaleza del surrealismo gravita siempre el impulso hacia lo natural reprimido (Jauss, 2004: 112). Aunque el surrealismo deshace las fronteras entre interior y exterior. En el surrealismo la fealdad ya no está tanto en un objeto externo sino que está tanto en ese elemento externo como en el sujeto creativo (aunque mucho más en Dadá que en el surrealismo).

relaciones sociales en la sociedad; y lo hace de una manera técnica, por eso la especificación *matemática* (proveniente probablemente tanto del cubismo particular de Valle-Inclán, ahíto de vanguardia, como de su gnosticismo pitagórico).

*De lo “real”, al “medio” hasta el “yo”*

Esta cuestión se imbrica dentro del gran debate dentro de la sociología de la literatura sobre el realismo. Desde Balzac, el autor paradigmático del realismo decimonónico, el realismo se entiende como establecer un objeto discernible y analizable desde el que poder instaurar el mundo del sujeto, comprendido como relación entre el mundo y el *yo*. Para ello el autor debe delimitar en primer lugar el objeto, aislarlo: “aislar lo real significa crear el *campo social*: convertir *la realidad* en *sociedad* es precisamente el método al que se va a llamar *Realismo*.” Una escritura concebida como “campo de concentración de ‘lo real’”, que se convertirá en la clave de bóveda del sociologismo de Comte, Taine, etc. (Rodríguez, 2022: 202). La relación yo-mundo, funciona como concentrado de un algo real.<sup>259</sup> Zola uniendo esto con el fisiologismo:

pretenderá aislar lo real, pero ya no como campo de concentración social (que eso es en el fondo el realismo balzaquiano. una especie de “mapa cognitivo”, según la terminología actual, que Zola tratará de convertir en laboratorio), sino como *naturaleza biologicista* cuyo concentrado se llamará ahora “lo natural” (a partir de la relación entre lo normal y lo patológico). (Rodríguez, 2022: 202)

La naturaleza para un Taine o un Zola ya no es paisaje, sino *medio* (Jauss, 2004: 132).<sup>260</sup> Por un lado, el discurso naturalista insiste en la materialidad y fisicalidad de los

---

<sup>259</sup> Aún más cuando posteriormente otros autores crearan su propio mundo: el Dublín de Joyce, la Praga de Kafka, o, más todavía, lo que Valles Calatrava ha llamado la “sintopía” de la *tierra caliente* de *Tirano Banderas* (Valles-Calatrava, en prensa).

<sup>260</sup> El concepto de medio cobra su sentido pleno en el siglo XIX: el cambio que hace de la naturaleza tanto un poder amigable como su enemigo, en la coyuntura entre romanticismo y primera modernidad. La sensación de pérdida de una naturaleza armoniosa hace ineludible la búsqueda de una relación perdida con la naturaleza cósmica: así se introduce en ese momento la palabra *medio*, “que procede de otra tradición, como *medio ambiente*, en el círculo significativo de un modelo antiguo” (Jauss, 2004: 132). En griego *periechon* significa solo ‘perímetro’, ‘lo que rodea’, en referencia a que el cosmos está rodeado un aire etéreo en el que los átomos se mueve, un *pneuma*. Desde la física aristotélica se entiende como la idea de un espacio contenedor neutro en el que todo objeto tiene su lugar natural, su *topos*. Lo que en un principio se retoma como la relación simbiótica con lo que “rodea” al ser, se torna



individuos,<sup>261</sup> pero por otro, en su realización discursiva reduce las personas a abstracciones, convierte a los individuos a elementos dentro de una compleja matriz de datos y representaciones esquemáticas. Un doble discurso, una paradójico “dematerialized materialism” (Seltzer, 1992: 14), que ora compone y reproduce unos modelos mecánicos de una realidad social con un maquinismo cada vez más presente, ora eleva como esencia de la realidad a “lo natural”, “the unnatural Nature of naturalism” (Seltzer, 1992: 14). El *medio* pierde cualquier carácter de unidad armoniosa con la naturaleza. El *medio ambiente* que primero tiene todavía un cierto carácter “harmonioso y benefactor, y que asume claramente la función perdida de la correspondencia romántica entre alma y naturaleza, se va revelando cada vez más en el ‘engranaje de la sociedad’” que reduce al individuo a una pieza pasiva (Jauss, 2004: 133). Como se sigue de la novela de Pardo Bazán, la “madre naturaleza” se ha convertido en “madrstra”.

Cuando el simbolismo modernista se opone al naturalismo se opone esencialmente a la realidad social que reduce a los individuos a entes sin agencia en una sociedad fisicalizada y a la literatura que asume como modelo representacional el discurso científico sobre el que se eleva esa concepción social. En ese “modelo” de lo real los individuos se engranan dentro de mecanismos predispuestos. Desde el realismo se tiende así hacia la tipificación de las clases sociales. Sin embargo, la tipificación afectará mucho más a las clases bajas. Como puede verse en los cuadros de pintores eminentes de la sociedad burguesa como Courbet o Manet, en ellos hay presencias de todas las clases pero las clases medias-altas son personajes concretos, individuales, y las clases bajas son fundamentalmente tipos (Reff, 1993: 155).

---

cada vez más en un poder omnipresente y hostil que lo determina. El mal concebido y adaptado modelo experimental fisiológico de Claude Bernard ayuda a describir fenómenos de la vida social hasta entonces excluidos pero también eleva a verdad científica la realidad histórica de la escisión. La antigua naturaleza reprimida por la civilización asoma en sus propios presupuestos científicos: el darwinismo elevado a mito, el hado de la herencia o el espectro del inconsciente colectivo.

<sup>261</sup> Desde la sociología criminal hay así una continua referencia a los detalles físicos de los criminales (Litvak, 1990: 139). El positivismo desde su burdo materialismo plantea que la maldad se manifiesta, como no puede ser de otra manera, de forma física. Algo a lo que implícitamente se oponen los modernistas cuando retratan a las bellas *femmes fatales* o a un bello Dorian Gray: lo importante es el espíritu y la materia engaña. La correspondencia ojo-cosa solo no se da en la realidad aparente sino que solo se da materialmente en la obra artística a través del trabajo simbólico que realiza el poeta sobre la realidad.

En este estado de cosas, contar con el individuo *qua* individuo aun cuando se reconozca la fuerza de la inercia social resultaba un ataque tanto al modelo científico de la sociedad como a la propia realidad modelada. Contar la historia de las clases bajas desde el *yo* individual como hacía Pío Baroja en sus novelas o ponerles voz sin moralismos como hace Manuel Machado en sus poemas es un gesto irreverente contra la sociedad burguesa que asume la despersonalización de la masa. Pero he aquí toda la ambigüedad de la literatura moderna: si dotar de agencia y personalidad propia a los miembros de las clases oprimidas resultaba un ataque al cientificismo que naturaliza el estado presente de la sociedad y con ello a la propia sociedad instituida sobre bases artificiales (entendidas estas como injustas), tal agencia era también una asunción, como presupuesto natural, del inconsciente ideológico de la sociedad burguesa que configura al individuo como libre y autónomo y que es el verdadero aparato subjetivo movilizador del capital (y no la autojustificación cientificista que esta pueda dar de sí misma).

### *Bohemia y proletario*

El artista proyecta su propio deseo de individualidad y agencia en los oprimidos con cuya desposesión se siente identificado. Tal identificación no es del todo gratuita ni fruto del egotismo. La bohemia, como fenómeno plenamente urbano, es la contrapartida cultural del proletario. El bohemio, el poeta anónimo lanzado al mercado, es alguien que vive al día, que improvisa un vivir efímero para aprovechar al máximo la vida como un bien fungible, gasta en ese consumo ocioso y gratuito su propia salud. El proletario vende su fuerza de trabajo para igualmente, vivir al día, pero su gasto vital le es enajenado para orientarlo hacia la producción capitalista. El bohemio que no orienta su gasto vital en nada productivo en términos capitalistas, *malgasta* su vida y efectivamente opone el dispendio al ahorro y la acumulación. El poeta socializa en los espacios ajenos a la producción y reproducción burguesa. Su templo es la tertulia donde se aleja igualmente del trabajo y de la familia (Sobejano, 1967: 206). Un grupo de afinidad donde trata de establecer otras relaciones sociales ajenas a las de la socialización productiva o reproductiva burguesa. Expresa bien este *perdersé* de la bohemia (perder el tiempo, el dinero, la moral y la vida) Manuel Machado en el “Epitafio” que le dedica al famoso escritor bohemio Alejandro Sawa:

Y es que él se daba a perder  
 como muchos a ganar.  
 Y su vida,  
 por la falta de querer  
 y sobra de regalar  
 fue perdida. (“A Alejandro Sawa”, en Diego, 1972: 147)

Frente a la seguridad, continuidad y orden de la burguesía el bohemio vive en la inseguridad constante y vende su fuerza de trabajo para malvivir como “obrero de la pluma” que alimenta las editoriales. La imponente realidad productiva reúne en un mismo plano al poeta y al trabajador desposeído. La crítica a la modernidad existente une al artista moderno y al proletario en cuanto negadores de esta. Lo que les separa también les une. Como ya vio Baroja en 1917: “Por un fenómeno lógico y comprensible, los dos tipos de descontentos de la vida de hoy, el intelectual burgués y el obrero, no se entienden ni simpatizan”. Pero ambos con sus acciones, tan dispares, conducen a “un fin común”: “El intelectual burgués va demoliendo la casa vieja e incómoda; el obrero va poniendo los cimientos de la casa del porvenir” (*Nuevo tablado de Arlequín*, en Sobejano, 1967: 222).<sup>262</sup>

Pero la afinidad del modernista (auto)marginado es más común con el lumpenproletariado que con el obrero consciente que mantiene un carácter más constructivo que destructivo e incluso integrador. El atractivo por el lumpen desde Bakunin hasta Baroja reside la negativa integradora de este, que se mantiene fuera de los roles del capitalista y el obrero.<sup>263</sup> Entre los escritores progresistas es clara su visión integradora al poner énfasis en la exaltación del trabajo y la disciplina del movimiento obrero. Es común una visión del movimiento obrero urbano, con su disciplina y su organización estricta, como una esperanza regeneradora frente al quietismo y desorganización de los campesinos ignorantes. Así, por ejemplo, Blasco Ibáñez en *La bodega* expresa bajo la égida regeneracionista el conflicto entre latifundio y pequeña

---

<sup>262</sup> Esta diferenciación es en el fondo solidaria con los propios presupuestos ideológicos burgueses (e incluso leninistas): el artista realiza el trabajo intelectual/espiritual/teórico y el proletario se encarga de su materialización, el trabajo mecánico/material/práctico.

<sup>263</sup> “Una vez derrotadas las luchas populares *contra la transformación en obreros* (especialmente la de los luditas en Inglaterra a principios del siglo XIX), el movimiento obrero se convirtió esencialmente en una lucha por una mejor integración de los trabajadores y otros estratos subalternos en la sociedad capitalista” (Jappe, 2021: 308).

propiedad como un conflicto entre la ciudad y el campo (Blanco Aguinaga, 1998: 220).

Acaba así la novela:

Más allá de los campos estaban las ciudades, las grandes aglomeraciones de la civilización moderna, y en ellas otros rebaños de desesperados, de tristes; pero que repelían el falso consuelo del vino, que bañaban sus almas nacientes en la aurora de un nuevo día (en Blanco Aguinaga, 1998: 223).

Este intento de integración se debe en gran medida a la confusión que el propio discurso hegemónico alienta entre circulación y producción. Así explica Marx en *El capital* cómo los sujetos adoptan en el capitalismo los roles dentro de un específico *dramatis personae*:

El otrora poseedor de dinero abre la marcha como *capitalista*; el poseedor de fuerza de trabajo lo sigue como su *obrero*; el uno, significativamente, sonríe con ínfulas y avanza impetuoso; el otro lo hace con recelo, reluctante, como el que ha llevado al mercado su propio pellejo y no puede esperar sino una cosa: *que se lo curtan*. (1975: 214)

Como explica Kurz (en lo que podríamos ver una coincidencia con la noción de corporeidad de Juan Carlos Rodríguez tal como la plantea en *La literatura del pobre*):

El “curtido” que sigue no es precisamente la pura y simple explotación subjetiva de una persona jurídica libre por otra en el plano externo de la distribución, sino la entrada en una esfera funcional abstracta real, “escindida”, la del espacio espectral de la gestión empresarial. Como la comprensión tradicional del “carácter explotador” inherente al modo de producción capitalista sigue estando restringida a una cruda cuestión de apropiación entre sujetos jurídicos libres, no percibe en absoluto la naturaleza del espacio funcional de la gestión empresarial. Al hacerlo, obviamente, también puede pasar por alto la disociación del moderno sistema de producción de mercancías en esferas funcionales separadas: en cierto modo, esto también aplica a los propios capitalistas, o a los funcionarios que dirigen la valorización (cuadros, dirección, etc.). (Kurz, 2021: 149)

El poeta *epataador*, que aspira a la unión entre arte y vida, desprecia todo aquel que ocupa un puesto en una de las esferas funcionales, se posiciona contra el servil funcionario tanto como contra el capitalista o su aparente opositor, el disciplinado obrero sindicado. Lo que se critica es el escenario, el mundo escindido de la mercancía. Los marginados que se alejan de los papeles que la estructura económica plantea aparecen como fuera del teatro hipócrita del mundo burgués y por tanto siguiendo su

propia vida y no la marcada por el guion social. El desheredado indisciplinado es desde el anarquismo bakuninista (tal como se expresa en Juan el personaje de *Aurora Roja* de Baroja) el elegido para liberar a la sociedad por su absoluta lejanía al burgués (Litvak, 1990: 335). Tal como afirmaba Bakunin:

ese Lumpenproletariat de que los señores Marx y Engels y en consecuencia toda la escuela socialdemócrata de Alemania, hablan con un desprecio profundo; pero muy injustamente, porque en él, y en él solamente, y ciertamente no en el estrato burgués de la masa obrera de que acabamos de hablar, es donde está cristalizada toda la inteligencia y toda la fuerza de la futura revolución social. (2004: 12)<sup>264</sup>

El indisciplinamiento del lumpen es el epítome del ansia de libertad, del desprecio a la autoridad y del deseo de aventura, aun cuando la única aventura posible sea la destrucción de la sociedad.

Figuras como la del delincuente, el criminal, el golfo, etc. rompen con la monotonía y el tedio cotidiano de la vida burguesa. El *lumpen* representa bien la no integración dentro de la moralidad y valores burgueses, bien la mostración explícita del irracional y salvaje principio de la *lucha por la vida*. No es esto segundo lo que atrae a la mayoría de los autores anarquistas aristocratizantes, sino justo lo contrario, el voluntarismo de un *yo* que se eleva sobre los demás y opone su fuerza al engranaje integrador. Para un autor como Baroja los “golfos” y los vagabundos son el espíritu aventurero de cierto lumpen, el *struggle-for-lifeur* (sic) de entre los desheredados.

Desde este atractivo por el lumpen se entiende el atractivo por la picaresca, o mejor, como plantea Juan Carlos Rodríguez, la “literatura del pobre. ¿Qué es la *La busca* de Pío Baroja sino el “buscarse la vida” al que obligan las relaciones sociales capitalistas al campesino desarraigado —cínicamente denominado *liberado*—?<sup>265</sup> El interés por la picaresca es al fin y al cabo la promesa de la libertad desde el egoísmo

---

<sup>264</sup> Resuena aquí como una amenaza y no como una esperanza ultramundana el versículo “los últimos serán los primeros” (Mateo, 19:30). Lo cual dice bastante de las problemáticas bases mesiánicas del bakuninismo que no por casualidad tanto calado tuvo entre el campesinado español, ahíto de milenarismo.

<sup>265</sup> El lumpen español de gran parte del siglo XX tiene también un fuerte componente campesino, es el campesino desposeído que se acerca a la ciudad en busca de la subsistencia impuesta y que al llegar, manteniendo su orgullosa independencia productiva anterior, se niega a aceptar el trabajo asalariado que muchas veces concibe como una forma de esclavización. No es casual el mayor arraigo del anarquismo entre los países de base agraria (España, Italia, Ucrania, etc.).

radical emanado de esa corporeidad del pobre que vio con certeza Brecht y que nos enseñó Juan Carlos Rodríguez (2001; 2013: 209-319). Claro que nuestros autores no lo vieron tan atinadamente como Brecht y fueron bastante ambiguos; no siempre combatieron la explotación desde el deseo revolucionario de ser dueño de sí mismo cambiando de sentido el egoísmo burgués; en ocasiones tendieron ora a la refeudalización, ora a la naturalización del liberalismo con el darwinismo social.<sup>266</sup>

Pero la asociación entre escritor y lumpen no es exclusiva del novelista (Baroja escribirá un solo poemario, precisamente dedicado al suburbio), sino que es la lógica productora de todo el *mal poema*. Eduardo Marquina, por ejemplo, escribe una “Balada de los golfos” donde plasma a la perfección el atractivo del lumpen para el poeta. Llamativo cuando menos que el poema se incluya en *Églogas* (1902). Es un poema sobre el lumpen, el lumpen tratado como “carne ubérrima, la carne viva”. Una criaturas que aunque míseras mantienen la fuerza de la sangre y amenazan la existencia de la burguesía estulta al estar guiados únicamente por la pasión.

No creáis en nada, no aprendáis nada,  
 salvajes míos, niños feroces  
 retad a todos con la mirada  
 [...]  
 Sed criminales y haceos fuertes,  
 mis pequeñuelos, mis redentores  
 [...]  
 ¡Yo mi esperanza pongo en vosotros,  
 los dominados del corazón (en Schulman y Garfield, 1986: 422-424)

Benjamin explica como Baudelaire extrae su fuerza del “*pathos* rebelde de ese grupo”, los marginados asociales, *flâneurs*, prostitutas, ladrones, lumpen, etc.: “Se pone

---

<sup>266</sup> La admiración por el lumpen está también motivada por el voluntarismo que asume la *lucha por la vida* darwiniana como una lógica universal que reina o debiera reinar en la sociedad por la cual los más fuertes sobreviven; argumento que tanto peso tendrá en el racialismo fascista. La ciudad como naturaleza salvaje es el escenario que fascina a Baroja. La afirmación de la lucha por la vida es una forma de reencantar el mundo. “El equilibrio de la naturaleza consiste en el perpetuo desequilibrio, en un sistema de energía opuestas —metafóricamente la lucha por la vida— que llevan a cabo un continuo cambio y diversificación” (Litvak, 1991: 110). El caos y la lucha enlazan claramente con el animismo de la transición del feudalismo al capitalismo. Para muchos de estos poetas de ideología ambigua cuando los más fuertes o nobles no sobreviven lanzan acusaciones de la degeneración de un sistema social artificial que pone trabas al funcionamiento de la naturaleza provocando la degradación.

del lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta” (Benjamin, 2018: 264). La integración del lumpen, no obstante, nunca está lejos. Cuando Baudelaire pierde la aureola, la fascinación del *flâneur* se ha apagado. “Y, con tal de tener aún más clara la bajeza de esta [de la multitud], fija su mirada en el día en que incluso las mujeres perdidas y los parias harán causa común con un estilo ordenado de vivir, condenarán el libertinaje y no pensarán más que en el dinero” (Benjamin, 2018: 305). Lo que describe Benjamin como el horror del poeta maldito no es otra cosa que la *subsunción real* del lumpen. El lumpen mantendrá el atractivo idealizador solo mientras, además de rechazar la integración, no adopte dentro de su propia marginación la lógica imperante.<sup>267</sup> Baudelaire desearía que el mal, como su propio arte, fuese un acto gratuito, como Baroja, Manuel Machado y gran parte de la bohemia feísta querrá ver en el arrojo chulesco del lumpen un acto puro de voluntad. Con frecuencia, el delito del lumpen será interpretado bien como un acto de voluntad absoluta, bien como un acto de resistencia desesperada, fruto de la determinación de las condiciones sociales.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> No otro es el atractivo que tendrá luego la mafia y otras organizaciones criminales que resultan admirables mientras funcionen desde unas relaciones sociales no exactamente capitalistas (códigos de honor, relaciones sociales con base en la consanguineidad, dispendio, agonismo, etc.). ¿Qué otra cosa sino un *signor* feudal —eso sí, ahora con ciertos elementos de aventurero *self-made man*— es *don* Vito Corleone? Cuando se muestra que tales organizaciones simplemente funcionan desde la lógica del beneficio capitalista solo que de un modo descarnado, ilegal y autoritario el atractivo se esfuma.

<sup>268</sup> Como explica Lily Litvak sobre la popularidad entre los anarquistas de la sociología y la antropología criminal en el cambio de siglo, que en muchas ocasiones aplicaron un burdo determinismo social para explicar la delincuencia y la criminalidad. En cualquier caso, el delincuente en tanto que “último grado de abyección y mantenido allí por la sociedad misma” resultaba ser una figura fundamental (Litvak, 1990: 337). Un buen ejemplo de la importancia de la sociología criminal entre los escritores podríamos verlo en Pío Baroja o Martínez Ruíz. El primero escribe a la manera de los criminólogos positivistas una “Patología del golfo” en 1899. Y el último, el futuro Azorín, publica en 1897 una traducción de *Las prisiones* de Kropotkin y escribe un ensayo sobre la sociología criminal que empieza sintomáticamente examinando a Descartes a quien plantea como padre de la filosofía moderna e iniciador de la libertad frente al orden religioso y el promulgador de la libertad científica. El método cartesiano es planteado como el comienzo de una era prometedora. Así dice el autor: “La humanidad avanza su paso, de la especulación racionalista al materialismo” (en Litvak, 1990: 141). Aquí el materialismo es planteado como algo afirmativo en un estricto sentido positivista. Como vemos, frente a quienes ven en él un simple oportunista o un voluntarista, Azorín es de primeras, un modernizador empedernido; su trayectoria reaccionaria posterior no debe ser vista como una traición a su anarquismo inicial (o, como él mismo la consideró, una aventura de alocada juventud) sino que su anarquismo inicial tenía claramente un carácter modernizador burgués. Si tenía razón en algún momento, la tenía —pese a Blanco Aguinaga— por las razones equivocadas. Gonzalo Sobejano (1967) ha estudiado bien el “anarcoaristocratismo” de Azorín y otros autores que sigue de la lógica del *épater le bourgeois*. Lejos de ese determinismo, Unamuno carga contra todas estas teorías deterministas de la sociología criminal como las de Cesare Lambroso a las que

*Lo grotesco y el feísmo*

“Un universo de abyección algo más que literaria, recorre el Modernismo de principio a fin”. Así inicia Pedro J. de la Peña su *Antología* del “feísmo modernista” (1989: 14). Golfos, galloferos, bribones, bigardos, rufianes, hetairas, prostitutas, lenocinio, lupanares, mancebía, carne de hospital, etc. Este es la colección que recorre ese universo lumpen del feísmo. Un riquísimo léxico inversamente proporcional a la bondad moral. Ante el punto medio burgués, su esencial mediocridad, el modernista plantea el exceso más absoluto, incluso cayendo en la total incongruencia. Hugo Friedrich plantea que la modernidad puede resumirse en la siguiente máxima de Verlaine: “es preferible ser odiado a querer ser normal” (*Poète maudits*, Friedrich, 1969: 28).<sup>269</sup> Esto es fundamentalmente la tentación bohemia: “Antes noble arruinado o pordiosero astroso que vil contable” (de la Peña, 1989: 11). Octavio Paz señala con agudeza en *El arco y la lira* la relación directa entre modernidad *latu sensu* y malditismo. El malditismo no es un capricho del ególatra romántico (Paz, 1996: 232):

Los “poetas malditos” no son una creación del romanticismo: son el fruto de una sociedad que expulsa aquello que no puede asimilar. La poesía ni ilumina ni divierte al burgués. [...] De ahí también que los poetas no vivan, por primera vez en la historia, de su trabajo. Su labor no vale nada y este no vale nada se traduce precisamente en un no ganar nada. [...] Esta situación se confunde con el nacimiento de la sociedad moderna.

Valle-Inclán en su *La pipa de kif* capta el carácter consustancial del feísmo a la ambigüedad del arte moderno tal como lo define Baudelaire. Así interroga en su “¡Aleluya!” sobre el arte moderno como fruto de una “musa grotesca”:

¿Acaso esta musa grotesca  
—ya no digo funambulesca—

que con sus gritos espasmódicos

---

se refiere en 1913 con absoluto desprecio como obra de “toda laya de positivistas, sobre todo criminólogos” (en Litvak, 1990: 138).

<sup>269</sup> Por lo demás creemos que Friedrich, cuyos planteamientos ideológicos están lejos de ser inocentes, sobrevalora el elemento discordante, siguiendo cierto liberalismo aristocrático no disímil al de Ortega.



irrita a los viejos retóricos,  
 y salta luciendo la pierna,  
 no será la musa moderna? (1991: 148)

La bohemia, independientemente de la situación económica, es también una tentación. La bohemia no solo (y no siempre) se debe las condiciones de precariedad a la que la economía mercantil empuja al poeta. De hecho, el malditismo y la bohemia son en ciertas ocasiones absolutamente impostados, pero eso no le quita ninguna justificación ni fuerza al fenómeno. Cuando el bohemio, el dandi o sus derivados expresan de forma cruda y sin mediaciones, ni juicio moral, las emociones, más o menos viscerales, que la vida moderna puede efectivamente suscitar consigue una considerable fuerza. El *yo* inconformista se reconoce en ese resentimiento cósmico del poeta contra el mundo. Precisamente por lo anterior, hay que distanciarse bastante para captar el posible contenido de verdad de esos textos más allá del efecto de choque.

La mísera situación social del poeta y su condición melancólica permiten la identificación feísta y terrorífica del *yo lírico* del Juan Ramón Jiménez modernista con un agorero mendigo: “Soy yo quien anda esta noche / por mi cuarto, o el mendigo / que rondaba mi jardín” (*Jardines lejanos*, 1992: 147).<sup>270</sup> El poeta en la “edad metálica” es un ser débil (“rojo si todo es blanco, débil si es todo férreo... [...] y la voz es lo mismo, para el desvío oscuro, / que la voz de un mendigo ahíto..., ¡ay!, hambriento...” [*Melancolía*, Jiménez, 1992: 218]. Su ansía de infinitud lo convierte en un mendigo espiritual y en un mendigo material. El *ser anfibio* del poeta está en los dos mundos y en ninguno. El poeta por su situación social se encuentra como desnudo frente al cuidado uniforme burgués. Sin oficio ni beneficio el poeta se asemeja más a una criatura inofensiva del paisaje:

Hombres en flor —corbatas variadas, primores  
 de domingo—: mi alma ¿qué es ante vuestro traje?  
 Jueces de paz, partidos agrícolas, doctores:  
 perdonad a este humilde ruiñeñor del paisaje. (*Elegías*, Jiménez, 1992: 187)

---

<sup>270</sup> No es que el mendigo no sea también como plantea Yurkievich y Blasco un “yo sombrío” del sujeto lírico que se opone al “yo lúcido”, y por tanto prelude de lo que luego se verá como el inconsciente. En otro poema la conjunción unirá los dos atributos: “soy pobre y soy poeta” (Jiménez, 1992: 179).

Otro pajarillo es la voz lírica de este poema de *Sonetos espirituales* donde el poeta trata de salir de la nada:

De cuando en cuando intenta una escapada  
a lo infinito, que lo está engañando  
por su ilusión; duda, y se va, piando,  
del vidrio a la mentira iluminada.

Pero tropieza contra el bajo cielo,  
una vez y otra vez, y por la sala  
deja, pegada y rota, la cabeza...

En un rincón se cae, al fin, sin vuelo  
ahogándose de sangre, fría el ala,  
palpitando de anhelo y de torpeza. (*Sonetos espirituales*, Jiménez, 1992: 239).

La estética de la bohemia es una de las expresiones de la más general estética del fracaso propia de la modernidad. La poesía moderna es toda una épica metaliteraria con carácter trágico o, debido al carácter prosaico de la modernidad, más bien tragicómico.

#### *La estética del fracaso. Poesía y ridículo*

En esta misma línea de la estética del fracaso otra identificación recurrente es la del payaso. “¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!”, exclamaba Nietzsche en uno de sus *Ditirambos de Dionisios*, donde el pretendiente de la “Verdad” no hace sino “formular patética y poéticamente la tesis hegeliana del fin del arte como satisfacción de los más altos menesteres del espíritu” (Gutiérrez Girardot, 2003: 133). El poeta, como el *clown* es un inadapado. Un ser marginado de la sociedad cuya existencia depende expresamente de la humillación de su personaje, de que se rían de su torpeza e inadapación. Como el hambriento “saltimbanqui” de Baudelaire que tiene repetir sus gracias mientras oculta sus lágrimas para provocar la “risa vulgar” con la que se “gana el pan cada día” (“La musa venal”, 1995: 111). El artista, como ser demoniaco, conforma una estética del fracaso donde explota su inhabilidad: muestra su incapacidad personal como arte. El artista no imita el verdadero arte y falla, sino que se centra en fallar (Calinescu, 2003: 292). Es el caso de la poética del fracaso que más tarde escribe Vicente Aleixandre para

la antología de Gerardo Diego de 1932: “Cada vez me acerco más, sin embargo, a la certeza de qué último fracaso significa la poesía. Y qué sensación postrera de vergüenza ronda al poeta intuitivamente” (en Diego, 1972: 650). El elemento cómico de la torpeza adquiere toda una dimensión trágica y existencial.

Desde el modernismo la tematización del Pierrot como símbolo del poeta o del artista (piénsese en la conocida como etapa rosa de Picasso; o la combinación de ambas: Manuel Machado ilustra la sobrecubierta de su edición de *Alma. Museo. Los Cantares*, 1907, con un *exlibris* diseñado de Juan Gris donde se muestra a un inseguro y empequeñecido Pierrot sobre una guitarra sobredimensionada) será común aunque el personaje varíe denotando modernización. Con el importante precedente pictórico del *Pierrot* de Jean-Antoine Watteau (1718-1719) donde al personaje de la *comedia dell'arte* se le representa de cuerpo entero con una dignidad sin precedentes pero con una caracterización que marcará el futuro de la apropiación por parte de los artistas de este singular personaje: la blancura del deforme traje y su mirada perdida producen la impresión de ser una marioneta, un personaje, más que un actor o una persona con una personalidad propia y cuya falta de carácter parecen dar cuerpo a esa profunda pero risueña melancolía.

Del mismo modo que con el lumpen, la inadaptación es también un gesto de resistencia, de rebeldía ante un sistema que no se acepta. Las figuras circenses, normalmente nómadas (un carácter de no-ciudad recurrente también en los gitanos)<sup>271</sup> que pululan en el modernismo o en la “etapa rosa” de Pablo Picasso, son seres independientes, con su propia tradición (como la propia tradición del modernismo),

---

<sup>271</sup> El nómada (el nómada real, no el viajero o el desarraigado, es decir, aquel cuya subsistencia depende de la movilización nómada) pone en cuestión la identificación y control que impone el estado moderno. El nómada aparece como un ser no definido que asalta la estructura identitaria de las relaciones sociales capitalistas sobre las que se funda el estado. Esto explica el enorme interés del nomadismo entre críticos radicales del Estado. Valga de ejemplo el *Tratado de nomadología* de Deleuze y Guattari, subtítulo *La máquina de Guerra*, que no es solo una proposición alegórica. El propio Guattari fundó el CERFI (Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles) activo entre 1967 y 1987, donde entre otras cosas se realizaron investigaciones sobre las técnicas de dominación urbana y modos de subvertirlas (cfr. Ullán de la Rosa, 2014: 290 y ss.). El nómada, el no-ciudadano, es un ser peligroso en tanto que no puede ser controlado puesto que no está censado, no está cuantificado y su actividad productiva no está subsumida realmente al capital. La *no-ciudad* no está bien vista, no hay más que ver el rechazo institucional (cuando no la violencia) a tantas comunidades que han mantenido una relación distante con el sedentarismo urbano cada vez más difícil de evitar: indígenas, gitanos, pueblos nómadas, pastores trashumantes, etc.

costumbres, usos, etc.<sup>272</sup> Seres que no son desposeídos, sino que probablemente no quieren formar parte de la sociedad moderna, prefieren su marginalidad signo de una vida no sometida (como los gitanos de García Lorca). Serán indigentes y menesterosos pero mantienen su dignidad, su orgullo, su gracia y habilidades (Lorca, por ejemplo, insistirá en los oficios gitanos). Todo eso constituye “a token of purity of spirit unattainable in a modern city [...] They may be sad, but they know nothing of *legalized suffering*” (Berger, 1985: 45). El no definido *asalta* desde dentro la estructura identitaria esencialista.

*Arrabal y periferia. La alegría de los pobres, la tristeza del poeta*

El espacio simbólico del lumpen representará topográficamente su no integración en la sociedad y su periferia respecto al núcleo civilizatorio. El arrabal urbano es un espacio periférico que fascina al poeta.<sup>273</sup> Es la encarnación de la ciudad transformándose: la afirmación de un mundo que parece desaparecer. El de la ciudad antigua y el de una nueva ciudad que lo fagotiza todo. Sin embargo, la colonización de la existencia en el centro de la ciudad burguesa (todo sometido a la hegemonía burguesa: el reino de la mercancía y su espectáculo) hacen que estos espacios móviles e inestables, fuera y dentro de la ciudad a la vez (que a pesar de todo son fruto de la acelerada necesidad del capital reducir el tiempo de los ciclos de acumulación y reproducción del capital), no estén del todo colonizados por las relaciones sociales capitalistas aunque esa ausencia se pague con la miseria. Este crecimiento de las grandes ciudades a partir de la inmigración rural<sup>274</sup> agudiza el marcado localismo que

---

<sup>272</sup> Piénsese en “El circo de lona” de Valle-Inclán en *La pipa de kif*: “¡Circos! ¡Cantos olvidados / de fabulosas edades!”

<sup>273</sup> Fascinación que alcanzará su cenit estético en el periodo de la posguerra europea, especialmente en Pasolini. El carácter liminal tanto espacial como social de la periferia urbana está cobrando recientemente un creciente interés en los estudios literarios. Como es el caso de Ameel, Finch y Salmela (2015) quienes relacionan los conceptos geográficos urbanos de centro/periferia con los del sistema literario.

<sup>274</sup> Al tener una mayoría de población de poca implantación llegada recientemente de zonas rurales —en 1898 apenas la mitad de los habitantes de la capital del país son oriundos de la ciudad (Magnien, 1991: 110)— las grandes ciudades españolas tienen una fisonomía muy peculiar que, además de hacerlas muy dependientes del campo circundante, provoca que muchas zonas de la ciudad tengan un cierto carácter popular y rural.

caracteriza las imágenes suburbiales o marginales de la bohemia. El crecimiento endógeno es clave en el popularismo y el localismo del feísmo.

Otro escenario recurrente de la modernidad será el espacio de la fiesta popular donde el poeta puede mostrar de modo especialmente agudizado su melancolía y su desarraigo, su falta de pertenencia; excluido de la clase dominante tampoco pertenece a las clases populares por las que siente especial compasión. El carácter temporal de la fiesta demuestra la precariedad de la alegría popular solo permitida como un desahogo momentáneo. El omnipresente *organillo* de la verbena adquiere siempre una connotación tremendamente triste: “¡qué tristeza deja la alegría pasajera de una hora de fiesta!” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 66).

El escenario suburbial se muestra de este modo con una cíclica monotonía y estatismo. Enrique Díez-Canedo dedica un poema a esta fiesta de arrabal. En la gran ciudad el lejano fondo de la sierra se evapora como en los fondos de Velázquez, en un melancólico atardecer que cierra la ilusión anestésica de la fiesta popular y señala la falta de trascendencia (simbolizada en el paisaje del Guadarrama) de esa vida abúlica de los desheredados:

Quietud, pereza, sol; la vida  
se paró de repente.  
Las voces, como de otro mundo;  
irreal, pasa un tren por el puente.  
Un organillo, y otro, y otro,  
mezclan su alegría extraurbana.  
Pobres porfiados, no cejan  
en su petición chabacana.  
Uno y una al fin se deciden  
como de limosna, sin gana.  
Y otros después: a todos los mece  
la musiquilla embaidora.  
Con el ritmo de las parejas  
da vueltas, sin huir, la hora.  
Allá lejos, en el horizonte,

blanca y azul, la Sierra se evapora. (“Merendero”, *Algunos versos*, en Schulman y Garfield, 1986: 416)

En Madrid el paisaje de la Sierra de Guadarrama resulta a menudo la atracción de una huida del ajetreo de la gran urbe. Gómez de la Serna explicaba en relación con Enrique de Mesa, poeta fascinado por el paisaje de la Sierra, una teoría sobre la “influencia lunar y nevada que produce la sierra en muchos escritores”, tan cercana a la urbe, y tan lejana a la vez (1961: 744). Frente al Madrid con sus afueras de estercoleros, miseria y podredumbre se contempla la elevación del Guadarrama como recordatorio de la vida posible. Así en “Madrid” en “La ronda de las ciudades” de Enrique de Mesa, tras una descripción feísta de los suburbios de la capital se lee:

Pobreza, suciedad. Por la bocana  
de la calle, que hiende el caserío,  
blanca y azul, lejana,  
la Sierra, madre del sediento río. (en Peña, 1989: 99).

#### *La noche bohemia y las luces de ciudad*

En la poesía modernista, la ciudad es muy frecuentemente representada de noche. Como si fuese el momento en el que se suspende la esfera productiva, de la razón y el trabajo, y empezase el momento del sentimiento y la pasión. Lo que para el común es el tiempo del descanso, de la reproducción de la fuerza de trabajo, es para el poeta y el intransigente bohemio su momento de vida y en el que la vida, su vida, puede “expresarse”.

La noche bohemia es imposible sin la iluminación técnica (gas primero, electricidad después) que caracteriza la ciudad decimonónica. Por eso Julián del Casal “ama del gas las claridades” (“En el campo”). La noche es lo opuesto al tiempo productivo del capital. El bohemio, personificación del *dolce far niente*, habita el mundo de la noche, sin convivir con el burgués o el trabajador, con quien apenas se cruza sino en la madrugada. Joaquín Alcaide de Zafra, un tertuliano del Pombo confiesa en un poema de 1908:

El *sport* no me place; me chocan los políticos;  
me crisan los fonógrafos y me aburren los críticos ...  
La religión profeso de la Santa Pereza  
—que es la que más se aviene con mi naturaleza—,  
religión sin misterios, sencilla e indulgente,

cuyo credo se basa en *il dolce far niente* (en Ramoneda, 2007: 331)

La noche es el tiempo del ensueño y la fantasía. El amanecer es así maldecido por devolver al poeta al tiempo de la producción. "...¡Eterno amanecer de frío y de disgusto, / fastidiosa salida de la cueva del sueño!" ("Amanecer de agosto", *Estío*, Jiménez, 1992: 246). El fin del ensueño resulta un momento doloroso:

¡Amanecer maldito, que me arrancas la estrella  
de la mano! ¡Ah! ¡Un sueño jamás interrumpido,  
que engañe al corazón, ya que la verdad bella  
nunca lo ha de envolver con su manto encendido! (*Melancolía*, Jiménez, 1992:  
216).

La noche como paisaje, a la que los modernistas consagraron tantos *nocturnos* (los de Juan Ramón Jiménez en *Arias tristes*, por ejemplo), es también un símbolo dentro de la cabalística modernista: la conjuga en sí misma el misterio, el enigma, y la tentación.

La noche y la verbena son además los momentos por excelencia donde se consume alcohol. El alcohol aparece para la bohemia como "pendón de rebeldía / contra la vulgaridad" (Emilio Carrere, "La copa de la bohemia"). De esta manera canta el Antonio Machado de *Soledades*: "así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista, lunático, poeta" (LXXVII, 1990: 199)<sup>275</sup>. De modo general las drogas por su carácter marginal y por su poder de alterar la conciencia son un elemento fundamental en la estética moderna. La lógica de la bohemia tiene dos principios fundamentales: la exaltación de la artificialidad consustancial a la propia ciudad y la distinción de la figura del poeta dentro de la masa urbana y la mediocridad burguesa. En esta lógica la droga, mercancía cada vez más corriente en las metrópolis, adquiere un importante papel.

Para exaltar su poder creativo el poeta tiene que legitimar la imaginación entendida como especificidad humana y, por tanto, artificial. La naturaleza como mundo cíclico en el que todo se produce en repeticiones de generación temporales y finitos aparece como inferior al mundo eterno capaz de engendrar la imaginación, idea ya presente en William Blake (Paz, 1998: 83). Desde esta lógica el poeta modernista

---

<sup>275</sup> Los versos contiguos son: "y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla." Lo cual indica bien la pretensión de buscar el Ideal, el elemento eterno de la belleza que se le aparece solo de forma vaga y nebulosa.

abrazo todo lo que se diferencia de la naturaleza entendida como agencia no humana. El poeta “para fundar el reino absoluto de lo artificial” abraza la ciudad como espacio de la pura artificialidad: “Precisamente porque las masas cúbicas de piedra de las ciudades carecen de naturaleza y a pesar de que constituyen el lugar del mal, pertenecen a la libertad del espíritu, son paisajes inorgánicos del espíritu puro” (Friedrich, 1969: 57). Entre otras cosas esta es una clave de la inseparabilidad del fenómeno bohemio y la ciudad. Como señala el crítico alemán esta argumentación no se repetirá en la totalidad en poetas. Pero de algún modo seguirá presente en poetas tan opuestos al pecaminoso Baudelaire como Guillén. Kristiaan Versluys en *The poet in the city* afirma que Baudelaire inaugura un tipo de poesía “unique in its creation of an urban world which is a landscape of the psyche, and of a landscape of the psyche which often masks as a description of the urban world” (1987: 147). Baudelaire busca a ratos el idilio alejado de la ciudad pero es ante todo un idilio imaginado y que se sabe imposible; o se refugia en los paraísos artificiales de la ciudad, a través de las drogas o en el ocio de la propia ciudad, ciudad que también es percibida como su ámbito genuino del poeta en tanto en que la ciudad es el paradigma de lo artificial, de lo alejado del mundo caótico e imperfecto, *no hecho*, de la naturaleza. La ciudad antinatural, en tanto abstracta y geométrica, es el ámbito sobre el que más tarde, Jorge Guillén, por ejemplo, construye su poética. Una abstracción que, una vez innecesario el polémico ateísmo o demonismo del poeta maldito, carece de su elemento malévolo, tornándose en un espacio de plenitud, incluso de pureza, en tanto que se manifiestan las formas puras (entendidas como geometría). Haciendo innecesario la desnaturalización de la conciencia a través de drogas o ensoñaciones, etc. El poeta se emborracha de plenitud abstracta en la ciudad “loca de geometría” (“Ciudad de los estíos”, 1970: 134).

#### *Drogas, despersonalización y ahogamiento de la conciencia*

Baudelaire recurre a la alegoría en especial la pictórica, ya en su tiempo degradada, como “la forma de poesía más original y natural” (Jauss, 2004: 150). Es la forma natural porque es precisamente la forma pura de la creatividad entendida en términos de artificialidad, que sería la fuerza humana natural y originaria. Paradójicamente, como señala Jauss, la alegoría se convierte en un potente instrumento



de despersonalización poética. Sobre este punto debe entenderse el uso de las drogas y los mundos artificiales ya planteados poéticamente por el inaugural *Kubla Khan* de Coleridge. La alegoría está así relacionada en su uso poético con el uso del hachís u otros estupefacientes y del “ensueño voluntario” para dejar afuera la individualidad propia. Algo relacionado a su vez con la noción de inspiración romántica pero con lo que difiere en dos cosas: “su sujeto lírico ya no manifiesta un mundo en tanto que expresión de un *yo* íntegro y único, y lo ‘sobrenatural’ que es su producto está fuera de cualquier simbolismo platonizante” (Jauss, 2004: 150).

El individualismo modernista busca así paradójicamente en muchas ocasiones la despersonalización, el apagamiento de la conciencia. No dudarán los modernistas en utilizar las drogas para ahogar la conciencia. La mayoría usarán depresivos,<sup>276</sup> remarcando precisamente la ociosidad del poeta, su marginación de la esfera productiva y esta paradójica despersonalización. Manuel Machado en su poema “Morir, dormir...” de *Ars moriendi* expresa bien ese deseo de abandonar la *persona*. Aun a sabiendas que ahogar la conciencia es morir: “—Madre, para descansar, / morir.” La falta de actividad, la falta de lenguaje es sólo la muerte: la vida no deja descanso posible.<sup>277</sup> O el final de “Ocaso”: “¡el mar amado, el mar apetecido, / el mar, el mar, y no pensar en nada!”.

Antonio Machado expresa en un momento algo no tan distinto: abandonarse al hedonismo como forma de ahogar la angustia.<sup>278</sup> Lo hace comparándose con la figura del poeta antiguo Anacreonte tan del gusto modernista.

Yo, como Anacreonte,  
quiero cantar, reír y echar al viento  
las sabias amarguras  
y los graves consejos.

y quiero, sobre todo, emborracharme,  
ya lo sabéis... ¡Grotesco!

---

<sup>276</sup> Excepto quizá el Valle-Inclán socialista: cantor fantástico de la cocaína. En este sentido no sería descabellado hablar de toda una ideología simbólica de las drogas.

<sup>277</sup> Como tantas otras veces en el modernismo, nocividad, placer y muerte van de la mano: “¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales / de Paraísos Artificiales! (“La tienda del herbolario”, Valle-Inclán, 1991: 2006).

<sup>278</sup> Asimismo Juan Ramón Jiménez en sus primeros libros puede escribir “La canción de la carne”: “la Carne mitiga los cruentos Martirios de la Vida humana” (*Ninfeas*, 1992: 112).

Pura fe en el morir, pobre alegría  
y macabro danzar antes de tiempo. (“LXXV”, Machado, 1999: 196)

Por los testimonios biográficos sobre el poeta sabemos que se entregó poco al hedonismo y al sensualismo. Eso quizá hace más llamativo el hecho de que es precisamente la lógica interna que sigue la que le induce a plantearlo en su poema. Una vez abandonada el gesto *epitafio* bohemio, Antonio Machado no cesará sin embargo en la búsqueda de cierta despersonalización o cuando menos de una búsqueda de interna de la alteridad.<sup>279</sup>

Igualmente, Juan Ramón Jiménez una vez arribada las *hojas verdes* de su primavera se arrepiente del apagamiento de la conciencia mediante las drogas con el que el poeta combate su tedio:

¡Oh, sordo!, ¡oh, ciego!,  
¡oh, mudo!, yo  
te daba opio,  
te daba bro-  
muro, té, método,  
libro y reloj...,  
¡y estabas hecho  
para el amor! (“Lamento de primavera”, *Las hojas verdes*, Jiménez, 1992: 167).

Pero en realidad, con drogas o sin ellas, lo que se pretende es recuperar un sentido vívido de la experiencia que supere la escisión entre sujeto y objeto que angustia al sujeto poético. El poeta busca una experiencia extática, bien en las drogas, bien en el callejear, bien en el paisaje sublime, etc. Se trata en el fondo de alcanzar una experiencia iniciática que revele una verdad del mundo que la apariencia parece ocultar.

### *La sensibilidad ampliada (y la pérdida de la inocencia)*

Volviendo al carácter artificial de la poesía y su relación con la droga está la experiencia que puede ser interpretada como sobrenatural con la transformación de la

---

<sup>279</sup> Otro poeta del *modernism* que explora la despersonalización y la heteronimia es Pessoa, cuyo heterónimo Álvaro de Campos escribió precisamente un “Opiario” (alivio momentáneo al cotidiano “desasosiego” de la vida moderna).

experiencia y la percepción. En “La tienda del herbolario” de Valle en *La pipa de kif* exclama: “¡Y tan oscura! Daban su esencia / las yerbas. Era llena de ciencia” (1991: 199). Todo un canto a las drogas y la ebriedad, esos sí, la mayoría milenarias —lo cual enfatiza su carácter mágico y primitivo-esencial— e instituidas en consumo ritual para lograr una experiencia espiritual que permite alcanzar la *iluminación profana*. En esa transformación de la conciencia halla Valle-Inclán la estética vanguardista, la estética del futuro:

Cubista, futurista y estridente,  
por el caos febril de la modorra  
vuela la sensación, que al fin se borra,  
verde mosca, zumbándome en la frente. (“Rosa de sanatorio”, 1991: 208)

Como explica Jauss, es “sólo la sensibilidad estética la que eleva al hombre moderno a partir de su naturaleza caída, permitiéndole, por los peldaños que asciende la imaginación, llegar a la ‘multiplicación de su individualidad’ [Baudelaire]” (Jauss, 2006: 85). Y la droga es una de las formas de potenciar la sensibilidad. Y el hecho de que sea una potenciación artificial no hace sino elevar el carácter artificioso y, por tanto, desde los planeamientos baudelairianos, artístico de lo producido de esa sensibilidad ampliada.

Una de las claves del modernismo decadentista es precisamente la transformación de la experiencia que se interpreta como la pérdida, entendida como superación, de la inocencia. Baudelaire, establece ya lo que será la clave psicoanalítica: es preciso traspasar los límites de la conciencia de sí para acceder a lo desconocido aún, “au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*” (“Le voyage”, 1995: 494). Como explica Jauss desde la lógica del poeta modernista:

Un nuevo Adán sólo puede formarse de modo artificioso, contra la naturaleza, porque —y aquí recurre Baudelaire a De Maistre— el pecado original no sólo corrompió a la primera pareja humana, sino también a la naturaleza entera. El modernismo estético de Baudelaire liquida así el ideal clásico de lo ingenuo [...]. Para Baudelaire esta inversión de valores de la naturaleza tiene también implicaciones morales: si lo natural está corrompido en sí mismo y es malo, sólo puede ser superado por lo artificial, que abarcará tanto a la virtud como a la actividad artística. (2006: 85)

Este es el antinaturalismo de Baudelaire, característico de gran parte de la poesía modernista en sentido estricto. Ese carácter natural o *contra natura* si se quiere es el que introduce a la poesía moderna a una belleza extraña a la naturaleza y la hace acercarse a la vida angustiosa y triste de las grandes ciudades modernas. Antinaturalismo que no es específico de la poesía, Comte, por ejemplo habla de *antinature* y Sartre de *antiphysis*. Con esto se separa parcialmente de la idea romántica del anhelo de una concordancia entre el yo y la naturaleza, las “correspondencias” se dan más bien entre el *lenguaje del yo* y un cosmos abstracto que no se identifica con la naturaleza paisajística sino con un mundo lejano en el tiempo y en el espacio, más bien imaginado. Lo que queda más patente del anhelo romántico es el desengaño al que este solía llegar al comprender la escisión de la naturaleza. Es precisamente la escisión de la naturaleza lo que abre el nuevo horizonte estético de las ciudades, y lo hace no como algo positivo, sino como un signo de *delicatesse* decadente.

La exaltación baudelairiana de la artificialidad en pos de justificar la originalidad, autenticidad y valor del trabajo artístico induce una devaluación de la naturaleza. Este antinaturalismo característico de parte de la estética moderna, que se constituye en gran medida en oposición a la sociedad moderna como deriva histórica, es sintomáticamente solidario con el nuevo *pathos* del trabajo y la exaltación de la productividad y creatividad del hombre que se eleva sobre la naturaleza (cf. Blumenberg, 2000). Esto no es exactamente una incongruencia, de hecho, es lo que le da la única esperanza de potencial transformador cuando es relegada a la inoperancia por la sociedad burguesa: la devaluación de la naturaleza de ese antinaturalismo es la afirmación de que la realidad presente no es la mejor, que hay una serie de realidades latentes y que una determinada sensibilidad puede revelar entre los fragmentos de la realidad, descubriendo un posible mundo mejor. Es decir, el abandono del arte imitativo abre la puerta a nuevo ser, a nuevas posibilidades para la humanidad (Blumenberg, 2000: 47).

### *Hasíó y tedio moderno. El lado oscuro del placer*

Las drogas por supuesto tienen también un elemento hedonista. El hedonismo de la modernidad estética está mucho más intrincado en la sociedad de lo que a principios del siglo XX pudiese parecer (la “sociedad del espectáculo” ha dejado claro que los

lazos entre estética, hedonismo y la mercancía son estrechos). En realidad, el “placer” es algo clave en la movilización subjetiva de la producción capitalista. Al fin y al cabo, es el fin del utilitarismo de Bentham como es también un elemento clave de la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith. Como señala Gutiérrez Girardot, el “principio del placer” de Bentham “fue el envés del *homo homini lupus*” (Gutiérrez Girardot, 2003: 100). Para el modernista, sin embargo, el placer es ante todo un gesto de distinción, especialmente cuando se trata de un placer prohibido por la norma social e inencontrable en sus espacios habituales. Baudelaire finaliza *Le Spleen de Paris* haciendo toda una apología del vicio urbano tantas veces condenado desde el moralismo:

Je t’aime, ô capitale infâme! Courtisanes  
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs  
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes. (“Epilogue”, 1961: 310)

A pesar de este hedonismo irreverente el placer modernista está atravesado por la incapacidad de disfrutar del gusto vulgar (y lo vulgar se refiere ya aquí a lo burgués no al antiguo *vulgo*), incluso por el reconocimiento de la felicidad y el placer como ese elemento movilizador del sistema burgués.<sup>280</sup> Al hedonismo superficial le sigue el desengaño y el hastío, y tras el exotismo de lo extraño aparece también el “exotismo del mal” que hace cómplice al espectador (Jauss, 2004: 99). Un autor que suele categorizarse en las antípodas del modernismo, Ángel Ganivet, escribe también sobre la dialéctica entre placer y dolor: “Lleva el placer al dolor / y el dolor lleva al placer” (*El escultor de su alma*, 1962: 635). Ganivet también hace un retrato simbolista del amor femenino como “esfinge” mortal, imagen característica del catálogo modernista *strictu sensu* y que se construye igualmente sobre la correlación entre placer y dolor.

La tristeza sería también un signo de distinción aristocrática que separaría la delicadeza inteligente del poeta de la medianería conformista burguesa y la alegre rusticidad popular. Baudelaire escribió así sobre la tristeza de la poesía moderna: “ces larmes [sont] le témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une

---

<sup>280</sup> Años más tarde Cernuda llevará el carácter político de esto al extremo al dudar de la felicidad burguesa: “¿Son todos felices?” (*Un río, un amor* [1929], 2005: 166). No es que la burguesía induzca la desdicha entre los explotados es que la felicidad de los explotadores, la ilusión que moviliza el progreso ilustrado, es en sí misma falsa.

nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (1961: 686). El *poet maudite* es también *poet malade* y se recrea, a veces de forma autocomplaciente, en el dolor. El dolor, la enfermedad y la característica hipocondría finisecular sería una señal de su sensibilidad exacerbada. La melancolía sería la afección mental de esa sensibilidad. De este modo la tristeza se percibe con un paradójico agrado: “yo gozo cuando estoy triste / es mi llanto blanca dicha”, escribe Juan Ramón Jiménez (*Almas de violeta*, 1992: 119). Esa aparente paradoja estaba ya *ab ovo* en el romanticismo. No se trata solo de una pose excéntrica propia del dandi. La tristeza sería un estado reflexivo que permitiría intensificar la meditación y la inteligencia y así acceder al conocimiento. La tristeza se ve retroalimentada por el acceso al conocimiento que conduce a la conciencia de la “verdad fatal”, la Muerte. Como canta Lord Byron al inicio de *Manfred*: “Sorry is knowledge: they who know the most / Must mourn the deepest o'er fatal truth. / The tree of knowledge is not that of life”. Además de, por supuesto, *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, el personaje de Yuste afirmaba en clara continuidad lógica en *La voluntad*: “El dolor es bello; él da al hombre el más intenso estado de conciencia; él hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad humana” (Martínez Ruiz, 1997: 227).

La percepción poética llega a mantener momentáneamente la ansiada participación con el mundo y con un *tú* ya lejano, normalmente a través del recuerdo o la imagen fugaz, pero el carácter momentáneo aumenta la sensación de *spleen* que agranda y profundiza su monotonía angustiante.

Para sentir los dolores  
de las tardes, es preciso  
tener en el corazón  
fragilidad de lirios...

Estar lleno de fragancias  
tristes y de llantos íntimos  
tener gestos de mujer,  
melancolías de niño (*Jardines lejanos*, Jiménez, 1992: 148)

Juan Ramón Jiménez plantea ya de forma diáfana la división de género que permitirá la identificación de la poesía con la mujer. La sensibilidad es la característica

propia del género femenino, al igual que del niño, en cuanto *hombre* que no ha accedido todavía a la razón, por tanto, el poeta adopta características propias de mujeres y niños. Incluso más: “Vive una mujer dentro de mi carne de hombre” (*La soledad sonora*, Jiménez, 1992: 189).<sup>281</sup>

En otro sentido, esa relación de la tristeza con la sensibilidad poética es lo que permite que un Antonio Machado ya superada su fase estrictamente modernista pueda decir sobre el paisaje castellano:

¡Oh tierras de Alvargonzález,  
 en el corazón de España,  
 tierras pobres, tierras tristes,  
 tan tristes que tienen alma! (Machado, 2007: 165)

La sensibilidad, ante este mundo injusto, solo puede ser triste, y la tristeza y la miseria de los campos castellanos es tal que les insufla un alma.

### *Amoralidad*

Llevando al extremo la lógica de la sensibilidad, la moral en cuanto intelectualización heredada de lo dado es un criterio que la sensibilidad pura del artista excluye. Y en cuanto signo de distinción y superioridad la moralidad sería un escrúpulo de los vulgares burgueses. Escribía Hugo von Hofmannsthal en 1893: “Dos instintos oscurecen la moral habitual: el instinto experimental y el instinto de belleza” (en Gutiérrez Girardot, 2003: 99). Lo cual le lleva a vivir la vida de manera extrema (malditismo, bohemia, etc.) y a justificar su poesía a través de esa vida. El rechazo de esta es una señal de la conciencia de hombres superiores. Siguiendo la genealogía de Nietzsche dice el primer Baroja: “La moralidad no es más que una máscara para ocultar la debilidad de los instintos” (en Lissorgues y Salaün, 1991: 166). Algunos como Baroja

---

<sup>281</sup> La expresión lírica del poeta es la capacidad ¿masculina? de conjurar la tristeza, al menos pretendidamente: “Los pesares que tiene tu cuerpo, / carne de mi carne, / se te vuelvan alegrías” (*Baladas de primavera*, Jiménez, 1992: 175). Cuando el poeta regrese a la naturaleza y plantee su poesía más bien como un canto órfico será la naturaleza la que alivie la pena: “Hoy ha estado en mi alma la perfumada brisa / de aquesta rosada y dulce primavera; / fue como un en un ciprés un pájaro de risa, / como una mariposa en una calavera.” (*Elegías*, 1992: 182). Aunque la tristeza sigue, y seguirá manteniendo cierta voluptuosidad, el paisaje ya no es exactamente una proyección del estado sentimental del poeta.

y Azorín, confiando en un positivismo anarcoaristocrático (Sobejano, 1967: 209), apuestan por “abrir camino a la energía de los fuertes” (*Revista Nueva*, 15 de abril de 1899, en Lissorgues y Salaün, 1991: 166). Otros simplemente reafirmaran el convencimiento de su superioridad.

El artista moderno se sitúa *más allá del bien y del mal*. El inmoralismo que se interpreta del exceso bohemio con su lascivia, sadismo, lujuria, profanación, etc. no es, pues, sustancialmente distinto del gesto combativo, individual y viril de los llamados noventayochistas quienes pretenden, por medio de la fuerza, derrocar la moral imperante. Y tal rechazo a la moral burguesa tiene una pretensión —consciente o inconsciente, efectiva o inefectiva— transformadora: “Creo que inmoralizar es un trabajo beneficioso, un trabajo meritorio, y más en sociedades como la nuestra, llenas de prejuicios rancios y de preocupaciones arcaicas”, dice Pío Baroja en 1902 (en Sobejano, 1967: 211). La carnalidad mística de los modernistas es la otra cara de la impasible crueldad nietzscheana. La inversión de los valores que en los modernistas se muestra mediante la persecución gozosa e inmediata de apetitos y placeres sensuales, tiene en otros la severidad de una personalidad autoritaria (Maeztu, Ganivet, Baroja) que niega la compasión para sí y para los demás, en un esfuerzo por deshacer la moralidad con la que se disfraza la debilidad.

Años más tarde Antonio Machado ironizaba sobre ese individualismo en *Campos de Castilla*. Esa actitud habría llevado a algunos a afirmar egoísta e ilusamente: “El hoy es malo, pero el mañana... es mío” (“A una España joven”, Machado, 2007: 248). El feísmo permanece dentro de la dicotomía entre lo sensual y lo espiritual, de ahí el sentimiento de culpa y la presencia inquietante de la muerte que recorre todo el sensualismo modernista. La estética de la pureza será en gran medida el intento de superación ontológica de esa dualidad, de donde se explica precisamente el *hodiernismo* de la joven poesía, y de la no tan joven (piénsese en el fascinante *Diario poético* del viejo Unamuno). Se abandona la tristeza y se ve la posibilidad de un gozo no postergado, contradictorio o nostálgico, sino aquí y ahora.



## LA FASCINACIÓN POR LO PREMODERNO

Ciudad torreada,  
buena veladora  
de siglos y tierras  
¿y tus enemigos?

Pedro Salimas, *Presagios*

En 1900 solo dos ciudades en España superan el medio millón de habitantes (Madrid y Barcelona) y solo cuatro más están por encima de los cien mil (Valencia, Málaga, Murcia y Sevilla). La población de estas seis ciudades solo representa el 9% de la población total del país, por entonces 18,5 millones (Magnien, 1991: 108). Y la población de las grandes urbes no proviene de un crecimiento endógeno de estas sino que provienen fundamentalmente de la migración rural. Como explica Carlos Serrano, al cambiar de siglo el mundo de la ciudad y el mundo de campo es la “oposición fundamental” que “estructura la vida cultural española” (Salaün y Serrano, 1991: 202). La historiografía cultural al poner énfasis en las novedades de la modernidad, en estrecha relación con la cultura urbana, pasan por alto o restan importancia a la enorme importancia que tiene la cultura arraigada al campo a principios del siglo XX, aunque en efecto esta esté siendo rápidamente trastocada y desplazada culturalmente por los procesos de modernización. Ambos mundos siguen estrechamente entrelazados, aunque ya el cambio por el cual el mundo rural se subordina definitivamente al urbano está teniendo lugar de una manera cada vez más acelerada. El que el campo siga gozando de un enorme peso cultural en la España de principios de siglo “no debe esconder que su decadencia histórica es una realidad” (Salaün y Serrano, 1991: 202). Es precisamente la conciencia de esa desaparición, entendida como un proceso irreversible, lo que da origen probablemente a muchas obras que de un modo u otro demuestran cierta añoranza por el campo. “Un campo que aún se canta pero que ya se ha abandonado” (Salaün y Serrano, 1991: 203). Quienes expresan esa añoranza pertenecen, sin embargo, a un sector fundamentalmente urbano, que ha dejado atrás el campo que, en más o

menor medida, idealiza. Ese sector si tiene o tuvo contactos con el campo, no tiene apenas ya lazos que lo unan socialmente con el campo, más que idealmente.<sup>282</sup>

Ahora bien, al aunar todos los discursos que muestran cierto interés por el campo se da una impresión de unidad lógica e ideológica que no es tal. Carlos Serrano categoriza en una misma posición a un Palacio Valdés y un Unamuno que según el marxismo vulgar de Blanco Aguinaga (1998) se habría abandonado a una tendencia “paisajista”.<sup>283</sup> El planteamiento historiográfico anterior no hace caso suficiente a la

---

<sup>282</sup> *Peñas arriba* (1895) con su meticuloso discurso antiurbano o *La aldea perdida* (1903) con su pastoralismo son buenos ejemplos de esto.

<sup>283</sup> Cabe aquí una digresión sobre quien ha tratado en detalle la filiación política juvenil de los autores de la llamada generación del 98, digresión que vemos necesaria porque hasta donde tenemos constancia no se ha hecho una crítica a los planteamientos de Blanco Aguinaga y por remarcar nuestra diferente interpretación. Si bien el libro de Blanco Aguinaga es un aporte de interés historiográfico para contrastar la “invención del 98” por parte de críticos literarios conservadores y afines al régimen franquista, su interpretación política es harto problemática. Lo que este ve como elementos marxistas, socialistas o anarquistas son en muchos casos elementos solidarios de la ideología burguesa y no habría que verlos como elementos progresistas de los que luego se retractarían de forma deshonestamente, aprovechada o incoherente en una común involución política (de la que apenas se salvarían Antonio Machado y, en otro sentido, Valle-Inclán). Blanco Aguinaga parte en su interpretación de un marxismo vulgar que le hace interpretar como progresistas elementos ambiguos o directamente capitalistas y considerar reaccionarios elementos genuinamente o potencialmente críticos con el modo de producción capitalista. Valga este ejemplo, cuando el joven Unamuno escribe: “Carlos Marx, discípulo de la escuela manchesteriana, no hizo más que acabar el sistema [...] aceptando toda la sólida ciencia de Smith, del gran Ricardo, de Mill, y concluyéndola, no deteniéndose como ante el misterio en la ley de la renta, o de la oferta y el pedido, u otra de ellas, se llega al socialismo. El socialismo científico es el verdadero representante y sucesor de la gloriosa ciencia económica de lo que se llama la escuela ortodoxa”; Blanco Aguinaga (1998: 115) interpreta esto como una expresión sincera del socialismo de Unamuno. No dudamos aquí del compromiso *sincero* de Unamuno por la transformación emancipatoria de la sociedad que a momentos le atribuye Blanco Aguinaga, pero la voluntad subjetiva no implica crítica efectiva alguna y nos parece claro que el citado fragmento es un ejemplo *genuino* de la mistificación vulgar del socialismo que asume el marxismo como continuación superadora de la economía política y no de su verdadero carácter emancipador, que reside en su crítica categorial (cf. Postone, 2003). Con la intención de hacer una revisión de la “juventud del 98” Aguinaga acaba por no ver el carácter antirrevolucionario, abiertamente capitalista —modernizador— (especialmente en Maeztu y Azorín) de muchos elementos supuestamente radicales (aunque ciertamente no todos tienen ese carácter intrínsecamente capitalista, y la mayoría son, efectivamente, ambiguos). Su lectura parte de una problemática ortodoxia obrerista que le lleva también a simplificaciones teóricas aderezadas con apelaciones a la “dialéctica”, como la teoría del reflejo (1998: 214). Blanco Aguinaga, aunque lo describe, parece incapaz de comprender la solidaridad entre el argumentario socialista y anarquista de los “jóvenes del 98” con la modernización burguesa, en absoluto revolucionaria. Así puede darle la vuelta, supuestamente de un modo dialéctico, a la afirmación de Maeztu de que debemos adaptarnos “al modo de producción de la industria moderna” diciendo que podría plantearse potencialmente como la “negación de la negación” marxista que entiende que el capitalismo dará lugar a su propia destrucción y su superación comunista (1998: 187). O puede también afirmar sin mayor comentario: “Maeztu se pasa al fascismo con casi los mismos argumentos con que predica el socialismo en su obra de juventud” (1998: 25). Efectivamente: si Maeztu hace eso no es porque

diferencia que aquí consideremos fundamental entre la ciudad como territorio urbano secular y la ciudad en pleno proceso de transformación modernizadora. Esto lleva a etiquetar como antiurbanos a muchos que defendieron con tesón y pasión las ciudades; normalmente *sus* ciudades (las ciudades que habitaban y que consideraban su patria; no por chauvinismo sino desde la idea de que la organización política debe realizarse desde el territorio que se habita),<sup>284</sup> defenderlas precisamente de los procesos de modernización que en lugar de realmente mejorarlas (mejoras higiénicas, dignificación de la vivienda, mejores transportes, etc.), transformaban las ciudades según los criterios de necesidad del capital y del Estado. Transformaciones, que como hemos dicho, suponían en algunos casos incluso la destrucción física de barrios enteros.

Ante tal panorama geográfico, en los años de los que nos ocupamos no es descabellado a la hora de estudiar su papel en la representación literaria aunar respecto a ciertos aspectos en un mismo grupo el pueblo y lo que se llama la “ciudad de provincias”. En muchas de esas ciudades de provincias aunque se acumulan determinados centros burocráticos, comerciales y de cultura, la dependencia con el campo y la limitadísima población las hacen mucho más cercana (si no equivalentes) a lo que hoy consideraríamos un pueblo antes que a una ciudad, y mucho menos una

---

su fascismo sea revolucionario sino porque el anticapitalismo vulgar del fascismo no difiere sustancialmente del socialismo modernizador. Así, desde posiciones opuestas a las nuestras, Aguinaga entiende el interés por el paisaje y lo rural y la desconfianza hacia la modernización capitalista (particularmente el industrialismo) en Unamuno y sus colegas como una involución reaccionaria. En resumen, la crítica de Blanco Aguinaga parte de un marxismo que se refiere a poco más que a la estructura jurídica de la producción y las relaciones de circulación y distribución del capital, y deja intacto la clave del modo producción capitalista, el fetichismo del valor. Son válidas para el argumentario del crítico las palabras de Robert Kurz: “La forma fetichista del valor, que encabeza todo el proceso de reproducción social en su conjunto (incluyendo el ‘trabajo/producción’, así como la forma jurídica, la forma Estado, la forma política), se reduce de esta manera a la forma mercancía en el sentido de su mera objetividad en la circulación” (Kurz, 2021: 80).

<sup>284</sup> El caso de Unamuno es ilustrativo. Este siempre utiliza el posesivo para referirse a su ciudad natal: “mi Bilbao”, “nuestra aldea”, “mi pueblo”, etc. Lo hace porque se trata del Bilbao que él ama y que está siendo aceleradamente transformado, rompiendo su arraigo con el campo circundante. Se duele por una ciudad que personaliza como un ser querido: terminado el Ensanche y otras reformas urbanas, Unamuno se pregunta, “si te estropean tus campestres alrededores, ¿qué será de ti?” (en Litvak, 1990: 65). Como vemos, se quiere a una ciudad en sintonía con un entorno agrario, integrada en el territorio; esto no quiere decir, en absoluto, que se desdeñe la ciudad como tal. Como se deduce de los cariñosos determinantes posesivos Bilbao no es para Unamuno esa *maldita ciudad* que los carlistas consideraban nido de liberales y enemiga de su proyecto reaccionario de una teocracia foral (planteamientos que Unamuno conocía perfectamente y sobre el que estructuró su extensa novela *Paz en la guerra*).

ciudad moderna. Piénsese en la Soria de Antonio Machado que mientras vivió allí no superaba los 8.000 habitantes.

Es de todos modos vital explicitar de qué ciudad se está hablando, historizar las ciudades y estudiarlas desde su materialidad, no desde un concepto abstracto de ciudad, porque, no lo olvidemos, el concepto de ciudad y la realidad a la que se refiere no han parado de transformarse en todo el siglo XX (cf. Hall, 2014). En este apartado queremos estudiar la ciudad que no ha sido sometida completamente a los procesos de modernización, a la cual podríamos llamar *ciudad preindustrial*,<sup>285</sup> y que al no haberlo sido queda relegada en el imaginario del progreso lineal como una ciudad *vieja, antigua*. Una ciudad que, creemos ver, causa fascinación a nuestros poetas. *Fascinación* en su ambigüedad: atraer pero también alucinar, ofuscar.

Estas ciudades preindustriales, como el propio poeta, resultan intempestivos. La ciudad de provincias y los pueblos serán “ciudades viejas”, “decrépitas” o directamente “muertas”. La “ciudad muerta” deviene así todo un *topos* modernista. Este motivo “urbano” ilustra a la perfección la línea temporal axiológica que inaugura la modernidad y su transposición espacial y económica. A pesar de tratarse de ciudades (bien sean reales, ficcionales o trasunto de reales —Orbajosa, Vetusta, Oleza, etc.—) su contraposición con las metrópolis, las ciudades modernas, las ciudades industriales, las coloca en una posición particular que las convierte en motivo de diversas caracterizaciones que las sitúa más cerca del campo o, más bien, de una época pasado que de una ciudad presente. Como en la “geografía imaginaria” del orientalismo decimonónico la distancia geográfica se convierte en una categoría temporal; como si “beyond Europe was *before* Europe” (Warf y Arias, 2009: 3). Si bien sin el racismo que caracterizaba a la geografía orientalista (aunque tampoco del todo carente de distinciones raciales),<sup>286</sup> esa subordinación del espacio sobre el tiempo afecta igualmente a la dialéctica entre lo urbano y lo rural. El alejamiento de la gran ciudad es un viaje en el tiempo a estadios primitivos de desarrollo. Estas aldeas, villas y ciudades,

---

<sup>285</sup> Entenderemos por *ciudad preindustrial* aquella que no ha sido materialmente estructurada en su mayor parte por y para la producción industrial capitalista o aquellas ciudades cuyo crecimiento y transformación no está del todo subsumida a dicha producción.

<sup>286</sup> Valga este ejemplo, Pío Baroja compara a los habitantes del pueblo ficcional de Andrés Hurtado, Alcolea del Campo, con “trogloditas” (Baroja, 2002: 167).

son “pueblecillos caducos” (Azorín), atrasados: su *fecha* ha pasado y puede y deben ser desechados.

Su tiempo es *otro* para bien y para mal. El trazado urbano de las viejas ciudades tiene el poder evocador de transportar a un pasado distinto que demuestra lo contingente del monótono presente. La ciudad preindustrial es también el espacio propicio para la ensoñación (Cuvardic García, 2013: 29). Ante la homogeneización modernizante del espacio de la ciudad moderna la vieja ciudad tiene un carácter casi irreal estetizante contrario a la desquiciante irrealidad de la abstracta vida moderna. Cargadas de misterio las calles antiguas inducen a un viaje alucinatorio. Escribe el Machado de *Soledades*:

Ya muerta la luna, mi sueño volvía  
por la retorcida, moruna calleja.  
El sol en Oriente reía  
su risa más vieja. (“Fantasía de una noche de abril”, Machado, 1990: 166)

El laberíntico trazado urbano de una ciudad andaluza (“¿Sevilla? ... ¿Granada? ...”, se pregunta confusa la voz poética embelesada en el primer verso) le transporta a un fantástico pasado andalusí donde el espacio del sueño, opuesto al pragmatismo del día que mata la ensoñación, permite palpar la prehistoria de una ciudad que concuerda con el “gesto anacrónico” de la voz lírica.

En el espanto hacia la mediocridad de la poesía moderna el campesinado que supone la mayor parte de la población de esos pueblos y ciudades preindustriales aparece igualmente como una imagen fascinante. Como señala Ernst Bloch, el campesino parecer estar fuera del *ahora*, aunque vivo y de carne y hueso como el propio artista, este parece una reliquia de un tiempo pretérito. Y el campesino se muestra en muchas ocasiones orgulloso de su carácter intempestivo.

Económica e ideológicamente los campesinos en medio del veleidoso siglo capitalista se encuentran en un antiguo lugar, aun cuando el capitalismo haya adaptado la propiedad de la tierra, hay un elemento precapitalista con sus propios fines que se ha apoderado del campesinado y que lo provee de sus propios productos. Todo ello, a pesar de que hasta el último pueblo está conectado por radio al *juste millieu* (Bloch, 2019: 114)

Tal como los lugares que habita, el carácter intempestivo del campesino provoca una imagen trágica o patética por la que el poeta moderno siente especial hechizo. Su visión le devuelve la imagen trágica o patética que el poeta tiene de sí mismo.

El modo de producción superado del campesinado tradicional hace aparecer a este como algo pasado, no acorde al *ahora* del tiempo progresivo, y en cuanto tal, como algo viejo o muerto. Así, el motivo de la “ciudad muerta”<sup>287</sup> —con sus variantes: ciudad dormida, pueblo abúlico, “ciudad de oro” (Villaespesa), “ciudad galante” (Darío)<sup>288</sup>, la ciudad prerrafaelita (el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*, 1916, y el poemario *Aromas de leyenda*, 1913, etc.), etc.—, como decíamos, tuvo particular cultivo en el simbolismo y la literatura finisecular. Hinterhäuser ha abordado el tema como uno de los mitos clave del periodo en la prosa europea (Hinterhäuser, 1980: 41-66; más tarde han abordado monográficamente el tema, entre otros, Lozano, 1994, Pérez García, 2008 y Cuardic García, 2013), poniendo el ejemplo de Toledo como caso español, localidad paradigmática, junto a otras como Brujas (Rodenbach, Verhaeren) o Venecia (Mann, D’Annunzio, Barrès), de ciudades que vivieron su esplendor en tiempos premodernos. Es efectivamente la prosa donde la vida (o muerte) de estas ciudades se ha explotado con más profusión pero en la lírica el motivo aparece también, si bien lateralmente o como fondo de composiciones con una gran importancia a la hora de construir la posición figural de la voz poética.

¿Qué levanta ese interés para el lírico? La ciudad preindustrial tendría algo esencial que las ciudades lanzadas a la modernidad habrían convertido en superficialidad cosmética. Unamuno publica aprobatoriamente una carta que le envía Antonio Machado que dice así: “Pasa lo contrario —añade usted— en España, donde aparte algunas capitales que tienen alma postiza, la vida, que se ignora a sí misma, corre más espontánea y verdadera, y tiene mayor encanto para el arte” (*Helios*, n.º 8, agosto

---

<sup>287</sup> Pérez García ha analizado cómo se acuña el sintagma “ciudad muerta” de forma bastante reciente con valor unitario en el siglo XIX a partir de los descubrimientos arqueológicos de ciudades perdidas como Pompeya, señalando algo clave para la comprensión del término: no se trata de ciudades deshabitadas cualquiera sino aquellas que sugieren una desaparición civilizatoria (2008: 120-121). Cita uno de los primeros usos del sintagma para una ciudad contemporánea y habitada que sin embargo carecería de *vida*, se trata de una descripción de Córdoba por Théophile Gautier en su *Voyage en Espagne* (1843): “Cordoue est une ville morte, un ossuaire de maisons, une catacombe à ciel ouvert, sur qui l’abandon tamise sa poussière blanchâtre” (en Pérez García, 2008: 122)

<sup>288</sup> Estas ciudades “galantes” y de “oro” tan caras al modernismos parnasiano se identifican con esa “ciudad ideal” que se opone “a los nuevos espacios urbanos de la ciudad moderna y al proceso de modernización” (Salvador, 2006: 46). Sin ser ciudades muertas son compaginables con el *topos* en cuanto se oponen igualmente a las formas de urbanización moderna.

de 1903, en Machado, 1990: 274).<sup>289</sup> La original es la vida espontánea de las sociedades preindustriales,<sup>290</sup> no la consciencia nerviosa del individuo urbano moderno cuya vida está constantemente mediada, haciendo de la vida algo más artificial. El arte, como algo artificial, se desdeña y se busca la verdad de la *vida*. Ignorando o eludiendo, por supuesto, que no hay nada más moderno que tratar de borrar las barreras entre arte y vida.

La experiencia subjetiva se vive, o cree vivirse, de forma sustancialmente diferente en estas ciudades.<sup>291</sup> La experiencia parece tener un cariz genuina o inmediata en estas ciudades. Paralelo a esa posición especial dentro del tiempo histórico de la ciudad preindustrial estaría, como vemos, la vivencia subjetiva del tiempo. El tiempo vivencial es claramente uno de los elementos que constituyen el factor fundamental de contraposición entre la gran ciudad y la ciudad antigua y el campo, tal como explica Simmel en su ensayo “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” (2001: 366-367):

En tanto la gran urbe crea precisamente estas condiciones psicológicas [la intensificación de la vida de los nervios] produce ya en los fundamentos sensoriales de la vida anímica [...] una profunda oposición frente a la pequeña ciudad y la vida del campo con el ritmo de su imagen senso-espiritual de la vida que fluye más lento, más habitual y más regular.

Esas pequeñas ciudades y el campo son el espacio donde late la “intrahistoria” unamuniana. La intensificación de estímulos de la gran ciudad moderna provocaría una intelectualización de la vida en tanto que para gestionar toda la información toda sensación se convierte en un signo mediatizado. En cambio, fuera de la gran ciudad se conservaría cierta inmediatez sensorial, la impresión guardaría un carácter vivo, más anímico que conceptual. Permitiendo una interpretación espontánea y no reglada por los

---

<sup>289</sup> La carta continúa con una frase reveladora del cambio de actitud estética y política de Machado: “Empiezo a creer, aun a riesgo de caer en paradojas, que no son de mi agrado, que el artista debe amar la vida y odiar el arte. Lo contrario de lo que he pensado hasta aquí”.

<sup>290</sup> Antes Bécquer había hablado del “alma inmortal de la ciudad muerta” refiriéndose a Toledo (en García Pérez, 2008: 122).

<sup>291</sup> Francisco Martín en su edición de la obra de Azorín, *Diario de un enfermo* (2000), ejemplo extenso de la fascinación de una ciudad preindustrial, explica: “Frente al industrialismo moderno de las metrópolis, la ciudad muerta se levanta como símbolo de la incapacidad del artista para vivir la escisión entre vida y arte que representan las grandes ciudades [...] lugar de un aprendizaje superior al que el artista llega en peregrinación en el intento de sanar del *mal du siècle*. [...] es la materialización de una enfermedad del alma, una suerte de hemorragia interna de la voluntad de vivir, una especie de consciencia (voluptuosa) del *cimetière intérieur* del sujeto” (2000: 208-210).

códigos propios de la “comunidad hermenéutica” (Abril, 1997: 48-65) de la moderna ciudad.

Esa ausencia de estímulos nerviosos se asociará con el sosiego, la paz, etc. del mundo rural y de la pequeña ciudad. El sujeto moderno acostumbrado al desasosiego urbano vive sin embargo esa tranquilidad como la muerte. Esa ambigüedad hacia el campo y la ciudad antigua es la expresión vívida de la escisión del sujeto moderno que encuentra en el desasosiego urbano el acrecentamiento necesario para conformar y alimentar su subjetividad. Pues conviene recordar, como señala Niall Binns que el

arraigo de las pequeñas comunidades, tantas veces exaltadas con el blando sentimentalismo de una falsa nostalgia, significaba para los primeros modernos no tanto seguridad y tradición y pertinencia como una asfixiante camisa de fuerza: desarraigarse del pueblo, emigrar a la gran ciudad, olvidarse de las cosas y los nombres del campo, fue una liberación. (Binns, 2004: 55)

O como señala Francisco Martín respecto a *Diario de un enfermo* en la edición a su cuidado: “esta vida de provincias, con su gusto por las pequeñas cosas y los detalles insignificantes (ámbito estético en el que se despliega la ética del reposo), no se eleva a símbolo positivo capaz de abrir una brecha en la crisis vital (artística e intelectual) del sujeto moderno” (en Martínez Ruiz, 2000: 208-210).

La asociación con la muerte en un principio choca con la imagen de vitalidad auténtica y espontánea que se percibe en otros momentos. Efectivamente, en determinadas ocasiones las interpretaciones se oponen pero el elemento común es la caracterización temporal-vital; la lógica interna que permite tales contraposiciones es la misma: el hecho de que las diferencias geográficas parecerían implicar unas diferencias temporales sustanciales, diferencias temporales en un sentido amplio, lábil y ambiguo, tiempo histórico y tiempo vital. En todos los casos, y esto es lo importante en nuestra opinión, supone la conciencia acentuada de la modernidad como una fuerza histórica que lo atraviesa todo. Para bien o para mal es difícil de dilucidar y depende según la obra. Creemos que lo importante y fundamental es el esquema temporal que se sobrepone al paisaje. Es esta base que explica la complejidad de lo que muchas veces se plantea de un modo dicotómico simplista. Y es que la imagen de la ciudad preindustrial, *muerta o viva* si se quiere, es esencialmente ambigua. Como ambigua es la posición del poeta ante una modernidad que lo crea y lo condena a la vez. Valga un ejemplo. El Antonio Machado que desdeña las capitales de “alma postiza” ve también muerte,



enfermedad y degeneración en las ciudades preindustriales en las que tanta esperanza deposita; decrepitud acaecida por causas internas, no por influjo negativo externo.

Esta lógica temporal atraviesa toda la matriz ideológica del primer tercio del siglo XX y no se trata solo de un *topos* modernista, si bien es cierto que durante el modernismo arraigaran una serie de elementos que conformaran un motivo, incluso rarificado y cultivado como un verdadero cliché. Pero, como veremos, más allá de la profusión *tópica* en el modernismo, la fascinación por la ciudad preindustrial recorrerá todo el periodo que estudiamos. Y, con la misma ambigüedad, ocupará el imaginario casi completo de un poeta como Federico García Lorca. Aparte de su Granada natal y otras ciudades andaluzas,<sup>292</sup> así dibujará la ciudad de Cuenca el poeta granadino en sus tardíos *Sonetos del amor oscuro*:

¿Te gustó la ciudad que gota a gota  
labró el agua en el centro de los pinos?  
¿Viste sueños y rostros y caminos  
y muros de dolor que el aire azota?

¿Viste la grieta azul de luna rota  
que el Júcar moja de cristal y trinos?  
¿Han besado tus dedos los espinos  
que coronan de amor piedra remota? (2020: 16)

#### CIUDAD TRADICIONAL E INTEGRACIÓN PAISAJÍSTICA

##### *Arquitectura y técnicas tradicionales*

El arte, como esfera separada, no puede sino fracasar a la hora de buscar la unidad social y artística dentro del campo específico del arte. De este modo podría decirse que

---

<sup>292</sup> Precisamente el primer poema publicado por García Lorca, en el periódico regional *Renovación* el 25 de junio de 1919 (Gallego Morell, 1967), es una “Elegía humilde” a Granada, convertida en toda una simbolista ciudad muerta: “Hoy Granada te elevas ya muerta para siempre”. El poeta, que reconoce su destino afín anhela, morir con ella: “Quiero que entre tus ruinas se adormezca mi canto / Como un pájaro herido por astral cazador.”

fracasa el deseo de organicidad del *Art Nouveau*. Lily Litvak señala así la pretensión del movimiento artístico finisecular<sup>293</sup>:

El arte fin de siglo trataba de expresar ciertas fuerzas elementales. Sus formas curvas, de contornos ininterrumpidos, ondulantes, retorcidas, palpitantes, traducían vida y movimiento. Sus elementos retorcidos, vibrantes, florecientes, eran signos inequívocos de vida orgánica (1979: 5)

Pero esa organicidad entendía la vida ya desde un marcado positivismo evolucionista relacionando la vida con los organismos selváticos y exóticos que fascinaban al naturalismo finisecular identificando vida con los supuestos orígenes de la vida que remitían imaginariamente a ciertos paisajes, de ahí la obsesión con los humedales, los bosques húmedos, entornos selváticos, los helechos, o incluso los espermatozoides y embriones a los que se asemejan algunos fondos de Gustav Klimt. Ese erotismo es en gran parte una corporeidad espiritualizada, un mundo de una materialidad fetichizada. Todo es materia, movimiento, muerte y reproducción; todo es accidente de unas leyes positivas de la naturaleza; una espiritualización del materialismo positivista.

El gusto por las ciudades preindustriales es, por el contrario, una manera de denunciar la separación del arte y la literatura del espíritu colectivo de la comunidad (Litvak, 1980: 108). Ante unas ciudades que han sido reconstruidas por el urbanismo burgués bajo una inmisericorde transformación<sup>294</sup> y repletas por una estética de pura ostentación, cuyo epítome es el “eclecticismo” de la burguesía del siglo XIX y

---

<sup>293</sup> Quien por otro lado sostiene, creemos, una visión poco materialista del arte y la literatura al no captar la dinámica moderna que mueve tanto al sujeto artístico (con las tendencias compensatorias del arte que Litvak alaba un tanto ingenuamente) como al sujeto económico.

<sup>294</sup> Urbanismo que, volvemos a recordar, como han señalado muchos autores (Henri Lefebvre, Jane Jacobs, Manuel Delgado, etc.), tiene unas bases ideológicas profundamente antiurbanas y cuyas aplicaciones prácticas iban en detrimento de la diversidad, azar y espontaneidad que caracterizan a la ciudad: desde los proyectos de la *ciudad jardín* de Ebenezer Howard o la *ciudad radiante* de Le Corbusier —quien llamó a su Ciudad Radiante “Ciudad Jardín vertical” y describió como una “solución” a la ingenuidad de la Ciudad Jardín (Jacobs, 2013: 49)— la ciudad histórica ha sido un objeto que sustituir, no sobre el que trabajar. Jane Jacobs afirma sobre Le Corbusier: “No le interesaban aquellos aspectos de la ciudad que no pudieran ser abstraídos y acomodados luego a su utopía” (Jacobs, 2013: 45). El proyecto oriundo de España de la *ciudad lineal* de Arturo Soria es un claro ejemplo de esa planificación antiurbana. Según Ramos Gorostiza, “ruralizar la vida urbana; urbanizar el campo”, fue un eslogan común para publicitar el proyecto y un punto del *Decálogo de la Ciudad Lineal* era textualmente “el retorno a la naturaleza” donde se apelaba también a revertir el éxodo rural (Ramos Gorostiza, 2008: 113).

principios del XX,<sup>295</sup> incapaz de crear una estética propia, las ciudades antiguas se elevan como una obra orgánica y superior en sí misma.

La elección de las ciudades preindustriales como motivos o paisajes dentro de la literatura modernista se explica con frecuencia por un supuesto gusto esteticista superficial en la que solo se apreciarían las sensaciones visuales que produce la vista orgánica que las villas antiguas suelen poseer. En esa admiración estética, creemos, hay algo más: la apreciación de la arquitectura y urbanismo que emana en las culturas preindustriales y, de manera más o menos directa, de aspectos de esas sociedades premodernas de las que emanan esas culturas.

Procederemos, pues, a una pequeña digresión que esboce ciertas diferencias entre la “producción del espacio” preindustrial y la moderna para enmarcar adecuadamente esta cuestión. Las edificaciones premodernas suelen partir de los conocimientos técnicos tradicionales que cada sociedad desarrolla a partir de las necesidades y de los recursos ambientales que tiene. Esas necesidades y esos recursos configuran la técnica y el estilo de las edificaciones, estilo que al estar normalmente desarrollado a lo largo de generaciones sus procedimientos adquieren un cariz particular y característico con el que se identifican sus habitantes. Lo costoso de las edificaciones y el largo tiempo que conllevan hacen de cada edificación algo construido con sumo cuidado aunque sea con los medios más limitados. El crecimiento urbano viene dado no por la planificación técnica de un aparato estatal centralizado sino más bien por las necesidades y deseos de sus habitantes adaptándose a la configuración urbana dada y sometándose a las limitaciones orográficas, climáticas y de medios. Las construcciones además son hechas, por lo general por sus propios habitantes, bien estratificados en un gremio, bien no, o solo parcialmente, con una especialización restringida al conocimiento transmitido por los propios habitantes, los cuales hacen sus pequeñas aportaciones sin producir rupturas en esa tradición y permitiendo innovaciones que se adecúen correctamente a la

---

<sup>295</sup> Una mezcla de estilos en la búsqueda de un gesto que diese personalidad al nuevo rico burgués y legitimase culturalmente a la nueva clase dominante a través de la revivificación artificial de antiguos estilos, pero que en el fondo no dejaba de participar en la destrucción de la arquitectura como tradición enraizada en la comunidad local. En esa destrucción no tiene un papel menor la industrialización y capitalización de la construcción que abandona el uso de métodos y materiales de construcción locales optando cada vez más, entre otras cosas, por materiales prefabricados: hormigón armado, hierro colado, ferralla, ladrillo alveolar, etc. La homogeneización y estandarización se pretende compensar con la diversidad de estilos, estilos sin embargo cosificados que en muchos casos son paradigmas de lo *kitsch*, es decir, la serialización moderna que obedece paradójicamente al deseo de individualización.

sociedad y el lugar.<sup>296</sup> Esto da lugar a un crecimiento paulatino en el que la suma va aglomerándose en un conjunto que da la impresión de ser unitario. Por esto y al limitarse a los materiales de construcción que tienen más a mano, los cuales han aprendido a manejar técnicamente gracias a la tradición de una manera sostenible para no agotar los recursos de los que disponen. Esta “arquitectura sin arquitectos” (Rudofsky, 1964)<sup>297</sup> se da pues en una armonía con el medio natural que es percibida estéticamente, de hecho, puede decirse “*prolongan dicho medio*”,<sup>298</sup> pareciendo incluso que las construcciones con piedra circundante “a menudo parecen ser una emanación de ese suelo, una excrecencia espontánea, un desarrollo natural” (Jappe, 2021a: 105).<sup>299</sup>

Lily Litvak, estudiando la literatura finisecular, se expresa también sobre ese carácter integrador de las técnicas preindustriales y el carácter alterador de la industria:

La agricultura y la horticultura habían, desde tiempos inmemoriales, modificado y humanizado la naturaleza. Pero el campo sembrado, el pastizal, el camino, aportaron diseños que no deformaban. Inclusive, antes de la revolución industrial la ingeniería había logrado felices incorporaciones ecológicas y estéticas: viaductos de aspecto eterno que llevan agua a los pueblos, poéticos canales que cruzan aldeas. Sin embargo, las estructuras de la nueva era industrial: la mina, la fábrica, la ciudad moderna, iban a ser menos benévolas con el medio ambiente. Un negro manto de carbón empezaba a

---

<sup>296</sup> Esta es una de las razones, aparte de la secularización de la sociedad, por la que catedral moderna fracasa en *La Voluntad* de Azorín; su construcción no puede sino fracasar: no está construida por una comunidad orgánica, sino por obreros, asalariados, mal pagados que no creen en lo que están haciendo.

<sup>297</sup> Rudofsky es una de las notables excepciones entre los arquitectos modernos que han apreciado coherentemente (no desde el pastiche posmoderno) las técnicas y resultados de los constructores no profesionalizados que hasta hace pocos siglos eran la mayoría. Esta arquitectura tradicional fue desechada y desacreditada por la arquitectura moderna y erradicada *de facto* por la lógica industrialista del capital.

<sup>298</sup> Ocurre, de hecho, que cuando “las construcciones se convierten en ruinas, se asimilan de nuevo al terreno del que salieron, se mezclan con él, se funden como si volvieran a su matriz” (Jappe, 2021a: 105). Compárense la solemnidad del desgaste paulatino de las antiguas ruinas, la “pátina del tiempo”, con las imborrables ruinas que deja el hormigón armado y el plástico. Material este último, por cierto, que ha realizado irónicamente la preceptiva estética de la modernidad según Baudelaire: lo transitorio y lo contingente, los materiales plásticos presentes en tantísimas mercancías, deviene eterno e inmutable, materiales que apenas se degradan (Binns, 2004: 123).

<sup>299</sup> Así son característicos los colores preponderantes de ciertas regiones, comarcas o pueblos por los materiales de construcción recurrentes de la arquitectura tradicional: las paredes encaladas de los pueblos blancos, los muros y tejados negros de pizarra, los muros rojos de arcilla ferruginosa, los sillares amarillos de piedra caliza, etc. Esa caracterización y colorido no será infrecuente en las referencias poéticas de pueblos o edificaciones. En ocasiones desde una interpretación icónica: los tonos de esas viejas ciudades históricas como Segovia o Toledo expresan su decadencia plasmada en lo amarillento de la piedra, los tejados roñosos y “sangrientos”, etc. (Litvak, 1980: 103).

extenderse como paño mortuorio sobre la naturaleza. Las sucias huellas de la mina, la fundición, los altos hornos profanaron hasta las más lejanas aldeas. Los ríos llenos de escorias se volvieron enemigos de los peces y la vegetación. Las laderas de las montañas, despojadas de sus árboles y horadadas por atrevidos ingenieros, mostraban las entrañas de la tierra. (Litvak, 1991: 223).<sup>300</sup>

Con todo, hay que cuidarse de eludir la realidad histórica de la opresión al enfatizar la organicidad arquitectónica premoderna. Además, la no ruptura de un equilibrio metabólico en el modo de producción premoderno no quita que, a pesar de su mayor integración en el paisaje estrictamente natural, ese paisaje antropomórfico no esté también atravesado por signos ideológicos, particularmente las épocas de transición que dan lugar al capitalismo industrial.<sup>301</sup> Como señala Anselm Jappe, en muchos de estos paisajes premodernos se da la paradoja de que estos nos resultan admirables cuando las sociedades que los produjeron no lo son en absoluto (Jappe, 2021a: 128). Jappe plantea una conclusión sugerente:

dichas construcciones eran *mejores* que sus autores. *Eran bellas porque no eran el 'fiel reflejo' de estos*. Las creaciones colectivas poseían una nobleza y una belleza de la que la gente que las había erigido carecía tomada individualmente. El objeto era superior al sujeto (Jappe, 2021a: 129).

El ser humano en cuanto colectivo, en cuanto “ser genérico” (*Gattungswesen*),<sup>302</sup> conformado por un inconsciente ideológico, se manifiesta superior al individuo y su propia conciencia.

---

<sup>300</sup> La personificación de la naturaleza y el retrato de la industria como su *enemiga* son característicos de la retórica ecologista. El citado fragmento puede servir para señalar los presupuestos del naciente movimiento ecologista que moviliza la crítica de Lily Litvak quien mantiene en ocasiones las limitaciones históricas de este movimiento a la hora de la interpretación crítica.

<sup>301</sup> Podemos traer a colación como modo de ejemplo el prototípico paisaje rural toscano del camino circundado de cipreses alineados entre campos de trigo que conduce a la *villa*: tal “paisaje” tiene su origen en la expansión hacia el agro de la burguesía toscana a partir del siglo XIII que estableció un sistema de colonias aparceras; dichos cipreses delimitan precisamente un paisaje preconcebido que guía la mirada (el origen de la mirada paisajística) hacia el palacio y remarca su control y propiedad sobre los *poderi* que atraviesa, utilizando precisamente la carga simbólica ancestral del ciprés como signo de perpetuidad e inmortalidad (Lefebvre, 2013: 134). La utilidad del árbol como sombra y asentador del terreno son realmente secundarios (hay mejores árboles para tales propósitos) frente al efectivo poder simbólico del paisaje trazado.

<sup>302</sup> Esta noción es importante dentro del pensamiento marxiano, particularmente en los conocidos como *Manuscritos de París*. El ser humano en su acción exterior (lo que de forma un tanto ahistórica para

Este es el proceso de cosificación inmanente a toda producción humana y que configura una riqueza y diversidad intangible en forma de lenguas, objetos, ritos, etc. En este sentido entiende Jappe la admiración que puede provocar los paisajes premodernos. “La arquitectura y las artes tradicionales en general deberían ser consideradas, pues, como el lenguaje: una estructura no innata, pero aprendida temprano y de forma no consciente, que a continuación da forma a todo lo que los individuos pueden decir o construir” (Jappe, 2021a: 129).<sup>303</sup> Ángel Ganivet contempló la ciudad bajo una luz no muy distinta a la aquí planteada. La ciudad cambia y la cambian sus gentes a través de la vida cotidiana:

una ciudad está en constante evolución e insensiblemente va tomando el carácter de las generaciones que pasan. Sin contar las reformas artificiales y violentas hay una reforma natural, lenta, invisible que resulta de hechos que nadie inventa y que muy pocos perciben. Y ahí es donde la acción oculta de la sociedad entera determina las transformaciones trascendentales.

Donde “no interviene nadie, porque intervienen todos” (Ganivet, 2011: 49). Pareciese que Ganivet alaba la “alienación” social natural en el sentido antes expuesto desde la filosofía marxiana, en contra del régimen administrativo y tecnocrático estatal al servicio del capital.

Las ciudades como a las que aspira Ganivet tienen así un carácter particular, muchas veces interpretada por los poetas como una personalidad, que las hace reconocibles y que revelan una forma cohesionada de relacionarse con el territorio, abarcarlo y comprenderlo.<sup>304</sup> Estos pueblos y ciudades guardan una imagen cohesionada

---

referirse a las sociedades premodernas se sigue llamando trabajo) realiza su naturaleza desdoblada en la naturaleza exterior, contemplándose a sí mismo y configurando una *segunda naturaleza*.

<sup>303</sup> Es precisamente esa potencialidad y belleza del lenguaje la que embaucará a tantos poetas y pensadores. El caso de Unamuno es particularmente rico. Las lenguas naturales potencialmente son incomparablemente más *inteligentes* que cualquier individuo que las hable. Desde esta perspectiva y no desde un burdo chauvinismo hay que interpretar el genuino fervor de Unamuno por el castellano, con su vasta amplitud, historia y diversidad; y por ello buscará en esta lengua la posteridad. Del mismo modo, su concepto de “intrahistoria” trata de expresar de una manera ciertamente algo mistificadora la objetivación de una cultura popular en la *praxis* cotidiana.

<sup>304</sup> El comentado poeta belga Georges Rodenbach escribe en su *Brujas la muerta*, inspirado por la antigua ciudad flamenca: “las ciudades tienen una personalidad, un espíritu autónomo [...]. Toda ciudad es un estado de ánimo y, apenas moramos en ella, este estado de ánimo se comunica, se propaga en nuestro interior como un fluido que se inocular” (Rodenbach 2011: 81). Cuando se dice que Rodenbach habría instituido la frase de Amiel —“Un paysage est un état d’âme”— para la ciudad (Rovira y Navarro,

y clara de sí mismas (Lynch, 1960) debido a la unión estrecha entre la construcción, sus habitantes y el terreno, lo cual produce una sensación de crecimiento “orgánico” de lo urbano que conforman un paisaje en el que puede leerse un orden social donde espacio, sociedad y naturaleza no están escindidos. Las ciudades admiradas tienen un carácter telúrico, literal y metafórico: literalmente, el uso de materiales locales emparenta y armoniza visualmente las construcciones con la orografía local y metafóricamente la cultura de las ciudades se construye a través de tradiciones enraizadas en la producción agrícola del territorio.

Sin embargo, en el capitalismo industrial se habría sufrido una ruptura antropológica en la que el ser humano erradica todos los medios civilizatorios anteriores elaborados sin solución de continuidad durante milenios (Jappe, 2021a: 130) y se contempla impotente ante un mundo que ha creado. Cada sociedad, cada modo de producción, produce y posee un espacio social propio, la cuestión es que el capitalismo ha impuesto tanto su visión social del espacio como su práctica espacial por todo el globo reduciendo el espacio de la naturaleza a su propia artificialización (Lefebvre, 2013: 90); así incluso “los espacios naturales”, las “reservas”, son parte de la gestión del capital y el Estado, no menos reducidos a mercancía o recurso a explotar.<sup>305</sup>

Es desde esta perspectiva que debe comprenderse la fascinación de tantos poetas y artistas por las ciudades y pueblos no modernizados, su paisaje y, como decía Unamuno, su paisanaje. Asociar el paisaje a una mera visión nacionalista o irracionalista es abandonarse a una noción mistificada de progreso y dejar el potencial emancipador de ese pasado para la igualmente mistificada reapropiación reaccionaria.<sup>306</sup> Parte de ese potencial emancipatorio está en la posibilidad de una relación no dominadora con la naturaleza y una convivencia ecológica. Muchas de estas

---

1994: 18) consideramos fundamental recalcar que esa proyección se da en la poesía modernista ante todo con la ciudad premoderna en tanto esta permite una contemplación paisajística en la que el poeta es capaz de integrarse en virtud de esas características premodernas comentadas.

<sup>305</sup> Los pueblos hoy no dedicados a la industria agropecuaria o alguna otra industria extractiva y que conservan cierto carácter local son hoy igualmente mercantilizados, en este caso por el sector turístico. El “pasado” conservado *in vitro* para la adecuada valorización del capital.

<sup>306</sup> Sin negar que el nacionalismo atraviesa en mayor o menor medida casi todos los discursos modernos, la visión exclusivamente nacionalista de la apreciación del paisaje de las regiones “atrasadas” contrasta, por ejemplo, con la afirmación de Baroja contra el trazado moderno de las calles (*infra*). Y por supuesto debe contrastarse con la fascinación por las sociedades y pueblos no occidentales de tantos poetas y artistas.

construcciones premodernas ilustran cómo el hombre en lugar de oponerse a las condiciones naturales saca provecho de ellas y explota su diversidad y posibilidades. “Tales construcciones se integran en el paisaje; mejor: lo completan” (Jappe, 2021a: 106). Esa integración puede inducir la idea de una unión entre naturaleza y sociedad local o incluso la idea de que esa sociedad obedezca a los designios del territorio o de una entidad trascendente. Así se entiende el sentido trascendental que emana para muchos poetas y artistas del paisaje urbano o rural premoderno y la asociación a un destino patrio incardinado en el propio territorio.

Las viejas ciudades y los pueblos conforman un paisaje antropomorfizado que contrasta con la artificialidad y enormidad de las ciudades industriales que bloquean el horizonte natural. En lugar del dominio absoluto de la naturaleza los paisajes urbanos premodernos guardan la promesa de una relación no necesariamente nociva con la naturaleza. Es decir, lo que puede parecer un gusto esteticista oculta en su seno también un deseo político y no meramente, como decimos, la mistificación nacionalista. Marx escribía en 1844:

Por tanto, *la sociedad* es la unidad acabada esencial del hombre con la naturaleza, la auténtica resurrección de la naturaleza, el naturalismo realizado del hombre y el humanismo realizado de la naturaleza. [...] La naturaleza en devenir en la historia humana —este acto de surgimiento de la sociedad humana— es la naturaleza *real* del hombre, por eso la naturaleza, tal y como deviene, aunque en forma *enajenada*, merced a la industria, es la naturaleza auténticamente *antropológica*. [...] La propia historia es una parte *real* de la *historia de la naturaleza*, de la transformación de la naturaleza en hombre. (Marx, 1980: 152-153)

Aunque efectivamente la visión de esos paisajes (obviando incluso la reapropiación nacionalista) tiene un carácter ambiguo. En los paisajes rurales parece plasmarse claramente el lugar de cada cosa. Todo parecer ocupar una posición surgida orgánicamente. De ahí la impotencia política en la que puede caer fácilmente esa visión “ecológica” del paisaje urbano antiguo: se lucha contra el industrialismo, pero también contra una transformación social que permita la justicia y la eficiencia en el modo de producción que permita erradicar o minimizar la miseria.



*La ciudad antigua como paisaje natural*

El paisaje, como forma artística moderna, padece de algún modo la misma problemática. Si bien eso permite en ocasiones al menos vislumbrar la problemática social que produce la lógica del anhelo romántica: la doble escisión, la del hombre con la naturaleza y la del individuo con la propia sociedad. Así ocurre que la primera escuela paisajística española pronto comenzase a pintar ciudades antiguas más como paisajes naturales que como paisajes urbanos. Carlos de Haes, el gran introductor de la pintura de paisaje en España, no pinta ciudades, pero sí lo harán sus alumnos (Pena, 1982: 104): las ciudades viejas de Castilla van apareciendo como emanadas de la propia naturaleza que las circunda. La ciudad se estatiza, hipostasiada como un elemento de la naturaleza en lugar de un producto histórico. Esta aparición es fruto de una nueva conciencia histórica<sup>307</sup>: una toma de conciencia a partir de la recuperación de las imágenes originales de lugares arraigados en la tradición, tanto histórica como supuestamente pictórica de un Greco<sup>308</sup> o un Velázquez (Pena, 1982: 104). Por un lado, una motivación historicista-nacionalista de corte positivista, por otro una nación krausista-regeneracionista de unión del pueblo con la naturaleza a través del paisaje como emanación de un espíritu popular-nacional. Estas representaciones estarán muy presentes en escritores líricos de principios del siglo XX en quienes las referencias intermedias abundan y el recurso a la éfrasis es común.

Pero el carácter estático y aparentemente natural denota más allá de la genuina integración paisajística de las formas de construcción preindustrial otro aspecto más sombrío. Se trata de una ciudad sin habitantes: muerta como la de los fondos de los antiguos óleos. “Anotemos que la ciudad en el paisaje español no tiene nada que ver con

---

<sup>307</sup> Hay en esta escuela pictórica también una motivación historicista-nacionalista de corte positivista.

<sup>308</sup> Es conocida la fascinación de muchos autores finiseculares por Toledo y el Greco como su gran pintor. Toledo puede ser considerada como uno de los ejemplos de ciudad muerta y así la considera Maurice Barrès en 1911 en su *Greco ou Le secret de Tolède* (en 1913, por cierto, Zuloaga pinta al pensador francés con la ciudad al fondo a imitación de las vistas del pintor cretense) donde admira en un tono orientalista el carácter refractario de la nación española a las transformaciones políticas y sociales que sufría su propio país. En contra de las asociaciones del Greco y la ciudad de Toledo como paradigma de la grandiosidad del pasado español, Javier Maderuelo realiza una interpretación muy sugestiva de la visión de Toledo del Greco según la cual este plasmaría ya en su misterioso *Laocoonte* (c. 1610) el declive de la ciudad que perdería sus privilegios frente a nuevos núcleos comerciales y burocráticos, profetizando la destrucción mítica de la ciudad (Maderuelo, 2005: 308-319).

la descripción de la vida de la misma y de sus personajes, [...] en nuestras provincianas y agrarias ciudades castellanas, descritas por pintores y escritores, sus habitantes parecen no existir” (Pena, 1982: 104). Parecen no existir porque de algún modo no existen en el *hoy* sino en un pasado condenado a desaparecer. Estos paisajes urbanos sin habitantes contrastan con la pintura burguesa de otros países que pintan ciudades bulliciosas y ricas, en manos de una burguesía poderosa que recorre tranquilamente las calles que ella misma ha edificado. La contemplación estética de esas ciudades antiguas las cosifica; al ver en ellas cierta aura se las convierte en objetos ultramundanos — pertenecientes a una especie de *eternidad* fuera del tiempo secular— lo cual las termina de proscribir del *hoy*.

### *Contra la línea recta*

Precisamente ese afuera, esa exterioridad del presente cambiante, uno de los atractivos de esas ciudades para los poetas, abrumados por un tiempo en el que no se sienten integrados. El repudio al *ahora* de las grandes ciudades y su “tiempo de los relojes” es, por lo general, solo una manifestación de la fría tendencia a la abstracción y la racionalización que simboliza lo mecánico de la civilización industrial. Civilización que se tomó muy en serio, como hemos visto, la tarea de destruir y reconstruir bajo sus criterios el antiguo trazado urbano. La ciudad antigua no se ve simplemente desdeñada o congelada por los procesos de modernización en un pasado muerto sino que es fácticamente destruida por los procesos de modernización urbana que sufren de manera acelerada muchas de esas ciudades, como si fuese el precio a pagar por la modernización. Como ya hemos señalado, ante esta destrucción no son pocos los escritores que tomaron parte activa en la crítica pública de tales transformaciones.

Un ejemplo concreto del repudio a la racionalización e instrumentalización del capitalismo que los gobiernos realizaron en nombre del progreso sería por ejemplo el rechazo a la línea recta con que se trazan las reformas urbanas decimonónicas. Aunque es en la segunda mitad del siglo XIX cuando estas reformas se generalizan la cuestión puede retrotraerse a los albores de la modernidad. El Renacimiento, no solo fue una elevación a dogma de la “dignidad del hombre” —dignidad harto ambigua, solidaria con los procesos de sujeción capitalista—, fue también un reforzamiento de la

administración *racional* del hombre por el hombre, y en este aspecto diseñó nuevas formas de control urbano. En 1508 se abre la Via Giulia, la primera calle rectilínea de Roma desde la Antigüedad, siguiendo lo establecido por el texto *Pro instauratione urbis* a requerimiento del papa Sixto IV, quien siguiendo los consejos de Fernando I de Nápoles procuró destruir los porches, balcones y calles estrechas que habían demostrado ser elementos fundamentales para las revueltas urbanas (Jappe, 2021a: 133).<sup>309</sup> Desde el siglo XVI, como explica Jappe,

la historia del urbanismo es más o menos idéntica a la historia de la línea recta y de otras formas geométricas regulares. El deseo de las fuerzas del orden de poder cargar con la caballería y la artillería contra las muchedumbres en rebelión sin tener que sufrir el lanzamiento de proyectiles desde las ventanas y los balcones (a menudo efectuado por mujeres, ¡colmo del deshonor para los soldados!) y sin tropezar con las barricadas, tan claro en la “hausmanización” de París emprendida después de la revolución de 1848, es la motivación más evidente, pero no fue sino la conclusión de una lógica que había empezado mucho antes. En un nivel más profundo, nos encontramos igualmente con el odio —constitutivo de la modernidad— a todo lo que sea incontrolable, orgánico, laberíntico, fragmentario e imprevisible. (2021a: 134-5)

La admiración por esos elementos que no entran dentro del modelo de la racionalidad instrumental de la modernidad no desaparecerá pero, sintomáticamente, se relegará a la esfera artística y/o privada. El modernismo finisecular, por ejemplo, que plantea una arquitectura orgánica y curvilínea se limita a lo privado y superficial, a la decoración y al ocio (por ejemplo, el parque Güell), no al urbanismo.

De este modo, Ganivet (2011) en un alegato vehemente contra el urbanismo moderno carga contra el trazado de la Gran Vía en su *Granada la bella* (serie de artículos periodísticos en torno a la construcción de la Gran Vía granadina y el soterramiento del Darro) y la destrucción que esta implica (tal como cargarían muchos

---

<sup>309</sup> En un plano más simbólico, pero en estrecha relación con lo anterior el importante arquitecto inglés Christopher Wren, encargado de planificar la reconstrucción de Londres tras el Gran Incendio de 1666, diseñó un plan que, aunque finalmente no se llevó a cabo, resulta muy significativo: sustituir la catedral de San Pablo como centro de Londres por la Royal Exchange (Lehan, 1998: 4). Con ello Wren no estaba exactamente inventando algo sino reflejando y adaptándose a lo que estaba ocurriendo en la práctica.

escritores franceses contra el barón Haussmann).<sup>310</sup> No solo por lo que representa económicamente, a saber, acumulación de capital real —que por supuesto también, y de la cual Ganivet es consciente, pero que en cualquier caso es anterior— sino por lo que representa simbólicamente: la línea recta, símbolo nuevo y verdadero poder abstracto de dominación.<sup>311</sup>

En 1893 Unamuno, en clara consonancia con los planteamientos de Ángel Ganivet sobre los proyectos urbanísticos de Granada, dice en el debate público en torno al ensanche de su ciudad al que se opone fervientemente: “¡Viva el Bilbao chico!” (en Salaün y Serrano, 1991: 203).<sup>312</sup> Pío Baroja contra *Hacia otra España* de Maeztu<sup>313</sup>, en 1899 escribe. “el día que nuestros pueblos tengan las calles tiradas a cordel, ese día emigro, no a Inglaterra, ni a Francia [... sino] a Marruecos o a otro sitio donde no hayan llegado esos perfeccionamientos de la civilización” (en Blanco Aguinaga, 1998: 227).

La crítica es tanto estética como social, elementos que consideran de todas formas inseparables. Está lejos de ser una mera crítica irracional. Ganivet plantea, adelantándose a muchos planteamientos urbanos muy posteriores, la racionalidad de la arquitectura tradicional. La arquitectura local tiene justificaciones racionales y científicas. En consonancia con los planteamientos materialistas que estudian las relaciones recíprocas entre el clima, el territorio y la producción, habla de ciudad meridional así: “su estructura antigua, que es lógica, obedece a la necesidad de quebrar

---

<sup>310</sup> Esta conciencia de la decadencia de las ciudades señala la compleja recepción que tuvo la técnica. Como explica Benjamin en *El libro de los pasajes*: “Las fantasías sobre el ocaso de París son indicio de que no hubo recepción de la técnica. En ellas se expresa la oscura conciencia de que con las grandes ciudades surgieron también los medios para convertirlas en polvo” (2005: 123).

<sup>311</sup> Hay otro carácter simbólico e ideológico paralelo a este: la hegemonía total de la burguesía que destruye literalmente la estructura medieval de las ciudades. La burguesía abre vía al verdadero progreso urbano destruyendo las oclusivas murallas y los oscuros callejones medievales. En suma, el urbanismo moderno está muy lejos de ser estrictamente una cuestión técnica y funcional aun asumiendo una neutralidad ideológica —de la que carecen— para los presupuestos técnicos.

<sup>312</sup> Se trata de una polémica entre Pablo de Alzola entonces alcalde de Bilbao (desde el diario *República*) y Unamuno (desde *El Nervión*). El primero defiende el ensanche como solución progresista acorde a los intereses de la burguesía vasca. Unamuno no lo desdeña por mero capricho nostálgico o estético (aunque no se desdeña en absoluto el perjuicio estético) sino que lo rechaza en nombre de la justicia social (Magnien, 1991: 113). Cabe señalar que la crítica no iba desencaminada, pues la mayoría de los proyectos urbanísticos si en papel eran ya problemáticos, insuficientes y obedecían con frecuencia a intereses espurios, tuvieron, para más inri, una realización tardía y no acorde a la planificación.

<sup>313</sup> En este libro de Maeztu, una delirante apología de la modernización capitalista, se habla de “la belleza de las calles rectas y de la fábrica” adelantándose más de una década a las exclamaciones futuristas de un Marinetti y que será la base para los planteamientos más vesánicos si cabe de la poesía de Ramón de Basterra.

la fuerza excesiva del sol y de la luz, de detener las corrientes de viento cálido; por eso sus calles son estrechas e irregulares, no anchas ni rectas. Y sin embargo la aspiración constante es tener calles rectas y anchas, porque así las tienen ‘los otros’” (Ganivet, 2011: 73). Ganivet no niega que se puedan trazar nuevas calles rectas y anchas pero debe estudiarse bien su adecuación (arguyendo en el caso granadino, la necesidad, por lo menos, de un abundante arbolado).

Ante las nuevas transformaciones urbanísticas no solo responderán *ideólogos* como Ganivet o Unamuno, también un *modernista* como Villaespesa cantará en *El encanto de la Alhambra*:

y profanó el progreso la vetusta poesía  
de las más bellas calles, demoliendo sus piedras  
para trazar la recta brutal de la Gran Vía. (1932: 16)

Los términos elegidos son clarísimos: la belleza de la ciudad antigua (“poesía”) es desacralizada y destruida en pos de la razón técnica e instrumental de la modernización capitalista (“progreso”). Esta es parte de la lógica productiva del modernismo que contra la línea recta rendirá culto a los formas curvilíneas y difuminadas: lo orgánico y vegetal, lo animal y lo sensual.

*Integración vital: ciudad y naturaleza. El tiempo de la ciudad preindustrial*

Lo pintoresco romántico, estrechamente unido a la génesis del paisaje, está relacionado con el desorden (Charbonneau, 2016: 50); se interpreta como una especie de sentido orgánico, un sentido que se oculta al *more geometrico* pero que está ahí. En el pintoresquismo ese sentido se presenta de un modo familiar y amable; lo sublime de un modo siniestro y aterrador. Alejados del pintoresquismo, en el caso de las ciudades premodernas este elemento sublime será lo que los simbolistas identificarán como el “alma” de las ciudades antiguas. Lo que Lozano Marco (2000: 11-46) identifica como dos maneras de tratar el tópico de la ciudad muerta —lo sombrío y doloroso por un lado, lo sugestivo y evocador por otro— no son tratamientos distintos y opuestos sino más bien complementarios, que provienen de la propia realidad de esas ciudades y, sobre todo, de la propia realidad subjetiva del poeta moderno.

Aunque ya abierta una división clara entre naturaleza y lo urbano, en las ciudades antiguas e incluso en ciertos lugares de las ciudades modernas (ese Madrid que admiraba Juan Ramón Jiménez en la *Colina de los chopos* o incluso en pequeños rincones de Nueva York en su *Diario*) existe todavía una interrelación entre ambos mundos. Como para Walter Benjamin el pasado no estaría simplemente detrás, más bien está debajo: en las profundidades, es subliminalmente contemporáneo al propio presente. “La ciudad como laberinto está íntimamente unida al recuerdo del pasado perdido” (Frisby, 1992: 404).<sup>314</sup> La presencia del tiempo cíclico del clima y la agricultura (el florecer de los árboles, el humo de leña ante el frío invernal, etc.) traspasa todavía lo que trata de negarla, la triunfante institución social que es la ciudad moderna que va ocupando todo espacio.<sup>315</sup>

Cuando Serge Salauin y Carlos Serrano afirman que el “inmovilismo del campo, su aislamiento material [...] empiezan a transformarlo en *objeto* del arte urbano” (Salauin y Serrano, 1991: 203), estamos de acuerdo con el predicado de la oración pero el sujeto nos parece un tanto problemático. ¿Inmovilismo respecto a qué? ¿Acaso no ha cambiado el campo? ¿Acaso siguen en el mismo régimen de propiedad? ¿Las sucesivas desamortizaciones no afectaron al campo? ¿Pretendían sacarlo, a fuerza de decreto, de su *aislamiento* e *inmovilismo*? ¿Por qué la espacialización del tiempo histórico? ¿El campo está *inmóvil* porque no avanza según el ritmo que marca el tiempo *nuevo* del capital? ¿Qué es exactamente el *aislamiento material*? ¿Cuando llegue el teléfono y el ferrocarril al pueblo dejará de estar *aislado*? ¿Cuando el automóvil sustituya al burro? Lo problemático de esos planteamientos se vislumbra claramente cuando nos damos cuenta de que el campo parece que nunca llega a ese *ahora*.<sup>316</sup> Como hemos dicho, ciertamente las formas de producción campesina tradicionales mantienen otra concepción del tiempo y tal diferenciación produce un agudo contraste subjetivo entre la temporalidad de los entornos rurales tradicionales y los urbanos modernos. Pero considerar esa temporalidad diferente como “inmovilismo” es asumir como verdadero un falso mito —que tantos de nuestros autores mantuvieron— del campo como un

<sup>314</sup> De ahí también, como veremos, la estrecha relación entre la experiencia de la ciudad preindustrial y la rememoración poética a través de la exploración reflexiva del recuerdo.

<sup>315</sup> Algo que ha analizado extensamente Jameson en el poema “Chant d’automne” de Baudelaire (Jameson, 2007: 223-237).

<sup>316</sup> Aun hoy, sin campesinado tradicional ni burros, todavía no ha llegado. Cabría preguntarse zahiriendo si llegará con el 5G.

espacio sin conflictividad social, es asumir una armonía social inexistente: en el periodo que estudiamos, desde los numerosos motines de subsistencia de 1898 (el *desastre* no era solo de ultramar; el “estado de guerra” se decretó también en la península debido a esos conflictos) hasta la masiva ocupación de fincas por yunteros extremeños o los Sucesos de Yeste en 1936, campesinos, jornaleros y demás habitantes del mundo rural no pararon de rebelarse contra unas condiciones sociales insostenibles a pesar de la durísima represión (cf. Redondo Cardeñoso, 2020).

Esta espacialización del tiempo histórico que induce a ver el campo como una realidad “inmóvil”, como un escenario estático, es consecuencia del inconsciente ideológico propio de la modernidad. El *ahora* es el tiempo de la ciudad moderna conformada por la socialización capitalista y donde esa socialización se da de forma genuina y completa. El hombre moderno es el *ciudadano*, quien trabaja la tierra y su espacio mantienen una temporalidad *otra* o, cuando menos, se mantienen en un desfase perpetuo. Frente al espacio homogéneo y estandarizado de la ciudad moderna configurada por el tiempo abstracto del *ahora*, la ciudad preindustrial y el pueblo aparecen como el lugar concreto donde rige un tiempo social concreto. Hay un reclamo por el tiempo social concreto en la afirmación de muchos de estos autores por una ciudad histórica y en contra de las utopías urbanas que tratan de hacer una ciudad sin historia (Litvak, 1980: 89), la propia del tiempo vacío y homogéneo del capital. En lugar del tiempo homogéneo y segmentable del reloj, el tiempo en las poblaciones rurales y en esas ciudades antiguas está regido por fechas religiosas estrechamente relacionadas con ritmos cíclicos naturales (Semana Santa, Carnaval, Navidad) y el horario cotidiano orientado por un tiempo concreto que sigue el ritmo de instituciones sociales (la iglesia, la catedral, las labores, etc.) que remarcan el carácter esencial de la vida comunitaria (Román Román, 2012: 251). Se trata del tiempo social característico de las sociedades premodernas, muy distinto al lineal y abstracto que constituye el núcleo de las sociedades modernas y es parte constitutiva de la “dominación abstracta” del capital en tanto la relación social que es el valor es inseparable de la cuantificación física de un tiempo homogéneo, cuantificable e iterativo (cf. Postone, 2003). Como explica Postone, en paralelo a ese tiempo vacío, infinitamente igual de la producción se estructura otro tiempo de naturaleza distinta pero solidaria: el tiempo lineal, progresivo e irrepetible de la sucesión histórica evolutiva. La solidaridad recíproca de esos dos tiempos se hace evidente en esa temporalidad rural: el tiempo concreto de la producción

campesina provoca que no se instaure el tiempo lineal de modo que el campo aparece históricamente como congelado, inmóvil.

Unos lugares donde todavía el descanso religioso del ángelus puede detener el tiempo del capital, unos tiempos que no por casualidad son percibidos como *pausas*, detenimientos del correr temporal y no solo de la faena cotidiana. El que la religión sea el aparato simbólico de esas pausas podrá ser visto como una especie de paz espiritual y social del mundo rural.<sup>317</sup> Más aún, ante la linealidad histórica de la modernidad, el poeta llega a desear el detenimiento absoluto del tiempo, el instante se presenta como un atisbo de eternidad. Como vemos en esos lánguidos atardeceres pueblerinos o en la exploración de un tiempo legendario. Este último caso es el vago medievalismo galaico de Valle-Inclán quien en *Aromas de leyenda* construye el poemario a partir de una ilustrativa reconstrucción de una popular leyenda medieval: el monje que queda suspendido en el tiempo al caer absorto bajo el extraordinario canto de un ave (donde se entremezclan varios temas *claves*: la unidad con la naturaleza, la anulación del tiempo, la música como forma pura, el deseo de gozo eterno, la eternidad del instante, etc.).

El tiempo en las ciudades preindustriales regido fundamentalmente por el cíclico calendario agrícola transcurre con variaciones sobre una tradición reproducida pero fundamentalmente sin las rupturas de la novedad que caracterizan el revolucionario tiempo de la modernidad. Este tiempo sin “acontecimientos”, como destaca Bajtín respecto al cronotopo de la novela sobre la ciudad de provincias (1989: 398-399), es un tiempo que aparece, pues, como detenido. Ese detenimiento es tanto el sosiego que saca de la espiral desquiciante de la obligación de la novedad, como el hastío y el aburrimiento rampante.<sup>318</sup> En todo caso, ese detenimiento es uno de los factores que induce el pensamiento de que hay unos elementos que se habrían mantenido inmóviles

---

<sup>317</sup> Todo esto, junto con sensaciones de devoción, sosiego y recogimiento, es precisamente lo que pretende transmitir el famoso cuadro de *El ángelus* de Millet. El detenimiento devocional para la oración del ángelus comienza a ser un tema artístico y poético precisamente en el siglo XIX cuando tales pausas van desapareciendo, no solo por la secularización. Ni siquiera la cadena fabril del nacionalcatolicismo se interrumpe para rezar el ángelus.

<sup>318</sup> No es exactamente que en las grandes ciudades sucedan más o menos cosas es que potencialmente —he aquí la gran fascinación y sensación subjetiva de libertad de la ciudad— en ellas nos enfrentamos constantemente a la posibilidad de encuentros inesperados, sorpresas, azares, casualidades, que conforman el callejeo urbano como una especie de apertura a la aventura.



en el tiempo, como congelados históricamente.<sup>319</sup> En relación con esto, como plantea Litvak la “imagen del campesino se convirtió en el símbolo de aquella entidad casi metafísica: ‘el pueblo’ dotado de valores eternos, inmutables, en medio de la rápida transformación social” (1991: 83). Símbolo de una relación ecológica sana al estar enraizada en el terruño en armonía con los ciclos naturales: los ritmos que impone la agricultura en la vida campesina se asocian con un tiempo trascendental y eterno frente al tiempo mecánico de los relojes.

Dicha temporalidad medible y segmentable del tiempo abstracto del capital se contrapone no solo con la temporalidad objetiva sino con la intensidad del tiempo interior. El capitalismo y el industrialismo rompen la repetición cíclica e imponen un nuevo régimen de temporalidad en el que un nuevo tiempo se instaura que permite la formalización de unas nuevas relaciones sociales de producción: un tiempo contable como una mercancía, cuantificable y formal como el valor de cambio y universalizable y acumulativo como el capital.<sup>320</sup> Este tiempo mecánico, abstracto, dissociado de rituales sociales, que justamente empieza a organizar la vida social<sup>321</sup> será uno de los signos más

---

<sup>319</sup> En el fondo erróneamente, las transformaciones sociales en el mundo rural durante la Edad Moderna son brutales. Aunque, como hemos dicho, la resistencia del campesinado por mantener su autonomía productiva a pesar de los cambios en el régimen de propiedad y de explotación social, hace que efectivamente sobrevivan muchas formas de producción e instituciones socioculturales sin grandes modificaciones. Así como pervive la propia infraestructura material de esos pueblos.

<sup>320</sup> La medición exacta del tiempo y el trazado de los movimientos introduce radicales transformaciones en el espacio de trabajo y en las relaciones de fuerza entre las clases dentro y fuera de él. Aunque el reloj preside los talleres desde la modernidad temprana, el control del tiempo como forma de control sobre el obrero no se consuma definitivamente hasta la “organización científica del trabajo” de Taylor que se expande rápidamente a pesar de las resistencias de los obreros profesionales de *oficio* que veían claramente la pérdida de capacidad organizativa y de lucha que esto suponía. Benjamin Coriat ha analizado el fenómeno con detalle: “Al acabar con el control del obrero sobre los modos operatorios, al sustituir los ‘secretos’ profesionales por un trabajo reducido a la repetición de gestos parcelarios —en pocas palabras, al asegurar la expropiación del saber obrero y su cosificación por la dirección de la empresa— el cronómetro [o cualquier tecnología de medición de tiempos y movimientos] es, ante todo, un instrumento político de dominación sobre el trabajo” (Coriat, 2001: 2). Sobre la base “científica” el capital impone en nombre de la eficacia y la eficiencia sus propios ritmos y normas sobre la producción de mercancías en el taller que cada vez se expandirá más hasta la masificación total de la producción: la serialización y la estandarización se impone tanto en la mercancía producida como en la mercancía productora, la fuerza de trabajo.

<sup>321</sup> Y lo hace *necesariamente* puesto que todas las esferas sociales se supeditan a la esfera económica y el valor depende, como los propios economistas burgueses percibieron aunque de manera mistificada, del tiempo de trabajo social medio invertido en su producción.

odiosos de la civilización técnica.<sup>322</sup> Y el tiempo interior será precisamente el tiempo de la lírica: la poesía como verdad inalienable del sujeto. El poeta podrá encontrar, pues, en el espacio de la ciudad preindustrial una sensación de intimidad temporal que le será ajena en la calle ajetreada de la gran urbe.<sup>323</sup>

En los campos no existe la “ley del cronómetro”, la “sumisión a la nueva disciplina de la fábrica” (Coriat, 2001: 5) que de hecho había que imponer a las masas migrantes de campesinos y vagabundos que llegaban a las ciudades bajo un estado de insubordinación por el hambre y la miseria. Antonio Machado —no por casualidad el gran poeta del tiempo es un marcado ruralista— es quizá el que con más ahínco plantea el desdén por el tiempo abstracto que encarna el tiempo mecánico de los relojes que también llega a la ciudad premoderna. El tiempo del reloj es el “tiempo vacío” que remarca con su tic-tac la monotonía, la rutina y la pasividad de un pueblo abúlico. El tiempo que solo registra el pasado y mañana “efímero” de los habitantes que no aportan nada a la historia. En el “pueblo húmedo y frío / destartado y sombrío”, atascado en un pasado monumental pero ya muerto, es el tiempo vacío el que “repetido, golpea” como las manecillas de un reloj que marca un tiempo sin vida y un corazón sin alma, un tiempo de muerte, mecánico que lleva a la decrepitud de sus habitantes:

Tic-tic, tic-tic, el latido  
de un corazón de metal.  
En estos pueblos, ¿se escucha  
el latir del tiempo? No.  
En estos pueblos se lucha  
sin tregua con el reló,  
con esa monotonía  
que mide un tiempo vacío. (Machado, 2007: 194)

---

<sup>322</sup> Este odio se expresa en multitud de ocasiones, de Baudelaire a Antonio Machado en literatura, o en los obreros parisinos que, como comentó Walter Benjamin (2008: 52-53), destrozaron los relojes de las torres en la Revolución de 1830. Si bien Benjamin se refería a este acto como un intento de interrupción del tiempo histórico, no creemos que sea incompatible con un repudio al tiempo mecánico de la fábrica por el que el obrero vende su fuerza de trabajo. Más bien consideramos que serían inseparables. Como ha mostrado Postone (2003) —entre muchos otros: Thompson, Landes, Coriat, etc.—, la transformación del tiempo en su aspecto histórico-lineal va de la mano de la cuantificación y segmentación del tiempo físico que empieza a regir la producción.

<sup>323</sup> Las calles de gran urbe, en cuanto espacio público, serán más bien el espacio de la despersonalización, una veta que en otro sentido, como hemos dicho, también explotará la lírica moderna.

Ese es el tiempo que produce lo vetusto y lo caduco de las ciudades muertas de la España negra, el que produce un envejecimiento degenerador. A pesar de estar asociado a un espacio conceptualizado como atávico, este tiempo del reloj, es en el fondo, el tiempo cuantitativo del capital y el tiempo de una población resignada y pusilánime (“gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre”, escribe García Lorca sobre Nueva York en “La aurora”) que se deja llevar arrastrada por ese tiempo como si fuese una fuerza exterior e inapelable, no el tiempo del instante realmente vivido. Por tanto, no es el tiempo de la vejez como un proceso de maduración dentro de un proceso cíclico de regeneración natural en el que las cosas envejecen (piénsese en el “viejo alegre de la vida santa” que es para Machado Giner de los Ríos).

Este tiempo es también muchas veces el tiempo fantástico, el tiempo del ensueño donde se atisba una realidad *otra*. Así Valle Inclán en su “Rosa gnóstica”

Nada será que no haya sido antes.  
 Nada será para no ser mañana.  
 Eternidad son todos los instantes,  
 que mide el grano que el reloj desgrana. (1991: 130)

Este tiempo de los instantes, de la vida vivida donde reside la trascendencia y la eternidad es el tiempo tradicional, el tiempo relativo que miden los antiguos sistemas cronométricos. No es casualidad que Valle-Inclán utilice la imagen de un reloj de arena donde el tiempo se *desgrana* de un modo continuo y relativo. Ese es el tiempo acorde al discurrir gnóstico de la eternidad y no el tiempo del reloj mecánico.

Lo estacional se plantea así desde la estética modernista como clave estética. Al igual que hay un “paisaje sentimental” hay un “tiempo sentimental”, unas estaciones anuales sobre las cuales el sujeto se identifica y siente objetivado su mundo interior. En la ciudad moderna, crecientemente disociada de los ciclos naturales (tanto estacionales, como diarios), la naturaleza parece no penetrar y sin ella no llega el tiempo cíclico y la regeneración; el tiempo consume irremediamente: “Le Printemps adorable a perdu son odeur! // Et le Temps m’engloutit minute par minute” (“Le Goût du néant”, Baudelaire, 1995: 308). El tiempo fuera de la gran urbe permite esa percepción alternativa. Este es el “año lírico” de Rubén Darío (*Azul...*) o el “tiempo sentimental” de las *Sonatas* de Valle-Inclán, precisamente estructuradas en torno a las estaciones. Es también, en un plano filosófico, la afirmación volitiva del “eterno retorno” nietzscheano

y de un importante símbolo pictórico modernista, el uróboro, la afirmación del esfuerzo inútil, del agonismo espiritual, etc.

El tiempo, por ejemplo, de los “Campos de Soria” de Antonio Machado es el tiempo cíclico acorde a las pautas regenerativas del ecosistema. Dicho poema coincide en sus primeras cinco partes en el relato geórgico de las estaciones y sus distintas labores. Desde un invierno que transita a la primavera hasta la vuelta a un invierno que induce a soñar a una joven en una prometida primavera. Con este ciclo natural contrasta la “muerta ciudad de señores / soldados o cazadores” (Machado, 2007: 138) que se ha estancado en un pasado y desacoplado su vida social de los tiempos naturales.

### *La espiritualidad de lo rural*

Este contraste temporal entre la gran urbe y la ciudad preindustrial también viene motivado por el menor impacto de los procesos de secularización en los entornos rurales. La secularización, en tanto proceso por el cual partes crecientes de la sociedad y de la cultura se despegan de instituciones religiosas, de una interpretación religiosa del mundo y la sociedad y de símbolos y espectáculos culturales, se da, como la modernización, de forma desigual entre sectores de la población y entre territorios. En las regiones no urbanas el proceso de secularización, como epifenómeno del proceso de modernización, se implanta solo de manera parcial.

Así ocurre en ocasiones que en la ciudad preindustrial del modernismo a pesar de la fuerza del anticlericalismo entre muchos intelectuales el elemento religioso “no se establece como enfrentamiento, como lucha entre la tradición y el progreso” (Lozano, 1994: 67).<sup>324</sup> El aspecto ideológico de la religión pasa a un segundo plano cobrando este un cariz estrictamente espiritual. Desde el modernismo hastiado de la falta de espiritualidad de la modernidad —que no de catolicismo, ni del peso social de la iglesia—, la ciudad preindustrial supondrá un abrigo de espiritualidad para el poeta. Así la importancia de la espiritualidad es clave en Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez que la ven emanar de forma natural en contacto con el paisaje campestre, aun cuando

---

<sup>324</sup> Como sí lo es en el realismo, piénsese en la ciudad de Orbajosa en Galdós; un tema que, sin embargo, no se podrá evitar del todo: especialmente el final inexorable de esa ciudad levítica arrastrada por el progreso, como en *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926) de Gabriel Miró.

ambos mantienen, cuando menos, un escepticismo radical hacia el catolicismo, la institución eclesiástica y el poder social de la Iglesia.<sup>325</sup>

Otro aspecto que considerar en relación la espiritualidad en estas zonas de arraigo rural es que a pesar del fuerte poder social que mantiene la Iglesia en las zonas rurales y en las ciudades de provincia, entre los pueblos campesinos se mantendrían ciertos ritos, costumbres y supersticiones que movilizan el atractivo del campo entre los poetas que buscan un alejamiento del moralismo cristiano moderno. Un paganismo que a veces solo ha sido tenido superpuesta una superficial aculturación cristiana. Como recuerda Ernst Bloch “*paganus* significa campesino igual que pagano. Esta ambigüedad de la palabra *paganus* nos recuerda todavía hoy en día el esfuerzo tardío y tenaz por ‘conseguir la entrada’ del cristianismo en el ámbito rural cerrado en sí” (Bloch, 2019: 67). Como más tarde ha estudiado por ejemplo Carlo Ginzburg (1981), de un modo considerable el campesinado tradicional fue reactivo a la aculturación cristiana en lo que respecta a la ruptura de la relación sustancial que tenía con sus prácticas y su relación económica con la naturaleza inmediata, aculturación ideológica que se dio de manera especialmente agresiva en los albores de la Edad Moderna (Federici, 2011). El campesinado se muestra reacio a la racionalización absoluta y al sometimiento profundo de la tierra a la técnica, blandiendo una relación irracional y telúrica casi sagrada sobre los bienes raíces. Es el caso claro de la tierra galaica de Valle-Inclán. En esta fascinación no deben verse meros elementos nostálgicos o reaccionarios, como es el caso, de nuevo, de Valle-Inclán; en la base campesina tradicional el poeta encuentra fermentos de algo nuevo, tanto poética como políticamente, en un campo que en sí no tiene nada de nuevo. Esta identificación con lo campesino y lo sagrado se debe al proceso de violenta homogeneización espacial que supone las formas de propiedad capitalista. La reorganización del espacio en torno a la propiedad perfecta que elimina las formas antiguas consuetudinarias de la tenencia y usufructo colectivo de la tierra asociadas al campesinado suponen una igualación abstracta del territorio que permite que en la modernidad las concepciones antiguas del espacio se conciben como concepciones espirituales, como si el espacio mantuviese una heterogeneidad

---

<sup>325</sup> Valga este ejemplo, Juan Ramón Jiménez aprovecha la reunión de los habitantes, “esas pobres gentes”, en la misa para disfrutar del campo y el pueblo con la sola compañía de su burro *Platero* (LXIII, “Gorriones”, 1987: 160).

constitutiva al que pueden atribuírsele caracteres sagrados. Ese “arcaísmo” antropológico es fundamental para comprender el potencial político que se pone sobre el campesinado y por supuesto los grupos que dicen, supuestamente, defenderlo, como es el caso del carlismo que fascinó a Valle-Inclán.

Juan Ramón Jiménez tiene un poema temprano (1906), “Otra balada a la Luna”, incluido en uno de sus “libros silvestres” donde la voz lírica pregunta a la luna:<sup>326</sup>

¿Eres pagana o qué eres?

di, ¿qué has oído, qué has visto?,

¿también turbó tus placeres

Jesucristo? (*Las hojas verdes*, Jiménez, 1992: 170)

El cristianismo aparece aquí como semilla de la represión de cultos que conjuguen la espiritualidad con la apreciación de la belleza natural y su disfrute. El erotismo intrínseco de una naturaleza femenina aparece sometido por el dogmatismo de la religión monoteísta y patriarcal cristiana. La Iglesia habría impedido el disfrute sin culpa de la concupiscencia.

No tanto relacionada con la represión sino con la abulia social es otra imagen común de las ciudades de provincia, la de la religión reducida a beatería hipócrita: “Esta piedad erguida / sobre este burgo sórdido, sobre este basurero” (“Los olivos”, Machado, 2007: 207).

### *Pueblos, presencia de la muerte y tecnología*

Tal espiritualidad está pues en estrecha relación con esa percepción de la temporalidad premoderna, del pasar del tiempo concreto y vital, el tiempo del cuerpo que envejece y muere. Este carácter *mortal* del tiempo sería mucho más patente en las ciudades preindustriales y pueblos donde la muerte es patente por esa *vejez* histórica (el atributo literario de estas antiguas ciudades será, como decimos, la muerte, la decrepitud y la vejez) y por estar la muerte mucho más visibilizada a través de los arraigados

---

<sup>326</sup> Nótese la presencia de la ironía en el propio discurso modernista presente en el título del poema: más baladas dedicadas a la luna. Ya en 1908 Antonio Machado publicaba su retrato desdeñando “el coro de los grillos que cantan a la luna” (Machado, 2007: 101).

rituales funerarios<sup>327</sup> y la importancia de la muerte en el imaginario católico popular. La presencia de la muerte es un modo de contraponerse al tiempo continuo del capital que se autoperpetúa en la repetición de lo siempre distinto de la moda y que hace desaparecer la muerte del imaginario. El tiempo en que la muerte no aparece porque la vida ha desaparecido; una “época del infierno” según Benjamin:

este tiempo [que] no quiere saber nada de la muerte y que la moda hace burla de ella; que la aceleración que sufre el tráfico y el tempo a que se comunican las noticias —al ritmo de edición de los periódicos—, se dirigen al hecho de eliminar toda interrupción, todo fin abrupto y repentino, de modo que la muerte, como corte, sólo se da como continuidad con lo rectilíneo del curso [...] del tiempo. (Benjamin, 2005: 94)

Frente a este tiempo desquiciado donde la muerte, como desalentadora del consumo y la producción constantes, debe ser ocultada, la presencia de la muerte en la praxis y el imaginario rural marca la caracterización temporal y etaria de estas ciudades antiguas.

Precisamente uno de los aspectos macabros más enfatizados, especialmente desde la óptica de la España atrasada, es la mortalidad en los pueblos y los rituales mortuorios. Podría pensarse que esa insistencia se debe a la mayor tasa de mortalidad pero no parece que esa diferencia fuese en aquella época tan significativa como lo era la relación con la muerte entre las grandes núcleos urbanos y los pequeños. Los cultos funerarios y los rituales relacionados con la muerte son más numerosos o se dan de una forma más intensa, constante y, sobre todo, colectiva y pública en los pueblos y ciudades “antiguas” que en las urbes modernas.

La importancia y rigidez de los rituales mortuorios en los pueblos (campanas a muerto, procesiones, velatorios, duelo, duraderas señales de luto en la vestimenta y el comportamiento, “guardar el luto”, etc.) no debe verse solo como un resquicio ideológico del catolicismo que da más importancia a la otra vida que a la terrena. Es un recordatorio importante de la transitoriedad de la vida, de la mortalidad, de la corporeidad, del envejecimiento. En suma, del límite propio. “Hay que aprender a morir. En esos consiste la vida”, afirmaba rotundamente uno de los grandes poetas

---

<sup>327</sup> Cabría añadir también el hecho de la migración de la población joven hacia las ciudades que deja a los pueblos con una población envejecida. Envejecida además tempranamente por las durísimas condiciones materiales de gran parte del campesinado.

líricos del siglo XX, Rainer Maria Rilke (1993: 22), en carta a Mimi Romanelli (8.XII.1907). Esta presencia de los límites tiene mucho que ver con la consideración general del ser humano y su relación para con el mundo. En gran medida nuestra cotidianidad y nuestros proyectos se ven afectados por esta conciencia de la muerte. En este sentido, la relación con la tecnología no es baladí y la menor presencia de esta en las zonas rurales y la mayor dependencia de los fenómenos naturales son clave. Como señala Michel Suárez: “Aceptar sin reservas la propia transitoriedad constituye el fundamento de la aceptación del resto de los límites” (2019:98). El hombre moderno que cree poder superar todos los límites naturales se inclina hacia imágenes que niegan o infravaloran la presencia de esos límites: la juventud, la vida, la rapidez, la potencia, etc.; que constituyen las bases del imaginario tardocapitalista tan comúnmente centradas en torno a la producción y el avance tecnológico, el ocio y el consumo, el deporte y la victoria, etc. La relación entre la tecnología y la muerte está presente claramente en un autor verdaderamente cautivado por el mundo rural como Antonio Machado. En boca de su apócrifo Mairena:

Lo corriente en el hombre es la tendencia a creer verdadero cuanto le reporta alguna utilidad. Por eso hay tantos hombres capaces de comulgar con ruedas de molino. [...] No olvidéis, sin embargo, que lo corriente en el hombre es lo que tiene de común con otras alimañas, pero que lo específicamente humano es creer en la muerte. No penséis que vuestro deber de retóricos es engañar al hombre con sus propios deseos. (Machado, 1972: 43).

En la ciudad *qua* modernidad la muerte desaparece prácticamente: desaparece de los discursos, desaparece de los rituales y, sobre todo, desaparece de la calle. La muerte se convierte en un asunto privado limitado a la casa familiar o espacios y negocios dedicados exclusivamente a ello entre los que la muerte se transmite de manera lo más discreta posible. La muerte solo para el tráfico de la ciudad si es la muerte del *hombre público* o si es el mismo tráfico el que produce la muerte (cosa no poco frecuente; paradójicamente es el tráfico automovilístico, rasgo tan diferenciador de las ciudades de principios del siglo XX frente los pueblos, una importante causa de muerte).<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup> Curiosamente una de las pinturas más inquietantes del periodo es *Accidente* de Alfonso Ponce de León (1936) quien se autorretrata vestido de manera elegante mirando sugerentemente al espectador con un solo ojo, puesto que el otro está penetrado por una piedra contra la que se ha estrellado tras un



Este carácter ritual de la muerte en las viejas ciudades es un motivo característico de la representación poética de las ciudades preindustriales. En los pueblos todavía la muerte recuerda su presencia con aquellos desfiles fúnebres, las campanas a muerto y el amortajamiento y velatorio doméstico. El marco ideológico sobre el que se plantea esa muerte difiere considerablemente pero el fenómeno claro es la contraposición entre la temporalidad vital e histórica del campo y la ciudad premoderna con la de la ciudad moderna.

Esta constante presencia cultural de la muerte en la vida pública se metaforiza en la propia muerte de la ciudad personificada (la ciudad muerta) o bien en su aflicción (los pueblos abúlicos). La obra seminal del *topos* de la ciudad muerta, *Brugues-la-morte*, es clara en esta relación entre la muerte de la ciudad antigua y esta como escenario privilegiado del duelo.<sup>329</sup> Azorín, Baroja o Regoyos, por ejemplo, retratan patéticamente esas escenas rituales en sus “ciudades muertas” con un cierto gusto morboso como si la muerte recorriese amenazante la calle de esas ciudades donde apenas es posible la vida.<sup>330</sup> Entre los modernistas, el sosiego de la ciudad premoderna que el poeta busca frente a la batahola de la ciudad moderna tiene en sí una implicación trágica que se corresponde con su propio destino en esa modernidad: el detenimiento de la vida. Ricardo Gil en su poema “Tristitia Rerum”:<sup>331</sup>

---

accidente en el que ha sido despedido del vehículo en un golpe que, se deduce, debiera ser mortal. ¿Es lo siniestro del cuadro un gesto irónico ante el discurso exaltador de la velocidad, la potencia y la juventud propio de la creciente publicidad? ¿Es la irónica representación espectacular de la naciente sociedad del espectáculo (el cuerpo está iluminado por el foco del automóvil accidentado como alumbrado por un foco de teatro)? ¿Es el cuadro una representación de esas antinomias de la modernidad y no el tan comentado carácter premonitorio (el pintor sería asesinado al principio de la guerra por su adscripción a Falange)?

<sup>329</sup> Rodenbach establece, como tantos otros poetas modernistas, una correspondencia entre el alma en duelo de la voz lírica y el paisaje urbano de la ciudad antigua: “¡Y qué triste era Brujas cuando declinaba el día! ¡La quería así! La había escogido precisamente por su tristeza [...] Una ecuación misteriosa se imponía. A la esposa muerta tenía que corresponderle una ciudad muerta. Su gran duelo exigía tal decorado” (Rodenbach, 2011: 17).

<sup>330</sup> Tanto Azorín como Baroja describen una escena similar que es plausible que hubiesen contemplado: un hombre paseándose por la ciudad con un blanco ataúd de niño buscando el domicilio del difunto, descrito como la muerte recorriendo las calles de la ciudad. Unamuno, algo menos dado a morbideces modernistas, también utiliza el motivo (Lozano, 1994: 70).

<sup>331</sup> Título que coincide prácticamente con un poemario de Villaespesa, *Tristitiae rerum* (1906). El sintagma es de por sí harto sintomático. Esa “desoladora tristeza de las cosas”, dice otro poeta (Rodenbach, 2011: 95) es la tristeza inherente del poeta en un tiempo histórico que le sobrepasa. El poeta busca la mayor correspondencia entre el mundo objetivo y su subjetividad (Cuvardic García, 2013: 34), en un claro síntoma del narcisismo que caracteriza la subjetividad moderna. Lo hará también el propio Villaespesa en su poema “La ciudad muerta” (*Las horas que pasan* de 1902).

La aguja detenida  
en la hora cruel de su partida,  
otra no marcará. (en Ramoneda, 2007: 100)<sup>332</sup>

En cierto modernismo teñido de positivismo se da una lectura histórica decadentista de la ese elemento morturio de las viejas ciudades:

Si la muerte es el destino implacable de la sociedad y del sujeto individual, la representación del *topos* de la ciudad muerta expresará la conciencia que tiene el individuo desesperanzado de haber encontrado su equivalente en un espacio social inerte, quieto, amortajado. (Cuardic García, 2013: 33)

Antonio Machado, por su parte, en su “Saeta” carga contra ese gusto morboso de la insistencia católica en la muerte de Cristo en una clara condena al inmovilismo social que promulga la Iglesia mediante la sumisión a la vida ultraterrena recordada por el martirio y muerte de Cristo. Pero esa crítica está orientada contra la sujeción ideológica de la Iglesia católica sobre el pueblo que incitaba mediante esas prácticas a la resignación, el conformismo y a las pasiones bajas, no, como ya hemos visto, a la importancia de reconocer la muerte como conciencia de los límites. La muerte en Antonio Machado no es el acontecimiento final previo a la trascendencia ultramundana sino una final del ciclo, el ciclo necesario para la regeneración social y natural.

Enrique de Mesa plantea la regeneración y la organicidad social a través de la unificación en la putrefacción de la muerte, en un tono algo macabro que enlaza con la igualación social de la *danse macabre* pero con un tono moderno muy interesante en el que la muerte revierte en la fertilidad de la tierra. Así su poema “En el cementerio de los frailes”:

Todo es tierra entre tierra,  
la madre con el hijo confundida:  
lo que muere es fermento  
de renovadas vidas.  
Carne sucia de tizne del pecado,  
o carne pura, flagelada y limpia,

---

<sup>332</sup> El tiempo de la vida se detiene con el tiempo del reloj. Lo cual contrasta con el tiempo del luto que es negado, o reducido al mínimo, por el tiempo abstracto productivo del capital. El poder metafórico de detener ese tiempo siempre corriente del reloj mecánico aparecerá de manera excelsa en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca.

todo es uno y lo mismo:  
sustancias que la tierra fertilizan.

La imagen de la muerte orgánica como un cierre cíclico es bastante común dentro del modernismo. Estos planteamientos comparten el imaginario abierto por las ciencias naturales del siglo XIX. “En la metodología de la vida propuesta por Darwin, la producción, el crecimiento y la podredumbre son necesarias para la continuación de la vida en la tierra. La sociedad del siglo pasado no podía menos que inquietarse al pensar que, cuando la vida se ha acabado, la forma orgánica del hombre viene a ser el detritus, el abono de la tierra” (Litvak, 1991: 114). Además del poema de Enrique de Mesa, tenemos ejemplos como “Escalas inferiores” de Salvador Rueda, ya comentado, que plantea claramente el carácter animista y resacralizador de esa reinterpretación poética del darwinismo que ve en la muerte y la podredumbre la renovación infinita de la vida orgánica y en el que la materia asciende desde lo más bajo de la materia al espíritu del poeta:

El fétido estiércol  
que aviva la savia,  
del rosal junto al tronco esparcido,  
vegetales urdimbres traspasa (Rueda, 1911: 206)

Pero en muchos casos se parte más —pues no son incompatibles— del imaginario propio de los saberes campesinos que reconocen en sus prácticas agrícolas y costumbres el sacrificio que exige la tierra nutricia, como puede verse claramente en Miguel Hernández.

### *La ciudad antigua desde el recuerdo*

El carácter pasado de la ciudad antigua está indirectamente presente en el acceso poético a esta. La ciudad antigua y su experiencia se hace presente en el poema muy comúnmente desde el recuerdo. La ciudad solo aparece para el poeta desde la lejanía y vaguedad de la memoria, en primer lugar, porque es una ciudad que parece no existir ya (o que quizá nunca existió); en segundo lugar, porque en realidad el sujeto moderno, desde la conciencia urbanizada, siente una insatisfacción profunda ante la vida premoderna, que solo complace desde la dulcificación del recuerdo.

El pasado en el que están inmersas estas ciudades no está en los márgenes de una imagen espacial sino más bien en una imagen de profundidad, como la voz poética que emana desde la interioridad del recuerdo. Lo pasado y lo recordado coinciden. El mundo premoderno deseado aparece como “lejanas memorias de la tierra lejana” (*Aromas de leyenda*, Valle-Inclán, 1991: 49). El mundo campesino es un mundo exótico, desconocido, que se nos aparece a una distancia inasequible. Ese mundo está condenado a la miseria impuesta por el capital, así, el país campesino aparece como una mujer anciana que vive de limosnas: “¡Oh, tierra, pobre abuela olvidada y mendiga, / bésame con tu alma ingenua de cantiga!” (Valle-Inclán, 1991: 50). Antonio Machado, por su parte, en sus *Soledades* construye el retrato de las ciudades preindustriales desde la rememoración modernista:

Algunos lienzos del recuerdo tienen  
luz de jardín y soledad de campo;  
la placidez del sueño  
en el paisaje familiar soñado. (“XXX”, Machado, 1999: 125)

La ciudad antigua desde el recuerdo es una forma de resacralizar el espacio que en la gran ciudad aparece como abstracto, segmentable y homogéneo. Una forma de recuperar el “aura” del objeto. Benjamin explica así su famoso concepto de aura: “La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que esté lo que la dejó atrás. El aura es la manifestación de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa en el aura es ella la que se apodera de nosotros” (2005: 450). Como desarrolla Benjamin, la nostalgia del “aura” carcome al poeta modernista que alimenta su melancolía sin parar contemplando lo que, según la determinación del tiempo histórico de la modernidad, se está perdiendo, como “la aparición irrepetible de una lejanía”, explica Benjamin en su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2008: 16). La ciudad preindustrial cautiva al poeta moderno e incluso lo domina induciéndolo en un aletargamiento que el poeta en el momento decisivo trata de arrancarse. Como explica Dionisio Cañas, “lo esencialmente lejano es inaccesible” y “la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen del culto” (Cañas, 1994: 68). La lejanía en la conceptualización de la ciudad antigua tiene un papel

importante en la restaurar una mirada sacra sobre el paisaje.<sup>333</sup> La ciudad en vías de desaparición se convierte en objeto de culto.<sup>334</sup> Pero el poeta que mira a la ciudad antigua raramente encuentra el sosiego. La realidad moderna a la que pese a él pertenece el poeta ha perdido su carácter aurático y la espera de la contemplación no se ve satisfecha con ninguna plenitud.<sup>335</sup> Así, esta ciudad premoderna cuando es la residencia del poeta y no simplemente visitada efímeramente acaba produciendo una angustia vital. Como explica Cuvardic García respecto a la “ciudad muerta”: esta ciudad “ya sea en la melancolía invernal o en sofocante calor veraniego, ofrece una atmósfera opresiva, símbolo del callejón sin salida, estético y existencial, en el que se encuentra su protagonista, alejado del vitalismo” (Cuvardic García, 2013: 37). El espacio urbano de la ciudad antigua pertenece al universo simbólico del poeta y antes que referir una realidad externa sugiere el alma asediada del sujeto moderno. Pero esa realidad externa, positiva (la ciudad antigua verdadera) o negativa (la ciudad moderna a la que la anterior se contrapone), es fundamental pues desencadena la estructura del anhelo del sujeto. En las vanguardias históricas cuando el poeta quiera sacudirse la modorra modernista acudirá a las calles de la gran urbe en busca del presente identificado con la vida.

### *El deseo de la ciudad viva*

Desde los presupuestos del regeneracionismo muchos intérpretes de la ciudad preindustrial trataron de sacudirse la tristeza y reconocer como el regodeo del poeta en la tristeza proyectada sobre esas ciudades retroalimenta la situación de postración de

---

<sup>333</sup> Sin una mirada sacralizadora (en ocasiones todo lo contrario), como hemos visto, la lejanía, el alejamiento que permite una vista panorámica y una distancia que proteja de la influencia urbana, es asimismo una clave importante en la representación de la ciudad moderna. Una manera de protegerse de las *tentaculares* influencias de la ciudad y una manera de creerse individuo, fuera de la masa urbana, y plantear en la contemplación objetual de la ciudad una ilusión de control sobre ella.

<sup>334</sup> Y, hoy qué duda cabe, en objeto turístico.

<sup>335</sup> En las ciudades de provincia españolas el poeta más que sosiego encuentra muchas veces el *ennui* propio del poeta ante la mediocridad social. El hastío del poeta en la ciudad de provincias, ante una burguesía rural aún más timorata que en las grandes ciudades y unos labriegos incultos, puede incluso multiplicarse. De un modo un tanto convencional y efectista el hastío y la melancolía del poeta en la ciudad de provincias ha sido elaborado por poetas con resultados irregulares como Fernando Fortún (*La hora romántica*, 1907), Andrés González-Blanco (*Versos de las horas*, 1906) o Enrique Díez-Canedo (*Poemas de provincia y otros poemas*, 1910).

esas ciudades condenadas a quedarse atrás en la modernización y morir. En esa tragedia histórica estaría la verdadera tristeza:

Todavía hay quien al visitar la Alhambra cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que emana de un palacio desierto, abandonado de sus moradores, aprisionados en los hilos impalpables que teje el espíritu de la destrucción, esa araña invisible, cuyas patas son sueños. (Ganivet, 2011: 134)

Lo trágico es esa modernidad que condena al abandono y la desaparición para luego convertirlo en objeto de museo, es decir, en objeto aislado, separado de la esfera vital. La ciudad preindustrial desde el exotismo y el pasatismo se convierte en mausoleo; un ejemplo más de la separación entre arte y vida que corroe todo el arte moderno. Como señala Adorno sobre la institución moderna que es el museo: “Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte” (Adorno, 1962: 186). El aura de la ciudad antigua es también un hálito de muerte. La revivificación de esos pueblos y ciudades será la esperanza utópica de muchos artistas y poetas de reunir lo que la modernidad separa: unir arte y vida; conjugar belleza y producción.

## LA ESPAÑA NEGRA

### *El placer negro*

Ese hálito de muerte, junto con el regodeo en lo macabro y en la degeneración contra el fondo brillante del progreso ilustrado del feísmo modernista, es una constante subrepticia del paisajismo español.<sup>336</sup> La belleza y armonía de la naturaleza oculta

---

<sup>336</sup> Lily Litvak apunta a ello estudiando el realismo decimonónico: “Como las rocas y los árboles, también el pueblo, sobre todo en su ancestral linaje campesino, parece seguir guardando, a los ojos de los desencantados, la autenticidad de lo originario, a la espera del día en que resurja vigoroso y dueño de sus destinos. Ese pueblo real y concreto, no el románticamente teorizado por los doceañistas sino el hallado y tocado en caminos y aldeas, es objeto de una búsqueda marcada por la ambivalencia. Se combinan o se alternan fascinación y rechazo. Por un lado, no puede dejar de verse, en muchas de sus manifestaciones, los más acentuados efectos de esa degeneración secular que es precisamente lo que se quiere denunciar. Por otro, entre la pobreza y el atraso a menudo se cree descubrir rasgos de honda virtud y recia nobleza. [...] A los resabios de un gusto romántico por lo castizo y lo pintoresco se añade un nuevo interés, naturalista y positivista, hacia lo primitivo, lo racial, lo originario. Y más tarde, cuando la crisis finisecular traiga el naufragio de las certidumbres positivistas y la eclosión de actitudes vitalistas, no

también un poder destructor. Y, no solo eso, la necesidad de la muerte para la propia generación de la belleza. Este planteamiento se contrasta de muy diversas maneras con la *naturalización* de un porvenir conducente hacia la felicidad humana. Lo hace en una realización dialéctica compleja y variable pero siempre desde lo que podríamos llamar una *distancia civilizatoria* que juega estroboscópicamente con la dialéctica iluminista. La naturaleza y la historia se convierten en un móvil de luces y sombras donde, sin embargo, la luz de la felicidad no solo ilumina para erradicar las sombras sino que se confunde también con el “placer negro”. Es la fascinación por el “placer negro”, que ya un Sade o Laclos legitiman, y que “promete transformar el dolor en placer” (Jauss, 2004: 100). Como continúa explicando Jauss:

Lo que Starobinski ha encontrado en este reverso del “descubrimiento de la libertad” de la Ilustración va desde el hallazgo del placer negativo en lo sublime a lo antipastoril, y hasta las fantasías carcelarias de Piranesi, las pesadillas de Füssli y las escenas de horror de Goya, en las que el espanto ante la muerte y la aniquilación ocupa el puesto del hastío que se creía haberse sustraído en el *placer negro*.

Y en un sentido complementario el *placer negro* es también parte de la propia estructura del anhelo moderno ¿no se encuentra acaso lo moderno en el *shock* o, en el plano psíquico, en la experiencia traumática en tanto que crisis transformadora? ¿No hay cierto placer psíquico en la experiencia extática del *shock*?

Esta es la antinomia que conforma todo un *topos*, nunca mejor dicho, como es la *España negra*. El sintagma se populariza con el libro así titulado del pintor Darío de Regoyos y el poeta belga Émile Verhaeren. Lo mismo que las ciudades preindustriales se elevan muertas como quistes del paisaje, el país entero puede verse como un reino oscuro donde gobierna el poder arcaico de la muerte. Pero donde hay denuncia del atraso y de la miseria, hay también placer morboso. En la plaza de toros, según nos cuenta su acompañante local, Verhaeren disfruta viendo a los hombres y a los caballos siendo astados por el toro y no al contrario. “Su placer era la parte cruel de la fiesta: la

---

faltarán ejemplos modernistas de un decadentismo feísta o masoquista, en el que se manifestará una atracción casi morbosa por los trazos más negros de un atávico mundo rural en trance de desaparición” (Litvak, 1991: 19-20). Discordamos, sin embargo, de la incompatibilidad entre el positivismo y el feísmo que, de hecho, están estrechamente relacionados. Por ejemplo, la racialización feísta (como la recurrente representación cuasi simiesca de las clases empobrecidas) es incomprensible sin la base evolucionista del positivismo.

sangre y los caballos patas arriba” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 48). La muerte, el dolor y la crueldad lo oscurece todo. En otra escena, se describe cómo muchachos patean y estrujan cadáveres de caballos. Regoyos lo ve como “cosas de chicos”, Verhaeren responde: “Cosas de España” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 49). Se trata, como inducimos de tal retrato, de pueblo cruel y dado *naturalmente* a la muerte. Pero en lugar de espanto, miedo o rechazo, observamos una mirada fascinada y gozosa. Regoyos, de hecho, enfatiza ambiguamente esa mirada ya predispuesta: “Él [Verhaeren] buscaba un país triste, pero triste iba a ser todo”, refiriéndose al paisaje, a sus pobladores y al poeta (Regoyos y Verhaeren, 1963: 44). Y al despedirse de España Regoyos pone en boca Verhaeren: “*por lo mismo que es triste, España es hermosa*” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 76).<sup>337</sup>

### *La España Negra y el tremendismo*

El retrato de las costumbres bárbaras y la crueldad de los pueblos no es ninguna novedad histórica, sin embargo, lo es absolutamente encontrar belleza y placer en su contemplación. ¿De dónde proviene esta fascinación por lo macabro tan distante del carácter escéptico o instructor del *memento mori*? La mortalidad, la finitud y el esfuerzo por sobrevivir se dejan de lado y son secundarios. La muerte está ahora iluminada por la *distancia temporal* que se abre entre un país “atrasado” y la civilización europea. En *España negra* publicada justo en el cambio de siglo, 1899, Regoyos utiliza hábilmente la opinión de su acompañante extranjero, el poeta belga Verhaeren, para llamar la atención desde la técnica del extrañamiento sobre el paisaje y las costumbres españolas. Claramente son en su mayor parte planteamientos del propio Regoyos pero la autoridad del europeo civilizado sanciona sus opiniones.<sup>338</sup> El que sea en gran medida una especie de libro de viajes y todo sea descrito como la impresión de su acompañante belga

<sup>337</sup> Nótese la similitud con los antecitados versos de Antonio Machado en su poema de la España negra, “La tierra de Alvargonzález”: “tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma”.

<sup>338</sup> Aunque la autoría se presenta conjunta en el libro, en realidad no hay texto de Verhaeren más que el que el propio Regoyos cita, de las palabras que pone en su boca o de los artículos que el belga escribió sobre su viaje para la prensa belga (recogidos en *Impressions d’artiste* de Verhaeren). El libro en general es una visión esteticista, que observa todo como motivo de un cuadro o de un poema. Regoyos se escuda parcialmente en que se trata de la visión sádica de Verhaeren, pero claramente también es la suya, fascinada por la belleza de “un país que es amigo de la muerte” (1963: 37).



resulta fundamental para comprender el planteamiento del nuevo mito nacional. La matriz ideológica burguesa que permite construir una imagen histórica “oscura” —como las *Dark ages*—<sup>339</sup> permite ahora ante la universalización del tiempo homogéneo del capital ver una *geografía oscura*. Partiendo de esa matriz, en el “atraso” se verá, pues, *maldad, enfermedad y muerte*. Así, la comentada mayor presencia de la muerte es uno de los elementos configuradores del mito de la “España negra”. Dice Regoyos: “La muerte es en España punto de mira del camino del pensamiento.” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 65). Regoyos reelabora<sup>340</sup> el poderoso mito de esa España cruel y tétrica en la que a pesar de su intensa luz solar todo se tinte de negro: “Vivir en las ciudades castellanas de ruinas es vivir en lo muerto, aunque sea una ruina con cielo azul” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 75).

La muerte, antes importante en la prosopopeya urbana, se extiende prácticamente a la nación entera y el país se tinte del símbolo por excelencia de la muerte. Hasta las rocas de la Sierra de Guadarrama expresan un hálito de muerte: “parecen túmulos de tiempos prehistóricos [...] Se buscan los epitafios; pero nada: es la muerte inmensa, pero anónima” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 70). Sierra en la que no por casualidad han edificado una de las joyas arquitectónicas su monarquía: El Escorial parece tener una rigidez tétrica.

---

<sup>339</sup> La confusión entre la España negra y el feudalismo se hace explícita ante la ciudad de Sigüenza: “Llegando al oscurecer, da la sensación de un rincón de la Edad Media, donde hasta los personajes del cuadro están aún en armonía con la población ruinosa” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 61). Nótese además como ya no es necesario explorar entre los restos góticos para disfrutar de la melancólica belleza romántica de las ruinas: el pasado está, igualmente muerto, en el presente de la España negra.

<sup>340</sup> El asunto en puridad se inicia con la ideología del progreso burgués en la Ilustración, aunque puede retrotraerse a la época de transición entre feudalismo y capitalismo pues la metáfora iluminista está ya presente en Petrarca. A partir de una conciencia lineal del tiempo histórico se empiezan a contemplar y describir los usos y costumbres populares en los que residirían las virtudes y vicios del pueblo. En el caso de España, lastrada por su atraso secular, se pone énfasis en las costumbres populares truculentas, viciadas por el oscurantismo católico (procesiones, símbolos, ritos, etc.) y los gobernantes populistas (tauromaquia, fiestas populares, etc.). Esta misma ideología que describe una cultura entendida como impropia desde el marco seguro de la suya atraviesa todo el progresismo patrio y, en gran medida, las distintas versiones de la España negra. El retrato de las Hurdes de Buñuel (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933) surge precisamente de esta misma lógica interna, muy lejos de ser, como han querido ver algunos, un documento antropológico o un acercamiento al realismo. La inversión que hace Petrarca de la metáfora iluminista sigue vigente: la luz no está en la gloria cristiana sino en la cultura y el conocimiento. En la “España negra” el (anti)clericalismo está en todas partes: el dogmatismo católico sume al pueblo en la oscuridad de la ignorancia.

Denis Vigneron plantea en su tesis *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)* que Regoyos, como otros autores contemporáneos (Azorín, Unamuno, etc.), reflexiona a través del paisaje sobre las condiciones de la modernidad en la España finisecular (2009: 123). Según Vigneron, el surgimiento del concepto de la España Negra surgiría de esa tesitura entre tradición y modernidad y plantea como Regoyos lo hace desde la condena de la situación histórica española, casi desde el regeneracionismo, mientras que José Gutiérrez Solana sería un apologeta de esa situación interpretada ahora como destino de la excepcionalidad española.

Regoyos expresa aunque con un gusto sádico la ideología del progreso: España en su atraso económico y, por tanto, cultural es un país en ruinas, un país muerto. La negritud parece derivar del masoquismo propio del pueblo español<sup>341</sup> con su terca voluntad y orgullo que solo tendría que abrazar el progreso para salir de las tinieblas. El libro de la *España negra* finaliza con una imagen cargada de esos símbolos del progreso industrial. El viaje (como hemos señalado, el libro no deja de ser un moderno libro de viajes ilustrado) concluye con la descripción de una procesión de flagelantes en un pueblo de la Rioja: “el Viernes Santo en San Vicente de la Sonsierra, cerca de Haro, donde se transporta uno a la Edad Media aunque por otro lado tengan luz eléctrica y se vean desde allí los trenes modernos pasar diariamente por la estación de Briones a dos pasos de distancia” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 77). He aquí la conclusión expresamente ideológica de Regoyos: ante la posibilidad de la modernización, España al no realizarla es una nación masoquista; sus compatriotas se flagelan porque quieren, no porque una autoridad lo imponga; un pueblo así no puede ser ilustrado.

La escena recuerda vivamente al famoso cuadro pintado 16 años más tarde de aquel viaje, *Viernes Santo en Castilla* (1904) donde vemos a una escena situada esta vez en el yermo campo castellano. A pesar de su viva luminosidad y de la ausencia de

---

<sup>341</sup> El propio Regoyos hace un comentario ambiguo sobre su propio carácter masoquista. Y es que cabe preguntarse: el gusto por esa España negra, como luego el de Gutiérrez Solana ¿no es parte del masoquismo del artista moderno (“insana voluptuosidad” dirá Antonio Machado sobre Gutiérrez Solana)? ¿o es un ejercicio de distinción: yo soy moderno contra el atraso español? En otro sentido, Antonio Machado señaló de manera un tanto ingenua la ambigüedad ideológica del énfasis tremendista del retrato de las costumbres españoles llamando a Gutiérrez Solana: “Goya necrómano o, lo que es igual, antípoda de Goya” (1957: 19). En realidad, el mismo Goya ilustrado que admira Machado expresa a la perfección las contradicciones internas de la ideología burguesa.

morbosidad, ambos, el fragmento anterior y el cuadro comparten una misma lógica interna. Aunque de un impresionismo casi puntillista el conjunto del cuadro rebosa una enorme carga simbolista. El cuadro se divide en dos planos contrapuestos en varios sentidos: el plano superior lo ocupa un tren que cruza, avanzando con decisión hacia la derecha del cuadro, un viaducto que recalca la separación de planos, en el inferior una penitente procesión de lo que parecen ser monjes en hábito negro avanza por el barranco que salva el viaducto hacia el fondo del cuadro por el que desaparecen llevando un trono de la Virgen. El color negro identifica a ambos protagonistas del cuadro, la locomotora y los penitentes. Pero la coincidencia enfatiza todo lo que los diferencia. El negro metal de la locomotora, con su robustez rectilínea, conquista el horizonte sobre cuyo azul resalta, avanzando hacia el progreso. Incluso el humo blanquecino de la chimenea se une diluyéndose con el fondo celestial en bellos tonos rosáceos que parecen anunciar una aurora.<sup>342</sup> Los penitentes, sin embargo, avanzan, atomizados en blandas figuras redondeadas, hacia un angosto barranco en dirección antitética. El progreso del tren parece querer borrar metafóricamente el clericalismo, beatería y culto a la muerte (Viernes Santo) del mundo rural y la vieja España (Castilla).<sup>343</sup> La modernidad deja atrás a la tradición y la religión.<sup>344</sup> Las dos líneas direccionales del

---

<sup>342</sup> De un modo similar a un Whistler o un Monet que muestran cierto encanto misterioso de la belleza en la industria oculta entre la niebla y las volutas de humo, embelleciendo las nocividades de una modernidad industrial que está lejos de ser vivida estéticamente por los obreros que alimentan sus fuegos.

<sup>343</sup> Como es sabido, desde la historiografía decimonónica, en la construcción de la identidad nacional española Castilla tiene un papel principal que la identifica tanto con la España más antigua históricamente como con la más esencial (cf. Esteban de Vega, 2005).

<sup>344</sup> La locomotora es mucho más que un motivo artístico, es toda una experiencia de la modernidad que transforma la propia experiencia y configura la apreciación del paisaje. El panorama visto desde el marco de la ventana del tren se convierte en un paisaje pictórico enmarcado, reduciendo el movimiento a la mirada del espectador y la mirada del espectador reduciendo el territorio a un escenario visual: “The transport of still persons across landscapes converts landscapes into the arrested and unrooted nature of the still life” (Seltzer, 1993: 18). Así lo ha estudiado Leo Marx en su libro ya clásico *The Machine in the Garden* (1964). Donde traba dentro de la particular ideología estadounidense la relación entre el antimaquinismo y el paisaje que se manifiesta claramente en el tópico estudiado por de la irrupción de la locomotora en el paisaje apacible. Este “little event” no es pasajero: es un cambio radical en la historia, es la afirmación definitiva de la industrialización, y, por primera vez en la historia, el dominio definitivo de la ciudad sobre el campo (no es que este dominio no existiese antes pero cuando menos la dominación anterior permitía un modo de producción relativamente autónomo que permitía un equilibrio relativo en los ecosistemas agrarios y no un mero extractivismo). Es decir, el *chillido* de la locomotora es el símbolo de victoria de la industria que en su progreso arrasa con todo lo pasado. Así lo ha visto también en gran medida Lily Litvak respecto al caso español en su completo *El tiempo de los trenes* (1991): “El símbolo más expresivo de la colonización del paisaje por la industria en el siglo XIX fue ese ‘heraldo de la

cuadro, altamente contrastadas, parecen no tocarse nunca. El futuro de la España eterna está en la industria que por fin conquista su cielo azul.

El cuadro no es una excepción, ni la interpretación es forzada. Piénsese en *Catedral de Burgos por la mañana* de 1906 donde, de nuevo, a pesar de un estilo verista e incluso una inquietud por los efectos lumínicos propia del impresionismo (se adapta al formato serie tan recurrente entre los impresionistas, pues hay otra versión del cuadro *al atardecer*) el cuadro se estructura a partir de determinado simbolismo. Bajo un cielo de luz intensa una plaza aparece apenas ocupada por pequeñas figuras negras: un sacerdote, una beata, viudas negras, y unos cuantos niños correteando. Los soportales de la plaza se elevan como un muro sobre el que destaca vigilante la catedral burgalesa dominando la plaza. El catolicismo gobierna sobre una civilización profundamente católica que niega todo atisbo de modernidad (nada en el cuadro señala la presencia de algún elemento exclusivo del siglo XX). A pesar de la luminosidad del país, el pueblo se enfunda en sus túnicas negras y en un pasado sin ningún horizonte (la antecitada “ruina con cielo azul”). Solo destacan entre el estatismo de las figuras adultas, el movimiento nervioso de unos niños correteando quizá como signos de esperanza y que recuerda a unos versos de Antonio Machado compuestos por esas mismas fechas:

La plaza y los naranjos encendidos  
con sus frutas redondas y risueñas.

Tumulto de pequeños colegiales  
que, al salir en desorden de la escuela,  
llenan el aire de la plaza en sombra  
con la algazara de sus voces nuevas.

¡Alegría infantil en los rincones  
de las ciudades muertas!...  
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas! (“III”, Machado, 1999: 86)

---

civilización moderna’: ‘el caballo de hierro’, el ferrocarril” (Litvak, 1991: 181). Para un panorama general de la locomotora en la poesía española hasta la primera mitad del siglo XX véase Ponce (2001) y Lope (2003). Miguel Ángel García (2006) ha estudiado desde la radical historicidad el extenso poema *Tren expreso* de Campoamor que reúne en gran medida todos los tópicos en torno al tren: paisaje, fugacidad, vapor, progreso, viajeros, amor efímero, estaciones, fragor, etc.

Como en el cuadro de Regoyos solo en el juego de los infantes parece hallarse cierta alegría y un mínimo depósito de esperanza ante el presente desolador de la ciudad muerta.

### *Negrura y profundidad*

El dibujo con que abre Regoyos, a la manera de portada interior, su libro *España negra* podría servir como icono del nuevo tópico. Se trata de la calavera de un torero a la manera de un *Totenkopf* con montera, espada y banderilla cruzadas en lugar de los populares huesos. Y es que en esta truculenta visión del país el espectáculo taurino cobra una gran importancia. El toreo no solo implica la muerte por su peligrosidad y su alta siniestralidad. Los símbolos de muerte y los rituales en torno a ella atraviesan todo el espectáculo: la importancia del rojo,<sup>345</sup> la cornamenta del toro, preponderancia de toros negros, la circularidad de la plaza,<sup>346</sup> los rezos previos, las supersticiones personales, etc.<sup>347</sup> La tauromaquia ha sido, como es sabido, un fructífero motivo en la poesía de principios del siglo XX desde Manuel Machado a Alberti. Más allá del carácter nacional creemos que es precisamente esa importancia ritual de la muerte y de su peligro constante la que produce tan efectiva fascinación poética, más allá del pintoresquismo y el casticismo torero, sin duda también importantes y que han sido profusamente estudiados (José María de Cossío, Andrés Amorós, Reyes Cano, etc.).

El color negro del toro de lidia, su pesada figura y sus peligrosos cuernos son también símbolos por antonomasia de esa España negra. Este importante concepto de *España negra* es uno de los pilares de la representación paisajística española y del

---

<sup>345</sup> El estudioso del paisaje Augustin Berque pone este uso del rojo como ejemplo de la conformación imaginaria del mundo cargada de asociaciones ideológico-culturales. Aunque se divulguen justificaciones pseudorracionales (el color rojo incita al toro, es vistoso para el público, disimula la sangre, etc.), el hecho es que en el toreo la muleta no puede ser sino roja, aunque el bóvido —recordemos, un animal herbívoro de visión dicromática— no pueda diferenciar realmente el color rojo (Berque, 2006: 195).

<sup>346</sup> Este elemento no es baladí, en los deportes reglados modernos la demarcación externa del campo de juego es fundamentalmente rectilínea, la forma circular plena es prácticamente inexistente. Es precisamente la circularidad con toda su carga simbólica-ritual la que caracteriza al “ruedo”.

<sup>347</sup> Antonio Machado en boca de Juan de Mairena ve bien el carácter ritual del toreo: “Con el toro no se juega, puesto que se le mata, sin utilidad aparente, como si dejáramos de un modo religioso, en holocausto a un dios desconocido”. Pero precisamente por no tener un carácter lúdico no puede ser considerado un arte y por no haber ya dios (además de por no ser socialmente un rito religioso) resulta anacrónico; esto explica en palabras del heterónimo su “poca afición a las corridas de toros”.

enmarcamiento temporal e ideológico de lo rural y lo urbano. La España negra —a la que Valeriano Bozal (2013) le dedica un capítulo en su historia del arte español del siglo XX— está relacionado con una distinción entre una historia dérmica y otra profunda, como podría ser la intrahistoria unamuniana, que implica una cierta identidad que recoge una tradición que configuraría la esencia del país o lo español. Pero ¿cómo adquiere la historia esa espacialización corporeizada? Precisamente, creemos, porque el cuerpo está inserto en la dualidad alma/cuerpo.

Ganivet en su *Idearium español* da un giro al agustiniano “in interiore hominis habitat veritas” y lo transforma en “in interiore Hispaniae habitat veritas” (1990: 155). ¿Cómo se llega a eso? ¿Cuál es la lógica detrás de tal identidad? Para estos autores escépticos de la modernización la clave estaría en ese *habitar*; la verdad, lo esencial reside en el hogar, no entendido como el lugar en el que se mora sino en el proceso de *habitar*, de hacer hogar a través del arraigo colectivo con el territorio. Así pues, el campo español, conformado mayoritariamente por un campesino fuertemente unido al territorio, productiva y reproductivamente es identificado como esa *habitación*. Habitación que asimismo remite no por casualidad a la *interioridad* personal donde reside la verdad del sujeto, su esencia inalienable. La España *interior* remite pues a una verdad eterna, y, en tanto pueblo, a la esencia colectiva: la España *eterna*, que, como el sujeto moderno, no es tanto en sí sino en su desarrollo, en su potencial *porvenir*.

La socialización y producción rural que mantiene rasgos premodernos, al mantener una reproducción cultural fundamentalmente tradicional y oral, mantendría en sus usos y costumbres rasgos primitivos que conformarían lo esencial español. Antonio Machado en su prólogo a *Campos de Castilla* escribe: “Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada [...], orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano” (2007: 275). ¿Guarda esa esencialidad alguna relación con “palabra esencial en el tiempo”? ¿La esencialidad es motivada por lo castellano? ¿Castilla es esencial en sí o lo es esa “tierra” que conserva elementos premodernos? Como veremos, para Machado esa “esencialidad” se juzga en última instancia como positiva pero ni siquiera para él, ni mucho menos para otros, esa esencialidad inseparable de lo primitivo deja de tener un lado tenebroso. Lo premoderno tiene así un carácter *esencial* y *primitivo*. Para bien y para mal, pues desde esta lógica productiva se deducirá un corolario polarizado y contradictorio: si su *esencia* es *buena*, su *mal* será *esencial*.

La topología simbólica del interior tiene también una denotación geográfica,<sup>348</sup> en dos sentidos: por un lado, debido a la forma del mapa peninsular lo esencial español se habría conservado mejor en la zona central, por otro lado, las zonas costeras o las zonas en redes de comunicación importantes al tener mayor relación con el *exterior* no serían tan *esenciales*.<sup>349</sup> En el famoso artículo programático de Azorín donde reúne a sus autores afines en torno a la “Generación del 98”, dice que el grupo “ama los viejos pueblos”. Y aunque la mayoría de esos pueblos son castellanos, plantea que también lo son algunos pueblos andaluces, pero, eso sí, del interior (Cuvardic García, 2013: 37). ¿Por qué del interior? ¿Por su aislamiento? ¿Por mayor cercanía y similitud con Castilla? ¿Porque no son tan comerciales o industriales como las ciudades costeras? ¿Por su menor cosmopolitismo? ¿Por su economía “atrasada”? De un modo similar el crítico Paulino Ayuso incluye dentro del primitivismo modernista “cierta Andalucía”

---

<sup>348</sup> Es curioso que frente al pictórico sintagma de España negra en las letras ha gozado bastante popularidad, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, una expresión que enfatiza la espacialidad, la “España profunda”. Un concepto que, aunque igualmente vago, goza de suficiente arraigo en el mundo ensayístico y periodístico. Resulta llamativo que a pesar de ser un sintagma común en otras geografías (el *Deep South*, la *France profonde*, la *Deep England*) siempre se arguye una singularidad nacional. La coincidencia en áreas de fuerte carácter rural, escasa industrialización y una menor presencia de la autoridad estatal y la cultura cosmopolita no es en absoluto casual. El aislamiento económico y de comunicaciones de estas zonas habría mantenido supuestamente un menor influjo de la industrialización manteniendo intactas características esencialmente nacionales. Si bien en Francia e Inglaterra, regiones con una gran homogeneización económica y social, estas zonas “profundas” conservarían unos valores y costumbres que, lamentablemente desde ciertas posiciones, la industrialización y la modernización habrían venido a borrar o disolver, en el caso del Sur esclavista estadounidense y en el caso español ambos con un conflicto civil de por medio y un desarrollo del capital desigual, lo conservado serían rasgos atávicos que la evolución económica y social no habrían, desde otras posiciones lamentablemente, desterrado. Si la *Deep England* pasa fácilmente a convertirse en la apacible *Merry England*, la España profunda es espacio de brutalidad, ignorancia y violencia donde rigen la superstición y las costumbres bárbaras. Un alma colectiva que soterrada a veces sale a luz turbulenta e indómita, a pesar de ser la que se asocia al manoseado “¡Vivan las cadenas!”, y no sin razón, pues es esta misma lógica la que está detrás de la exclamación de José Antonio Primo de Rivera: “España —¡bendita sea su atraso!—” (en Cano Ballesta, 1999: 158). Ese supuesto carácter “fiero” que el romanticismo orientalista tantas veces vio en España, y que no pocos españoles asumieron. El caso de España está atravesado por una dualidad que haría de la esencia de España una entidad bicéfala (“las dos Españas”) en la que una de esas “Españas” es peligrosa y debe ser combatida, aun cuando se la considere imperecedera como supuesto elemento genético de la nación. Dos mitades, en palabras de Larra, no unidas en un mismo cuerpo, sino enfrentadas en conflicto mortal. Como canta el famoso poema de Antonio Machado: “Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón.” (“Proverbios y cantares”, 2007: 230).

<sup>349</sup> En el plano historiográfico esto derivará también en rocambolescas teorías arqueológicas, no muy distintas en ciertos aspectos a las de la Ahnenerbe (*Herencia ancestral*) de la SS respecto a Alemania, que buscarán una esencia hispana en los pueblos prerromanos. Esta lógica es la que sustenta una obra como *Gárgoris y Habidis* de Sánchez Dragó y su sutil fascismo esotérico.

(Paulino Ayuso, 1996: 17). Pero el Azorín que “ama” esas ciudades y pueblos antiguos es también el autor que en muchas de sus novelas, como en *Antonio Azorín*, apenas utiliza términos positivos para esos pueblos castellanos: todo es crueldad, asfixia, muerte, suciedad, resignación, incuria, etc. (Cuvardic García, 2013: 47).

Los parajes de España por los que transcurren o que sirven de fondo de muchas de estas obras son reales, sin embargo su lejanía *temporal* y *física* con la modernidad y su baja densidad demográfica provocan una sensación peculiar de desolación e incluso sensaciones somáticas de angustia, asfixia y miedo. La exterminación de diferencias temporales a través de la universalización del progreso hace sentir el mundo campesino como un mundo *otro*; alejado del sonido significativo de las ciudades, el ambiente rural aparece así como un mundo de un silencio siniestro. Pero el silencio que transmite cierta sensación de vacío de sentido es el que también trasmite la posibilidad de un sentido escondido. Lo rural es, en suma, una *otredad* radical o una verdad interior no revelada. La esencialidad del campo y lo rural es, pues, siempre relativa al mundo civilizado que en su transformación histórica acelerada parece haber perdido cualquier valor esencial o, cuando menos, eterno. Ahora bien, esa otredad podrá significar ora la apertura de la posibilidad de un mundo diferente, ora la *inquiétante étrangeté*, una presencia siniestra. A pesar de su *realidad* hay siempre un cierto halo de irrealidad, fantasía o realidad metafísica.<sup>350</sup>

### *España negra: entre la crítica y la reacción*

Todo lo anterior está en la amalgama de discursos que constituyen la España negra. En este concepto se unirían sinceridad, en cuanto la mostración de una realidad

---

<sup>350</sup> La realidad metafísica que alojan estas ciudades se hace patente en Unamuno más que en ningún otro escritor. Si bien utilizó una geografía real en su primera y única novela extensa *Paz en la guerra*, en su madurez Unamuno abandona la descripción de espacios concretos en sus *nivolas*. El espacio deja de referir a un lugar particular y deviene plenamente simbólico con sentido trascendente (Lozano, 1994: 71). Los espacios son claramente reconocibles en el paisaje castellano pero la referencia concreta desviaría la atención de la esencialidad metafísica que Unamuno quiere demostrar. La abstracción produce una repetición de elementos característicos y cargados simbólicamente: las calles estrechas y solitarias, las montañas en la lejanía, los niños, los cipreses, la piedra de los edificios, etc. Valgan de ejemplo poemas como “El ciprés y la niña” o “En la calleja”. En un plano menos esencial y más fantástico ese halo de irrealidad frente a un *ahora* de la modernidad es el que hace que el llamado realismo mágico sea una literatura fundamentalmente rural o de lugares “atrasados”.



existente aunque se pretenda no verla o erradicarla, y pesimismo, en cuanto que ante esta se toma conciencia del atraso nacional (atavismo, caciquismo, cainismo,<sup>351</sup> etc.) y se desconfía en una salida fácil. Ya señaló Azaña que esa España negra que quizá tuvo un elemento crítico se ha hipostasiado en el pensamiento de un modo tal que esa oscuridad, la negrura de la realidad española, se tomaría como un hado ineludible (Bozal, 2013: 63). El dudoso *color* nacional es, en cualquier caso, un verdadero quebradero de cabeza para el poeta. Antonio Machado en 1913 escribe: “Tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo” (Machado, 1990 :278).<sup>352</sup>

Lo negro normalmente se relaciona precisamente con lo que sería el núcleo histórico del casticismo, la España castellana, pero esa negrura en realidad emana de esa *geografía negra* que surge de la historia burguesa. A pesar de la insistencia en la Castilla carpetovetónica, la oscuridad no tiene tanto que ver con la constitución nacional sino que es relativa a la modernidad. Así será negra la Tierra de Campos como lo es la Andalucía de Romero de Torres, la Galicia de Castelao, como también lo son los suburbios de Ricardo Baroja, etc. La mayoría de estos pintores eligen temáticamente las celebraciones rituales regionales como si la ceremonia estuviese arraigada al propio

---

<sup>351</sup> Respecto al cainismo es notable que este mito judeocristiano que sirve desde el regeneracionismo para simbolizar un mal cuasi racial que asola al agro español, la envidia del campesino, no es exactamente usado en contra del campo en sí. Más bien es utilizado como reivindicación de la regeneración de la nación a través del campo recurriendo al marcado carácter anticivilizatorio de la tradición abrahámica (Babel, el Diluvio, Sodoma y Gomorra, etc.) en contraste con la clásica grecolatina. Cierta condición itinerante está presente en las religiones abrahámicas y es precisamente Caín quien funda la primera ciudad (Aguirre, 1994: 76). Es llamativo que el joven Azorín en su ensayo de sociología criminal, propone, como explica Litvak, “diferenciar entre crimen rural y crimen urbano. El primero estructurado en una sociedad económicamente poco evolucionada y el segundo determinado por las características esenciales de los grupos desarraigados” (Litvak, 1990: 144). El crimen rural sería fruto de un atavismo primitivo, el urbano fruto de la degeneración constitutiva de las relaciones sociales urbanas. En otro sentido pero coincidente en una diferenciación entre un mal atávico, trágico, unido a la tierra y otro antinatural, es lo que plantea Unamuno en el segundo prólogo (1928) de *Abel Sánchez*, donde disecciona esa “lepra nacional española” y distingue entre la envidia “castiza”, como una “pasión trágica” que se sufre individualmente, de una especie de envidia política que se revuelve contra “toda natural superioridad” y adopta ahora carácter casi burocrático.

<sup>352</sup> Esta es la misma lógica que sigue la metáfora-metonomía de Unamuno ante las circunstancias que provocan su destierro: “me duele España”. La tan citada y abusada expresión de Unamuno no refiere, como se da a entender en ocasiones a un paraíso perdido, todo lo contrario; a la expresión le precede inmediatamente la exclamación: “Me ahogo, me ahogo, me ahogo, en este albañal” (se trata de una carta publicada en la revista argentina *Nosotros* en 1923 poco después del golpe de Estado de Primo de Rivera).

escenario de tal manera que configurase la identidad de un pueblo irremediamente hechizado por atávicos sentimientos religiosos.

La tierra posee, en esta ceremonia de la identidad nacional, la condición de fundamento y referencia, puede ser la tierra castellana o la vasca, la tierra andaluza, en todos los casos va más allá del lugar que es para infundir sabiduría a quienes la habitan y se declaran nacidos de ella (Bozal, 2013: 77).

El fuerte carácter pictórico de la España negra es así fundamental. Aparte de la omnipresencia de los tonos oscuros, el aspecto pictórico parece surgir de la percepción del carácter estático e invariable de ese torvo lado de España. Así, por ejemplo, Antonio Espina en su libro *Signario* de 1923 incluye un poema a la manera de una etopeya del tipo caciquil y llamativamente la etopeya se conforma mediante la écfrasis imaginaria de una pintura. La prosopografía de “Don Cacique (óleo)” es así inmediatamente una etopeya como si, desde una visión naturista positivista, los valores éticos fuesen síntomas del aspecto físico y de la tierra, el *medio ambiente*, ese fondo (“la dramática sierra de Pancorbo”) con el que se mezcla la figura.

Como vemos el concepto de España negra se inclina entre una interpretación sustancialista, la de una identidad de lo que no podríamos librarnos y una situación pésima arraigada e incorporada en el propio ser popular y por tanto de carácter incorregible; o bien interpreta el asunto como el de una desafortunada circunstancia histórica compleja pero que debidamente atajada puede corregirse (Bozal, 2013: 64). La lucha obstinada de Eugenio Noel —y en menor medida por otros poetas como Unamuno o Juan Ramón Jiménez— contra el flamenquismo y la tauromaquia que tan detalladamente retrata en sus sátiras son claro ejemplo de esto último. Valga este ejemplo de Enrique Díez Canedo, “Balada del hambre” del segundo planteamiento antes expuesto:

Por la extensión de la parda llanura  
 tras el arado que el suelo rotura,  
 un sembrador de espectral catadura  
 mala semilla va echando en su entraña.  
 ¡Vanos esfuerzos, inútil fatiga!  
 Miserable tierra, postrada mendiga,

no has de alcanzar por limosna una espiga;  
tras la mies crecerá la cizaña.<sup>353</sup>

Tras estos versos de tono trágico y bíblico (nótese las referencias a la parábola del trigo y la cizaña, Mateo, 13:24-30), se pasa una apelación al campesino que acaba con una interrogación de claro cariz político:

¡Campos feraces trocados en yermos!  
¿De qué deidad concitasteis la saña?  
Mas ¿no cedéis? Por encima del coro  
que se deshace en quejumbre y en lloro,  
¿quién alza un puño y un reto sonoro  
por costa y llano, por valle y montaña?

El tono interrogativo es precisamente el estado de la cuestión de esa España negra: el hado desventurado es en el presente una realidad que la mayoría acata como algo irreparable, pero una voz de rebeldía (con el signo ya entonces indudablemente revolucionario del puño en alto) puede revertir la situación.

Aparte del cainismo el caciquismo es uno de los motivos más recurrentes de la España negra. Esta es el escenario propio para retratar con desdén la “hidalguía apolillada del rancio propietario rural”, en palabras de Mainer en referencia a la señora de la ficcional “Medinica” del Valle-Inclán de *La pipa de kif* (Mainer, 1991: 39):

Un pueblo con soportales  
Y balcones de madera,  
Casas de adobe, corrales,  
Cigüeñas y rastrojera. (1991: 175)

Una Doña Estefaldina que “odia a los masones / reza por que mengüen las contribuciones” y “Oprime en las rentas de sus aparceros” (“La infanzona de medicina”). Se trata de una crítica al caciquismo que en muchos casos, como el anterior, tiene sus bases en la ideología liberal que identifica el caciquismo con un vestigio feudal o desde la vertiente positivista-biologicista como un cuerpo canceroso o una

---

<sup>353</sup> Con similitud léxica Valle-Inclán se pregunta en *La pipa de kif* sobre la “cosecha” que dará la obra del poeta cuando escribe en su “¡Aleluya!”: “¿Y cuál será mi grano incierto? / Tendré su pan después de muerto! // ¡Y de mi siembra, no predigo! / ¿Será cizaña? ¿Será trigo?” (1991: 148). Nótese además la inseguridad y precariedad del poeta moderno incapaz de valorizar en vida su producción.

excrecencia burguesa. El Unamuno más conservador intuyó la complejidad sociológica del asunto y la estrecha relación del caciquismo no con un resquicio feudal sino la forma de instituir en las zonas rurales la deficiente estructura del Estado liberal (Cerezo Galán, 2003: 238).

“La frustración de la razón liberal-burguesa produce monstruos” —escribe [Alfonso] Ortí, indicando cómo la mentalidad pequeñoburguesa, en su afán de hacerse valer políticamente y reafirmarse frente al poder de la gran burguesía terrateniente, se inventa en su bestiario la figura del cacique, cuerpo extraño y corruptor del orden liberal, sin apercibirse de que este orden social es intrínsecamente oligárquico o caciquil. Esto le lleva a ver el caciquismo como “un sistema de abusos de poder individuales” y no como el propio sistema de usos sociopolíticos dominante en la Restauración. El cacicato no es un accidente patológico del orden burgués, en contra de lo que opina Costa, sino su propia esencia (Cerezo Galán, 2003: 242).

El caciquismo, pues, no es un fenómeno específicamente hispano aunque por supuesto se articule sobre las idiosincrasias culturales premodernas sino que es una respuesta a las demandas de acumulación de poder estatal —regidor de las novedosas fuerzas económicas— propias de la modernidad.<sup>354</sup>

### *Crimen y tremendismo en la España negra*

Nos hemos centrado en el elemento paisajístico y colectivo de la España negra pero esta también está tematizada desde el ámbito de lo privado-particular, más explotado desde la narrativa, en el hecho truculento por excelencia: el asesinato escabroso. Este será el ámbito privilegiado de la novela tremendista durante el franquismo pero hay ejemplos ya en el primer tercio del siglo XX. Las chafarrinadas tremendistas de las narraciones de crímenes están en obras como *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja. Valle-Inclán dedica varios poemas en tono

---

<sup>354</sup> La usual perspectiva sobre el caciquismo está en estrecha relación con el “mito historiográfico” (Ortí) de la pendiente revolución burguesa. No hubo una revolución estrictamente dicha pero sí las transformaciones políticas y económicas que sientan las bases del Estado moderno, para las cuales fue precisamente la figura del cacique un instrumento fundamental: “La forma de la revolución burguesa en España fue el pacto oligárquico” (Cerezo Galán, 2003: 245). A lo cual, habría que añadir la importancia que puede cobrar la corrupción en las fases de acumulación capitalista.

grotesco y funambulesco en *La pipa de kif* (1919) —“El crimen de Medina” y “Garrote vil”—; y, desde unos planteamientos muy particulares pero igualmente preocupado por la modernidad de España, el romance de Antonio Machado *La tierra de Alvargonzález* (en *Campos de Castilla* en 1912 y en edición independiente en 1933).<sup>355</sup> No sería descabellado tampoco explorar desde esta temática la trilogía trágica lorquiana y muchos de sus romances. Nótese que independientemente de los planteamientos políticos intencionales desde los que parta la obra la localización siempre coincide: la España rural. El crimen urbano, otro tema privilegiado, tiene unas características distintas. En primer lugar, el crimen urbano suele plantearse en términos de miseria artificial o de degeneración moral provocada por la propia sociabilidad urbana. Ahí está todo el interés reformador por la sociología criminal. El crimen rural parece sin embargo provenir de un impulso atávico no reprimido y muchas veces inexpresable. En el crimen urbano hay siempre un motivo, un interés, de ahí que la importancia del “caso” en la novela criminal que trata de dilucidar racionalmente el misterio que siempre obedece a una casuística reconstruible.<sup>356</sup> Lo horrible del crimen rural y que produce ese característico tremendismo sería que este no obedece a ningún móvil racional o siquiera cognoscible; el crimen parece emanar de un mal atávico o una pasión irrefrenable que en la ciudad hubiese sido más fácilmente reprimida (en esto último reside el tragicismo lorquiano y su dialéctica entre libertad, pasión, dolor y sociedad).<sup>357</sup>

La España profunda guarda estrecha relación con las nociones nacionales identitarias de tipo racial propias del biologicismo positivista. Así Ortega podía interpretar en los personajes de Zuloaga, como *El enano Gregorio el Botero* (1907), un tipo ibérico, un hombre de la tierra que se identifica con la tierra misma, la dureza y sobriedad castellana, que si pobre e inculto, es también auténtico y sincero. Una

---

<sup>355</sup> En un tono orientalista y en términos muchos más vagos, Antonio Machado incluye en *Soledades. Galerías y otros poemas* el poema “El cadalso”, donde lacónicamente se relaciona la pena de muerte con los atavismos rurales (“En la vieja plaza / de una vieja aldea”) ante una naturaleza que se apesadumbra ante el espectáculo (“La aurora asomaba / lejana y siniestra”). El poema, a diferencia de *La tierra de Alvargonzález*, más que con la España profunda entronca mejor con cierto gusto tétrico del modernismo.

<sup>356</sup> En la prosa el conocido como crimen de Cuenca (1910) inspiró varias novelas en los años 30 precisamente para racionalmente dilucidar la irresponsabilidad, arbitrariedad, exceso e irracionalismo del aparato represor del Estado en las zonas rurales.

<sup>357</sup> Nótese la tendencia a la versificación popular de estas composiciones, que recurren especialmente al romance, y la tematización metapoética de algunos de esos romances como romances de ciego, es decir, como temas de gusto y carácter popular de las zonas rurales.

ideología racial y nacional nada excepcional. El cuadro bien podía ser la figura que surge del paisaje desolado de “Por tierras de España” de Antonio Machado, publicado en 1910:

Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,  
hundidos, recelosos, movibles; y trazadas  
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto  
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas. (Machado, 2007: 106)

Ortega de hecho toma la diferenciación de Wilhelm Worringer entre el “hombre nórdico” y el “hombre mediterráneo” respecto a la “voluntad del arte”. (Bozal, 2013: 68). Identitarismo racial, insisto, no solo castellano. Tan eterna como la Castilla de Zuloaga es la Andalucía de Romero de Torres con sus retablos simbólicos. Las sombras etéreas, los horizontes abiertos y el simbolismo casi paródico dan a sus figuras (normalmente femeninas: la representación de la tentación y el pecado en el que cae todo el pueblo andaluz) un estatismo y una monumentalidad que induce a pensar en una identidad eterna (Bozal, 2013: 71).

### *La España negra y la regeneración*

Como hemos señalado previamente esta visión nacional está lejos de ser exclusiva de un lado del tradicional espectro político. La España que retrata el “jacobino” Antonio Machado en “La tierra de Alvargonzález”, “Por tierras de España” o “El criminal” responde claramente a la conceptualización de la España negra. Una España poblada por habitantes cuyos defectos, vicios e incluso maldad no está explicada racionalmente por la dureza de la vida campesina especialmente mísera por la estulticia histórica sino que hay algo de maldad esencial, intrínseca. Quizá fruto histórico, pero de una historia secular que se ha petrificado de tal modo que se ha convertido en una maldición bíblica, en un hado cósmico:

Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,  
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,  
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,  
esclava de los siete pecados capitales. (“Por tierras de España”, 2007: 106)

Al popular cainismo encarnado en el campesino envidioso<sup>358</sup> hay que añadir otros de raigambre machadiana: el signo zodiacal, Sagitario, cuyo centauro armado con un arco (¿metáfora del carácter bestial y belicoso?) parece recorrer los campos castellanos portando la ira y arbitrariedad de los dioses antiguos (“veréis agigantarse la forma de un arquero, / la forma de un inmenso centauro flechador”). Pero el cainismo se proyecta magnificado desde los ojos hundidos<sup>359</sup> del gañán castellano al paisaje desolador:

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta  
—no fue por estos campos el bíblico jardín—;  
son tierras para el águila, un trozo de planeta  
por donde cruza errante la sombra de Caín.

Unos males devenidos cósmicos contra los que hay combatir una verdadera guerra social. La abundancia de los términos bélicos llama la atención en un paisaje, por lo demás, caracterizado por la quietud.<sup>360</sup> Tono bélico que produce el inquietante carácter premonitorio de algunas de sus composiciones respecto a la cercana Guerra Civil pero que obedecen a ese carácter bicéfalo que produce la problemática derivada por el enfrentamiento entre modernidad y retraso. La España negra es la otra cara de la intrahistoria unamuniana (Lozano Marco, 2000: 47).

---

<sup>358</sup> “Por tierras de España” es el poema donde se concentran todos los símbolos de una maldición cósmica sobre Castilla. El cainismo está sintetizado a la perfección en esta dura estrofa:

“Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza,  
guarda su presa y libra la que el vecino alcanza;  
ni para su infortunio ni goza su riqueza;  
le hieren y acongojan fortuna y malandanza.”

Por su parte, las mujeres de estos campos malditos parecen figuras a la hechura de Lady Macbeth: “Malas hembras y tan codiciosas para sus casas, que sólo pensaban en la herencia que les cabrían a la muerte de Alvargonzález, y por ansia de lo que esperaban no gozaban lo que tenían” (Machado, 2007: 289).

<sup>359</sup> Ojos hundidos, pómulos marcados, galgos esqueléticos, pelaje rucio, vegetación seca, terrenos escarpados, etc. Todo un vocabulario tópico que denota sequedad, hambre, inaccesibilidad, etc. se carga de connotaciones de maldad y escabrosidad.

<sup>360</sup> Hablar de “guerra social” no es descabellado. *Campos de Castilla* concuerda bastante bien, en lo que respecta a la Gran Guerra, con el lema radical de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* (Guerra a la guerra) —dice Machado en “España, en paz”: “mientras la guerra pasa ¿quién sembrará la tierra?”— y, en lo que respecta a la situación social, al militarismo y al conflicto entre clases, con el lema revolucionario soviético “Guerra a los palacios, paz para las chozas”. De hecho, se podrían encontrar ciertas similitudes con el fotolibro de Ernst Friedrich en lo relativo al uso de imágenes de choque que busquen impresionar al receptor y movilizarlo hacia la reflexión y la acción sobre el presente. A esto, creemos, responden en parte las macabras imágenes literarias de la España negra machadiana. Imágenes que más adelante en formato fotográfico acompañaran a la edición príncipes de *Viento del pueblo* de Miguel Hernández donde campos y campesinos también tienen una gran importancia.

En todo caso, si desde el lado personal es una malsana envidia la que caracteriza al bárbaro castellano, su barbarie ya no está provocada por el caprichoso Dios del Antiguo Testamento sino por una realidad histórica moderna: la propiedad personal de la tierra (como ocurre, de nuevo, en *Las Hurdes* de Buñuel donde el niño prácticamente analfabeto escribe a duras penas lo que hipócritamente le enseñan en la escuela: “Respetad los bienes ajenos”). Los crímenes de sangre que se describen en *Campos de Castilla* tienen como móvil precisamente la herencia de la propiedad.

Otro motivo en la línea antes comentada de acusación de masoquismo es el gusto bárbaro de los campesinos por el propio relato de crímenes con el que los desvalidos invidentes se ganan la vida: *los romances de ciego* (como el “Medinica” de Valle-Inclán).

Un pueblo, carne de horca, la severa  
justicia aguarda que castiga al malo. (“El criminal”, Machado, 2007: 128)

La ambigüedad de este primer verso sintetiza la visión sobre el gusto del pueblo por el *ajusticiamiento* macabro. No se trata del sistema penal moderno que castiga según procedimientos legales probatorios sino que se trata del ritual por el cual un crimen sobre la comunidad debe ser expiado públicamente no solo para mostrar el poder represor de las instituciones de poder sino por requerimiento del pueblo que espera el ajusticiamiento pues necesita saber y presenciar performativamente que la falta se pague (es todo un tópico dentro de los relatos criminales de la España negra que un inocente sea condenado como chivo expiatorio: ocurre en “La Tierra de Alvar González” y en la diversa literatura que inspiró el conocido como “crimen de Cuenca”). El pueblo es víctima de su propia sed de justicia mistificada.<sup>361</sup>

Esta es la morbosidad que caracteriza también a la figura del “hombre del casino provinciano” cuya expresión facial es “el vacío del mundo en la oquedad de su cabeza” (“Del pasado efímero”, Machado, 2007: 202) que solo piensa en el juego azaroso donde dilapida su fortuna y en las historias y espectáculos violentos (“la tarde de un torero”, “la hazaña de un gallardo bandolero”, “la proeza de un matón, sangrienta”). Es el

---

<sup>361</sup> En el “Garrote vil” de Valle: “Un gitano vende churros” para el espectáculo. (1991: 186). Y el ciego pregona el crimen en sus estampas del Romancero (“El crimen de Medinica”). Se pone énfasis tanto en el crimen como en la espectacularización del crimen y sobre todo del ajusticiamiento que el pueblo contempla con morbosidad y el poeta con horror.



hombre solo “un poco labrador” que solo piensa en el campo en cuanto le aporta el dinero suficiente para sustentar su vida vacía.<sup>362</sup>

La España negra tiene además una clara connotación de género: es un país violento y en cuanto tal es fundamentalmente masculino. La “Castilla varonil” (término de Machado) que tanto ha exaltado cierto nacionalismo<sup>363</sup> tiene en Antonio Machado un componente paródico. Las ínfulas viriles del castellanismo son las propias de un chulo charlatán que poco o nada sabe de los asuntos que importan y que si en esa España son en apariencia los *hombres de la casa* los que mandan, son las mujeres las que realmente “llevan los pantalones”. Así se expresa Machado —si bien con ambigüedades respecto

---

<sup>362</sup> La España negra supone siempre una especie de falta de agencia. Los personajes que la habitan no son tanto individuos como tipos, personajes que adoptan un rol dado y que siguen con inercia pasiva. De un modo similar un cuadro de Gutiérrez Solana que ilustra una fila de personajes envejecidos típicos del pueblo norteño se titula paradójicamente *Los autómatas* (1907). Ante una tapia y con una panorámica de un villorrio destartado, un cura, una alcahueta, un campesino, una viuda, un herrero, etc. componen un friso que encarna el paisaje moral de una España atrasada: una España premoderna en la que no hay individuos, solo personajes típicos que siguen el papel que se les asigna de modo automático. Podríamos detectar también este carácter autómatas en el “tic-tic, tic-tic” del reloj en la “Meditación rural” de Machado.

<sup>363</sup> Nacionalismo tanto reaccionario como progresista. Francisco Giner de los Ríos en su ensayo “Paisaje” (2004: 792-801) proyecta claramente la dicotomía de género sobre la geografía ibérica. El paisaje gallego sería *femenino* (“belleza femenina”) y *pasivo* frente al carácter *masculino* del paisaje castellano. De esta dicotomía Giner de los Ríos deriva toda una interpretación embebida de las connotaciones patriarcales sobre el género (Pena, 1982: 63) y sobre esta construye su interpretación histórica del paisaje castellano como territorio que debe vertebrar España: la Meseta Central, especialmente su cordillera, es “la espina dorsal de España”. Metáfora que no por casualidad retoma Ortega; la dicotomía de Giner de los Ríos justifica la superioridad del paisaje castellano sobre unos argumentos profundamente elitistas y patriarcales: frente al “encanto” fácil de Galicia (“expresión de una actividad desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo”), la belleza de Castilla es fruto del “nervio”, de la “dignidad” y el “esfuerzo” de la lucha, por lo que resulta una belleza difícil, incomprendida, no todos pueden captar su superior belleza, solo accesible a unos pocos, que estarían preparados intelectual y moralmente; así dice: “Precisamente por esto la grave y la austera poesía de un paisaje cuyo nervio llegaría hasta la fiereza si no lo templasen la dignidad y el reposo que por todas partes ofrece, es menos accesible al sentimiento del vulgo”. La *virilidad* del paisaje Castellano (y su violencia) recorren lo que podríamos llamar la *geopoética* española. Unamuno también compara el paisaje castellano con el del Norte siguiendo la misma dicotomía de género (Ortega Cantero, 2020: 94), en su caso habla del “paisaje doméstico” vasco “en el que se ve más tierra que cielo” (con “montes terrosos y chatos, de contornos ondulantes y sinuosos, como de senos y caderas femeniles”, una eterna primavera y otoño), frente al castellano donde “todo es cima” y se “abarca más cielo que tierra” (en eterno verano e invierno, tierra de contradicciones). Tal dicotomía, que se sustenta en el fondo en la asociación de la mujer con la naturaleza y la reproducción —el Norte, como en su caso también podrá ser el Sur andaluz, será como una tierra dadivosa y armónica asociada a los ciclos regenerativos, frente a la Castilla severa sobre la que hay que trabajar y esforzarse para obtener un austero fruto (de nuevo: el valor-trabajo es el hombre)—, apoya asimismo la *sexualización* de la división entre modernismo y 98.

al papel femenino— hiriendo claramente el orgullo de la masculinidad nacionalista (Machado, 2007: 267).

Antonio Machado participa también de otros planteamientos ideológicos heredados del regeneracionismo como el discurso en torno a la pérdida secular de masa forestal: el hombre bárbaro castellano sería el inculto e ingrato que destruye los árboles en busca del beneficio inmediato destruyendo un pilar ecosistémico.<sup>364</sup> El prototipo de culpable de la decadencia secular castellana, aparte de los errores históricos de tiempo atrás, parece ser el campesino que sobrexplota el territorio y tala sin conciencia del mal la escasa cubierta vegetal:

El hombre de estos campos que incendia los pinares  
y su despojo aguarda como botín de guerra,  
antaño hubo raído los negros encinares,  
talado los robustos robledos de la sierra. (“Por tierras de España”, Machado, 2007:

106)

---

<sup>364</sup> El discurso alcanza casi la magnitud de mito por la serie de mistificaciones históricas (ahistóricas más bien) y ecológicas que se van planteando desde el siglo sobre la supuesta tragedia secular de la pérdida de la masa forestal ibérica (que en gran medida sigue vigente a nivel popular). Casado de Otoala habla irónicamente de una “dendrofilia nacional” que perdura entre los especialistas hasta bien entrado el siglo XX y que iguala sistemáticamente la pérdida de cubierta forestal con la esterilidad y la desertificación (Casado de Otoala, 2010: 105). Joaquín Costa y muchos otros vislumbraron que la causa sociohistórica del expolio forestal de ciertas zonas no se debía a un secular “odio al árbol” —expresión repetida por Azorín— sino principalmente a la roturación de bosques —antes comunales y ya en manos privadas con las desamortizaciones— para la producción de trigo sobre la que establecía la fisiocracia ilustrada la riqueza y que la burguesía vendía. Aun así la mayoría de los especialistas no dejaron de participar en muchas confusiones en torno a la realidad ecológica de la península que nunca tuvo en periodos recientes la masa forestal que se le atribuía y una identificación abusiva entre escasez de árboles e infertilidad. Esta identificación expresa bien el optimismo científico y economicismo de base de los círculos regeneracionistas. La España negra tenía pues sus fundamentos supuestamente “científicos”. Ramón y Cajal pide en 1905 un “quijotismo de buena ley” que pasara por actuar sobre la “raza”, para lo cual había que “explorar y explotar con altas miras nacionales las inagotables riquezas del suelo y del subsuelo” (citado por Casado de Otoala, 2010: 84). Una enunciación clara de la estrecha relación entre el surgimiento del interés por el paisaje nacional y la voluntad de conocerlo para su explotación. En cualquier caso, la profetizada riqueza de recursos era, por supuesto, potencial. Aquí entra a colación el discurso del atraso y un retrato descarnado de la sordidez presente. Como explica Casado de Otoala, en su “formulación típica” las expectativas sobre las riquezas latentes “aireadas por el discurso regeneracionista, no eran sino uno de los términos de una polaridad dialéctica cuya eficacia retórica dependía de emitir, en el otro extremo, un severo juicio sobre la situación de partida” (2010: 84).

La falta de árboles multiplica la erosión del suelo, disminuyendo la retención de agua y reduciendo la fertilidad de la tierra forzando a la emigración.<sup>365</sup> Los hombres fluyen hacia las costas como el agua no retenida por los árboles: “por los sagrados ríos hacia los anchos mares”.

La presencia de los árboles en la literatura paisajística se construye sobre diversas capas de significado: ecológico, biológico, simbólico, económico, etc. El viejo árbol de “A un olmo seco”, como señala Ribbans, “no es un mero pretexto” (Ribbans, 2007: 58). Además de mostrar sincera admiración por los provechos que de su madera obtienen los campesinos con sus artes centenarias que de algún modo alargan la vida del árbol<sup>366</sup> (como la cultura alarga el alma de los hombres), la persistencia y longevidad del olmo es todo un gesto de amor por los árboles que enriquecen la tierra castellana y que sobreviven a las duras condiciones.

Del mismo modo, la revista que pasa a los árboles típicos del paisaje ibérico en “Las encinas” (pino, roble, haya, palmera, chopo, manzano). El árbol que da título es que usa como símbolo castellano a partir de una metaforización de sus características sobre la idiosincrasia del pueblo ibérico: firme, sombrío, humilde, tosco, resistente.<sup>367</sup> La encina es el árbol símbolo y promesa de Castilla, en cuanto recoge las características del pueblo campesino capaz de habitar y transformar de un modo sostenible el severo paisaje castellano. La encina es, pues, campesina:

negra encina campesina

[...]

---

<sup>365</sup> Argumentos todos pertenecientes al diagnóstico regeneracionista. La emigración rural es, por supuesto, mucho más compleja, intrincada con los variados procesos de acumulación por desposesión. En cualquier caso, lo interesante es ver cómo lo que la sociedad capitalista naturaliza, la movilidad supuestamente libre de la fuerza de trabajo, es representado en Machado como lo que subjetivamente es para la mayoría de individuos que se ven forzados a incorporarse a la modernidad: separar a la población de su tierra es una maldición, un acto maligno, casi demoníaco. Aquí vemos con cierta claridad de donde salen los monstruos de los que habla el “marxismo gótico”.

<sup>366</sup> “Antes que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
lanza de carro o yugo de carreta;  
antes que rojo en el hogar, mañana,  
ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino” (Machado, 2007: 174).

<sup>367</sup> Aunque en otra ocasión, no de forma incoherente, habla de “el corazón de roble / de Iberia y de Castilla” (“A orillas del Duero”).

sin esbeltez ni altiveza,  
con tu vigor sin tormento,  
y tu humildad que es firmeza (Machado, 2007: 117)

El brotar y crecer de la encina sobreviviendo en un ambiente duro es paralelo a la economía de subsistencia campesina:

Brotas derecha o torcida  
con esa humildad que cede  
sólo a la ley de la vida  
que es vivir como se puede.

El paisaje y el paisanaje castellano se unen en la alegoría de la encina como en la encarnación cristiana: “El campo mismo se hizo / árbol en ti, parda encina”. Compárese esta imagen de la encina con la que da Azorín en su artículo “La tierra de Castilla” publicado en 1904: “Aquí los colores son intensos, enérgicos, oscuros; una impresión de fuerza, de nobleza, de austeridad se exhala de la tonalidad de la tierra, de la vegetación baja, achaparrada, negruzca, de encinares y robledales, de la misma ondulación amplia, digna, majestuosa, que hace la tierra al alejarse”. La descripción inseparable de los términos valorativos remite a un cierto discurso organicista disfrazado de impresionismo positivista. Todo el paisaje es una metáfora de la supuesta grandeza histórica hispana: los colores oscuros e intensos aparecen como los trajes de los Austrias en sus retratos barrocos, “nobles” en efecto, pero de una nobleza “achaparrada” como los árboles que pueblan el país, con una ondulación “digna, majestuosa”, etc. Árboles de impresión enfermizos, como los Habsburgo, pero nobles al fin. Coincide con Machado en el planteamiento del encinar como símbolo de cierto carácter hispano, pero si el texto de Azorín remite a la fuerza, la austeridad y la nobleza propio de la realeza, Machado remite a la perseverancia, la humildad y la resistencia propia del campesinado. Algo parecido ocurre con el olivo y el campo andaluz:

Olivar y olivaderos,  
bosque y raza,  
campo y plaza  
de los fieles al terruño  
y al arado y al molino  
de los que muestra el puño  
al destino (“Los olivos”, Machado, 2007: 205)

El campo no trabajado y mal gestionado hace caer el territorio y sus ciudades en una miseria rampante:

¡Oh tierra triste y noble,  
la de los altos llanos y yermos y roquedas,  
de campos sin arados, regatos ni arboledas;  
decrépitadas ciudades, caminos sin mesones,  
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones  
que aun van, abandonando el mortecino hogar,  
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

Los tópicos del discurso regeneracionista son evidentes: falta de agua,<sup>368</sup> árboles insuficientes, escasa roturación, malas comunicaciones, analfabetismo, emigración, etc. La sintonía del discurso regeneracionista con el discurso fisiócrata nos lleva a preguntarnos una cuestión que debiera ser ineludible a la hora de estudiar el *topos* de la España negra. ¿Hasta qué punto esos palurdos no son los monstruos del “sueño de la razón”? ¿En qué medida el carácter monstruoso de esa España negra no es el producto del horror ante un campesinado que, sin tampoco idealizar una severa realidad anterior, ha sido objetivamente despojado de sus recursos tradicionales, de sus conocimientos y redes de socialización por los procesos de acumulación originaria que ha hecho de este un paria, un despojo? ¿En qué medida el monstruo es producto imaginario del horror ante algo que el capitalismo ha producido o algo que hace peligrar su orden ideal?<sup>369</sup>

### *La España negra y la poesía pura*

El tema de la España negra no se limita a los autores del cambio de siglo sino que se extiende considerablemente. Y llega, sin duda, aunque en la forma de una Andalucía negra hasta Lorca, no solo en su teatro trágico o su poesía. Como ha señalado Valeriano Bozal incluso los dibujos de la primera mitad de los años 20 de Lorca, antes del ligero

---

<sup>368</sup> Como explica Cuvardic García, esa sequía identificada con la falta de vida es característica de la ciudad muerta española “como símbolo del amortajamiento existencial” (Cuvardic García, 2013: 35). En las ciudades muertas del norte, como en la Brujas de Rodenbach, es, por el contrario, la lluvia constante y la humedad penetrante e inevitable la que aporta la vaga sensación mortecina.

<sup>369</sup> Recordemos que en el tiempo que nos ocupa en el momento en el que orden social capitalista llega a peligrar seriamente se desata un verdadero horror. Valga un ejemplo: apenas cinco meses separan las ocupaciones de tierras en Extremadura de marzo de 1936 de la masacre de Badajoz.

esquematismo posterior, ilustran temas propios de la España negra (gitanos, guardias civiles, mujeres enlutadas, vírgenes, etc.), con un dibujo y un simbolismo ingenuos, casi infantiles, propios de la pintura narrativa popular (Bozal, 2013: 91-93).<sup>370</sup> Y esta visión no se reduce a su pintura primera. Lo *negro* llega hasta la estética purista. En su conferencia “Juego y teoría del duende” cita el siguiente dicho: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. La carga semántica es tremenda: negrura, misterio, profundidad, esencia, etc. ¿Qué diferencia el planteamiento del poeta granadino de la *España negra* de Regoyos y Verhaeren que afirma que la “tristeza del pueblo andaluz” es evidente ya en sus cantos populares (Regoyos y Verhaeren, 1963: 57)?

Esta fascinadora “tristeza esencial” que luego canonizaron Falla y Lorca en el Festival de Cante Jondo de 1922 que celebraron en la Alhambra —como no podía ser de otra manera pues qué otro sitio representaba mejor la “tristeza andaluza” (García, 2012) que la alcazaba granadina— con varios elementos que denotan una misma búsqueda de la esencia identificada como un primitivismo ahistórico: no permitieron la actuación de profesionales aun cuando eso provocó que muchos de los participantes fueron niños obviando la *tradicional* profesionalización del flamenco. Esta identificación de la mercancía con lo impuro, emanada claramente desde la ideología estética y del rousseuianismo que relaciona el folclore con el alma espontánea del pueblo, que desvirtúa la realidad histórica del flamenco como una forma de cante que si bien de bases claramente populares estaba bastante profesionalizado (como lo estaban también probablemente parte de los transmisores del romance tradicional que también encumbran) por ser en muchos casos una forma de buscarse la vida entre los desposeídos. Además, la noción de “jondo” con las denotaciones claras de dialectismo (y, por tanto, lengua popular, pura) y de “profundidad” del cante, cual emanación de las “honduras” del alma; y la exclusión de muchos palos flamencos igualmente populares que bien por su forma, instrumentación o contenido no casaban con el proyecto “purista” de Lorca y Falla. Con purista no nos referimos obviamente a los llamados “puristas” de la tradición flamenca (denominación no menos problemática), sino a la invención artificial de una tradición a partir de la estética de la pureza.

---

<sup>370</sup> Estilo que enlaza, como decíamos, con el realismo mágico. Este concepto fue precisamente introducido aquellos años por Franz Roh cuyo libro *Realismo mágico* fue editado por Revista de Occidente en 1927 dos años después de su publicación original. Si bien el concepto del crítico alemán estaba mucho más en la línea de la fenomenología y las propuestas orteguianas del *arte nuevo*.

En ese fondo oscuro del pueblo guiado por la sangre y la tierra residiría un contrapeso a una civilización que habría perdido el rumbo. Pero el “pueblo” se muestra mucho más complejo de lo que quiere el artista.

Esa *negritud* para Lorca es un fondo, aunque trágico, de esperanza. Cuando la España negra tiene solo un carácter negativo se trata de una España sin canciones. Desde la perspectiva rousseauiana que inspira prácticamente todo el proyecto progresista español con interés sobre el “retraso” del campo, los campesinos de zonas retrasadas y sumidas en el abandono secular aparece peculiarmente como una población sin las costumbres populares que el rousseuismo exalta como manifestaciones del espíritu comunitario y natural del pueblo. El pueblo sin folclore es el epítome del pueblo bárbaro que constituye el núcleo de la España negra vista como algo que hay que combatir. Así Antonio Machado en sus *Campos de Castilla* habla con afirmaciones de dudable veracidad de “atónitos palurdos sin danzas ni canciones” y el narrador del filme de Luis Buñuel, *Las Hurdes. Tierra sin pan*, afirma como “detalle curioso” no haber oído ninguna canción durante el viaje a la comarca jurdana.

#### *La “España profunda” de las ciudades*

La otra cara de esa oscuridad del interior, ese fondo atávico que sobrevive a la evolución histórica, es el proceso de degeneración que se daría en las grandes ciudades por las condiciones materiales que en ellas se daría y por la supuesta pérdida de unos valores constitutivos de la civilización occidental. Se trata del tópico de la ciudad moderna decadente. Como señala Calinescu (2003), modernidad y decadencia van de la mano. La asunción de una evolución en base a unas determinadas bases materiales permite pensar inversamente en un proceso involutivo que recorre todo el pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX, en estrecha relación con una crítica a la modernidad por parte de lo que Compagnon ha llamado “antimodernos” (2007).<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> Precisamente son esos “antimodernos” los que estudios pseudocientíficos de corte positivista como *Degeneración* de Nordau (1892, lo traduce al castellano Nicolás Salmerón en 1902) tildan de “degenerados”. El citado libro califica en términos médicos como individuos corruptos moral y físicamente a los artistas simbolistas, prerrafaelitas, decadentistas, etc. Adelantándose en décadas a la calificación de *arte degenerado* del Tercer Reich —ironías de la historia— el activista sionista Max

De la España negra, pues, no está del todo excluida la España de las grandes ciudades. No tanto de sus centros cosmopolitas pero sí de sus arrabales, los márgenes de la civilización. Es la España negra de Ricardo Baroja o José Gutiérrez Solana (Bozal, 2013: 85-90). Aunque en las vertientes más críticas (aunque sigan siendo ambiguas) esa oscuridad representa a veces el mismo núcleo de la realidad capitalista: *la lucha por la vida*. Lucha, no obstante, como ya hemos señalado, muchas veces hipostasiada como realidad social eterna, que simplemente se haría más palpable con la masificación urbana. Es la España del lumpen, el quinquí, etc. Sintomáticamente toda esa “profundidad” siempre aparece en los márgenes funcionales del sistema capitalista y no pocas veces con un importante papel de los inmigrantes rurales. La “profundidad” de los llamados con llamativa redundancia “bajos fondos”. Lo que al capital y al Estado se le escapa formalmente contiene un particular atractivo que encandila a muchos artistas, aunque *de facto* el funcionamiento aparentemente contraeconómico de esos entornos (contrabando, fraude, etc.) sea en algunos casos simplemente las relaciones capitalistas descarnadas de su moralismo burgués. Por otro lado, esos ambientes resultan fascinantes en cuanto mantienen un halo épico de verdadera lucha y una cultura relativamente propia no homogeneizada y sometida por la burguesía.

El único poemario de Pío Baroja se titula precisamente *Canción del suburbio* (1944). En su poema prologo explica la elección temática y el tono en la versificación un tanto torpe del maduro novelista:

Viviendo en tiempo brutal,  
sin gracia y sin esplendor,  
no supe darles mejor  
contextura espiritual. (“Prólogo un poco fantástico”, 2022: 137)

Pero incluso Pío Baroja expresa con claridad que la miseria suburbial que describe en sus novelas no es una cuestión exclusivamente española sino algo que sufren todas las ciudades europeas. En su trilogía de *Las ciudades* muestra como las nuevas ciudades “comparten la misma incapacidad para enfrentarse con los desafíos de la modernidad” (Hibbs, 2012: 284).

---

Nordau anima en su obra al poder social a censurar y reprimir a tales individuos corruptores del orden civilizatorio.



Lo que los diferentes países ven como la esencialidad de su nación en diferentes zonas “profundas” sigue una lógica similar. Lo que fascina realmente no es tanto la peculiaridad realmente local o regional en sí sino el desfase de esos lugares respecto a la modernidad imperante que posibilita una cultura local. El hecho de que vean un elemento nacionalmente esencial se trata, creemos, más que de chauvinismo, de un anhelo por creer en que se es partícipe de una esencia colectiva que se resiste a la homogeneización burguesa.

#### LA CIUDAD VIEJA, LA CIUDAD MUERTA

La ciudad preindustrial y que ha mantenido sin modernizarse del todo su estructura material y social queda así comprendida como una ciudad *vieja*. Una vejez que nada tiene que ver con la antigüedad cronológica del asentamiento urbano sino con su evolución relativa respecto al progreso económico; las ciudades de Londres o París, antiguas como son, no son ciudades viejas. El detenimiento del ritmo de la producción de la modernidad de esas ciudades viejas produce un desfase con respecto al tiempo histórico, estas ciudades, en su aislamiento económico respecto al ritmo del capital global, se mantendrían en un estado de latencia (abulia) o ruina (decrepitud) que las hace aparecer como ciudades viejas, enfermas o muertas y habitadas por una población igualmente fuera del tiempo histórico y, por tanto, igual de envejecida.<sup>372</sup> Por su parte, el poeta mantendría ese aislamiento del correr del mundo moderno desde la interioridad; su rechazo está interiorizado. Rechazo que en cualquier caso permite la afinidad o identificación con esas ciudades. Aun cuando lo que se desee sea salir del letargo. “El artista, que se considera despreciado por los valores mercantilistas de la sociedad

---

<sup>372</sup> En algunos autores hay incluso un cierto regodeo en la vejez. Azorín se pregunta en *Una hora de España* (1924) si el palacio que contempla sería más bello en su origen o ahora en su decrepitud. Dice “Ahora tienen [estos palacios] la dulce pátina del tiempo: tienen el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece” (en Lozano, 1994: 67). Más allá de la voluntad del autor de querer enlazar con los clichés literarios universales la pregunta demuestra un cierto anhelo por la “pátina del tiempo” en una modernidad que no acepta la vejez y que tiende siempre a la novedad constante no permitiendo el envejecimiento natural. Una modernidad que, como hemos dicho, ya no genera bellas ruinas, sino simple y llanamente basura: una basura cada vez más rápidamente producida y más lentamente desechable a la que no afecta la “pátina del tiempo” (contaminación, hormigón, plásticos, etc.). Esa *pátina* que busca Azorín no es, consideramos, otra cosa que el deseo de recuperar el *aura* de las cosas.

capitalista, aprecia y considera como ‘compañero espiritual’ a un espacio urbano que estos mismos procesos de la modernidad han condenado al olvido” (Cuardic García, 2013: 39).

La ciudad muerta es el lugar de exilio del poeta que ya no pertenece a este tiempo.<sup>373</sup> Frente a las bulliciosas metrópolis las ciudades viejas, como el poeta, son “aquellas cuya hora ya pasó y muestran la imagen de una hermosa agonía” (Lozano, 1994: 65). El único lugar que le ofrece un cierto sosiego; un sosiego, sin embargo, mortal: el poeta va a escuchar el lento pasar del tiempo que le conduce a su muerte, no tan solitaria, porque muere con la ciudad, pero la muerte al fin y al cabo. La identificación es exclusivamente en la ciudad como cuerpo social homogéneo, por lo demás el poeta está solo y no se relaciona con los habitantes de la ciudad vieja con quienes mantiene una actitud distante o incluso de desprecio. Habitantes en muchos casos invisibles, aislados y siempre poco numerosos. “En la ciudad muerta nunca se observarán multitudes” (Cuardic García, 2013: 35). La ciudad es solitaria porque el poeta está solo en esas ciudades, no pertenece a sus formas de socialización. Por ello la sensación común del hastío provinciano: la angustia ante un mundo monótono, siempre igual, cuya anodina continuidad aparece como un vacío.<sup>374</sup>

Cansinos-Assens trata de explicar lo que él llama “Cantores de la provincia” refiriéndose, no al folklorismo o pintoresquismo, sino al intimismo simbolista finisecular: “el alma de las ciudades, el ‘secreto’ que esconden y las sensaciones sutiles que en tales ámbitos se experimentan” (en Lozano, 1994: 67).<sup>375</sup> Según Miguel Ángel

---

<sup>373</sup> “Vivir como en exilio, vivir sin ver a nadie, / Solo en el abandono de una ciudad que muere / Sin escuchar más voces que el sollozo del órgano” (“Solo”, Rodenbach, en Cuardic García, 2013: 36).

<sup>374</sup> Como recuerda Cuardic García, “la ‘ciudad muerta’ forma parte de la cultura rural” (Cuardic García, 2013: 32). Efectivamente, pero, hay que ser cuidados al abordar esa adscripción porque al hacerlo se elude el *quid* de la cuestión: sigue tratándose de una ciudad. Es decir, estos escritores difícilmente pueden vivir sin esa socialización urbana, aunque sea premoderna, o quizá por eso; no se trata, en la mayoría de los casos de ambientes exclusivamente agrarios: se trata mayoritariamente de un entorno rural pequeñoburgués, no agrario-campesino. Por eso se puede unir fácilmente el tópico moderno del domingo urbano con la soledad provinciana. Así escribe Rodenbach: “¡Triste tarde inverniza, callada y dominguera / En el mudo letargo de pueblos provincianos, / En la que las veladas, inconsolables, giran / Solitarias, cual pájaros de hierro, en los tejados!” (“Domingo”, en Cuardic García, 2013: 35).

<sup>375</sup> Lo provinciano por su carácter de abandono respecto al tren de la modernidad emana una melancolía esencial que constituye el núcleo de muchos poemarios en torno a las provincias. Aparte de algunos que se comentarán, entre los poetas que describen la melancolía provinciana podrían citarse Enrique de Mesa (*Flor Pagana*, 1905, y *Andanzas serranas*, 1910), Díez-Canedo (*Versos de las horas*, 1906) o Andrés González Blanco (*Poemas de provincia y otros poemas*, 1910) (Lozano, 1994: 73).

Lozano ese intimismo difiere de la visión regionalista y también del naturalismo (el determinismo ambiental-sociológico no es lo central, no se trata del “medio” ni de explicar al individuo positivamente a partir de los condicionamientos que inducen su actuación): “La influencia [ambiental] es aquí correspondencia, hermanamiento en la melancolía” (Lozano, 1994: 67). Estamos de acuerdo en la centralidad del intimismo que es de donde surge, creemos, el interés por la ciudad preindustrial, pero en cuanto esa ciudad es considerada el espacio adecuado para esa intimidad en contraposición con la ciudad moderna en la que el poeta se siente avasallado, surgen espontáneamente la preocupación naturalista —en tanto que intento de explicar racionalmente esa adecuación— y la preocupación regionalista —la especificidad histórica local frente al espacio homogeneizado del valor—. En este punto estamos de acuerdo con Cuvardic García al matizar la afirmación de Lozano Marco de que en la representación de las ciudades muertas de los españoles no interviene el determinismo naturalista; pues si bien es cierto que la identificación simbolista es importante, el análisis ambiental del espacio como determinante social es también patente en muchas interpretaciones (Cuvardic García, 2013: 30), como ya hemos visto parcialmente al abordar el concepto de España negra.

En cualquier caso, cabe insertar el *topos* de la ciudad muerta como hace Cuvardic García dentro del “legado del romanticismo”.<sup>376</sup> Este plantea que los escritores “proyectan su personalidad en un espacio que identifican como moribundo y seguidamente lo consideran como analógico a su propio estado de ánimo” (Cuvardic García, 2013: 32). Dicho planteamiento carece, sin embargo, de un elemento que nos parece importante y que explica la novedad del *topos* y el auge que tiene en los años de la “Gran Transformación”: la identificación no es del “estado de ánimo” del escritor, es la de su propia condición histórica: poeta y ciudad antigua quedan fuera de la lógica del valor del capital. Esa lógica que, como hemos explicado, establece una especie de

---

<sup>376</sup> Por lo demás, si excluimos una concepción superficial del romanticismo cabría preguntarse en el fondo qué no es hoy “legado del romanticismo”. En cualquier caso, en una visión superficial del romanticismo, con su pintoresquismo, su regodeo melancólico y su nostalgia historicista, encajan algunas de las representaciones más tópicas y frívolas de la ciudad muerta. Es el caso del libro firmado por Gregorio Martínez Sierra, *La casa de la primavera* (1907), en particular sección titulada las “ciudades románticas” donde se dedican poemas homónimos a Brujas, Colonia, Toledo y Ávila. “¿Está triste Toledo o está triste el poeta?” se pregunta repetidamente.

*geografía temporal* en la que la gran ciudad moderna, en cuanto escenario conforme a unas relaciones sociales orientadas hacia la valorización, marca el *presente* histórico.

El poeta en la modernidad, siempre con un halo intempestivo, complejiza esa dialéctica geográfica temporal y encuentra en esas temporalidades objetos de su paradójico anhelo de modernidad. El tópico de la ciudad muerta es en gran medida, como el movimiento simbolista en el que surge,<sup>377</sup> metapoético y parte siempre de una conciencia interiorizada de la modernidad urbana que directa o indirectamente se plasma en la obra. En este punto, la ciudad muerta es de nuevo otra evidencia de que la división entre modernismo y noventayochismo es inadecuada pues el *topos* es común a ambas corrientes (Lozano, 1994: 68).

Como destaca Francisco J. Martín en su edición de *Diario de un enfermo* (2000), la geografía simbólica de la ciudad muerta es incomprensible sin atender a la topología del campo cultural, a la situación marginal que ocupa el hombre de letras en sistema económico burgués. Es en gran medida el dolor existencial producido por su carácter intempestivo y su deseo de aunar, frente a la escisión capitalista, arte y vida el que moviliza al poeta moderno hacia el espacio rural o la ciudad tradicional. Donde encuentra la promesa de un pasado no escindido que, en lugar de realizar, consume. La mortaja de la ciudad muerta es la mortaja del propio poeta como persona relevante en la organización social moderna y la cultura de masas de esta. La decadencia de la ciudad antigua (o la destrucción o transformación sin continuidad de los cascos antiguos de las grandes ciudades) funciona como correlato objetivo de una experiencia del paso del tiempo, pero no un paso del tiempo orgánico sino un paso del tiempo elegiaco, como si la celeridad de los cambios hubiese impelido al tiempo y este ya no permitiese seguirlo dejando al sujeto arramblado como ruinas decadentes.

Discrepamos de Lozano, pues, cuando plantea que debido a la identificación del escritor con la ciudad antigua —la proyección del paisaje como “estado del alma”— el hombre “se concibe ya como urbano, alejado de una naturaleza que penetra de manera mínima en la ciudad, y compenetrado con los ambientes que en su vida cotidiana tendrán un carácter de exclusividad” (Lozano, 1994: 62). El poeta siempre se supo

---

<sup>377</sup> Uno de los casos más tempranos del *topos*, aunque solo levemente, está en una de las iniciadoras de la poesía moderna española, Rosalía de Castro, en su poema “Santa Escolástica” (*En las orillas del Sar*) que representa claramente Santiago de Compostela como ciudad muerta.

miembro de la *polis*; es la *metrópolis* la que no le inspira confianza. Cuando Lozano (1994: 62) escribe:

La ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y su constructor, sometido al poder devorador del tiempo; de ahí que se pueda establecer una relación de correspondencia entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente.

En realidad, esta afirmación solo tiene sentido desde la perspectiva del poeta modernista para la ciudad preindustrial y ocasionalmente en la ciudad moderna cuando sus habitantes toman control consciente sobre sus transformaciones (lo cual ocurre mínimamente; aunque sí se dan reapropiaciones de los nuevos espacios urbanos para usos propios de los habitantes).<sup>378</sup> Ya no se trata de un organicista tiempo devorador (es decir el desgaste *natural* de la materia) sino el tiempo artificial del hombre que desfuncionaliza esos lugares, los abandona, o directamente los destruye. En la ciudad moderna al tiempo secular *no le da tiempo* a desgastar las construcciones, la devoradora acumulación de capital se adelanta a destruirlos.<sup>379</sup>

### *Caracterización genérica del motivo de la ciudad muerta*

Cuvardic García se interroga en su estudio sobre la ciudad muerta sobre cómo enmarcar teóricamente la ciudad muerta:

Se podría discutir si la ciudad muerta es un tema, un motivo o un topos. Elegimos este último término, por cuanto destaca, frente a los otros, la capacidad de situar un contenido literario —una descripción urbana, en este caso— en una expresión lingüística más o menos fija. Por ejemplo, en el tópico del *Ubi sunt* siempre se formula la pregunta retórica

---

<sup>378</sup> Además, la ciudad moderna ya no es construida por *el hombre*, anónima y/o espontáneamente a lo largo de generaciones que continúan y constituyen una cierta tradición; ahora es la producción de valor la que domina y orienta las construcciones urbanas, realizadas por *obreros* descualificados no por artesanos o habitantes arraigados a lo que construyen. Lo más *espontáneo* que hay en la ciudad moderna son los barrios de chabolas (que no por casualidad serán motivo artístico y de identificación para cierta bohemia, o cierto arte comprometido socialmente como la escuela de Vallecas).

<sup>379</sup> En este sentido es curioso que, a pesar de la abundancia del cultivo del macabro tópico, que configura una verdadera “geografía urbana de la desolación” (Lozano, 1994: 73), nadie se imaginase que antes que el olvido del progreso irremediable de la historia enterrase las “ciudades muertas” serían las propias ciudades modernas, muchas de ellas al menos, las que quedarían enterradas en sus propias ruinas por los sucesivos bombardeos que asolaron Europa poco después.

sobre el paradero de las glorias políticas del pasado. De la misma forma, hemos de esperar en la expresión del topos de la ciudad muerta la aparición de lexemas como silencio, vacío, la descripción de similares tipos sociales... (2013: 31).

La ciudad muerta sería, siguiendo la terminología propuesta por Cristina Naupert un “espacio general tipificado” (Cuardic García, 2013: 31). La ciudad muerta es una representación simbólica de ciudades reales, reconocibles, no ciudades fantásticas o arqueológicas (Cuardic García, 2013: 28). Aunque optar por esa calificación nos parece acertado, el problema de esta aproximación comparatista está en que no explica la especificidad histórica del tópico y su popularidad en un periodo histórico muy concreto y que en muchos casos desvirtúa la lógica interna en cada caso. No por casualidad el desarrollo del motivo corresponde a finales del XIX y especialmente principios del XX (Lozano, 1994: 60).

Esas ciudades, conviene no olvidar, a pesar del simbolismo están *vivas*, a duras penas si se quiere, pero vivas. En este sentido es importante que estén basadas en un lugar concreto y real, aunque ficcionalizado para mostrar el carácter genérico que se quiere señalar (es el caso de las ciudades de las *nivolas* de Unamuno, las de Galdós, Miró, etc.). La realidad social, geográfica y arquitectónica es clave para la comprensión conceptual. La aproximación exclusiva de la ciudad muerta como *topos* podría desvirtuar el carácter profundamente histórico tanto de la obra literaria como de las propias ciudades.

Edgar Allan Poe en su relato *The City in the Sea* une ciudad y muerte pero no es la “ciudad muerta”, sino la ciudad de la muerte: engalanada con prodigios de piedra y, no por casualidad, orientada hacia el occidente. Pero ni esto, ni las ruinas (los restos arqueológicos, que es, por ejemplo, el caso de *La citta morta* de D’Annunzio) deben confundirse exactamente con el motivo simbolista de la ciudad muerta (Lozano, 1994: 60).<sup>380</sup> Si bien efectivamente no se trata exactamente del *topos*, el relato de Poe anuncia

---

<sup>380</sup> El breve relato distópico *Las ruinas de Granada* de Ganivet (2011) estaría en un punto medio al hacer contemplar en un futuro lejano a un poeta nostálgico las ruinas de la hoy ciudad muerta de Granada que pronto se convertiría en ruinas ante el progreso civilizatorio que ha alcanzado la “Edad metálica”. En ese futuro progresivo, el personaje del poeta (opuesto al científico que le acompaña, prototipo del soberbio positivista decimonónico) afirma tajantemente: “Si yo soy poeta, soy el poeta de las ruinas.” (Ganivet, 2011: 145) Uno no puede evitar pensar en un poeta, tan aparentemente opuesto a Ganivet, Rubén Darío —opuesto solo aparentemente, como ya ha demostrado Miguel Ángel García (2017: 35-

ya lo lógica productiva que moviliza la construcción finisecular de este. A saber, la lógica de la decadencia civilizatoria anunciada desde un simbolismo que resguardaría en el tesoro de la poesía la frágil llama de una espiritualidad que la civilización material apaga.

Para tratar de encajar la lógica productiva de los textos con la conceptualización *tópica*, Cuvardic García apunta a que la ambigüedad del *topos* es característica de España, no de Europa:

En ocasiones, supone una crítica, no tanto de la industrialización (de escasa raigambre en España, hasta el momento), sino más bien de una modernidad —más o menos acelerada— que destruía a marchas forzadas un sistema de vida y unos valores tradicionalistas todavía existentes en este país (arrinconados cada vez más en los pueblos). En estos casos, la ciudad muerta (o el pueblo abúlico, como habría que llamar más pertinentemente a este espacio simbólico en España) adquiere una valencia positiva. En otras oportunidades, la ciudad muerta o el pueblo abúlico, supone, en tono regeneracionista, una crítica contra la pervivencia de unos antivalores tradicionalistas (el espíritu cainita) que la modernidad no ha conseguido eliminar del espacio rural (con sus ciudades provincianas y sus pueblos). (Cuvardic García, 2013: 28)

Pero ¿realmente no existe la ambigüedad del tópico en otros países? ¿Tan clara y evidente es, por ejemplo, la posición de D’Annunzio sobre Venecia en *Il fuoco* (1900)? ¿O la de Thomas Mann en *Der Tod in Venedig* (1912)? ¿Son comunes los planteamientos de ambos?

El problema de base, como decíamos, se da en parte al asumir la lógica *topológica* que hace aunar como un mismo motivo planteamientos que parten lógicas productivas distintas, aunque respondan todos a una relación problemática con la modernidad. Se podría solucionar, creemos, la mayoría de las problemáticas de tipificación poniendo énfasis en el carácter premoderno de todas las ciudades que suelen tipificarse como variantes del *topos*: la ciudad muerta, la ciudad (más bien pueblo) abúlica, ciudad de provincias, etc. Lo común a todas ellas la *asincronicidad* que plantean ante un progreso que se muestra y se vive como irremediable y que plantea estas ciudades como pertenecientes a un tiempo pasado. La ambigüedad hacia estas ciudades no es otra que

---

56)—, que se planeta como un poeta “entre la catedral y las ruinas paganas”. La catedral seguía en pie pero, como Ganivet sabía, la espiritualidad era ya ruina, solo vive frágilmente en el poeta.

la ambigüedad y las contradicciones del poeta ante el tiempo abstracto de la modernidad. Y esa modernidad es ya patente en la subjetividad de los poetas españoles de principios del siglo XX por mucho que la economía española fuese efectivamente la propia de una modernización rezagada. De nuevo en el tratamiento teórico acerca del tópico de la ciudad muerta vemos aquí una serie de errores interpretativos derivados de asunción simplista del problema del “retraso” español (la “escasa raigambre” industrial, da lo mismo: lo que importa en el mundo globalizado —el capital es global mucho antes de que se usase ese término para denominar los procesos de deslocalización del capital y de acumulación por desposesión— cultural y materialmente efectuado por la industrialización, aunque sea en otros países) es la *existencia* de industrialización como sistema técnico derivado de una relación de producción que tiende por su propia lógica a la universalización.<sup>381</sup> Es, eso sí, el “retraso” español el que permite que desde la perspectiva, ficcionalizada o no da lo mismo, de un poeta proveniente de un país europeo desarrollado como Verhaeren el país en su totalidad se convierta en un pueblo “negro”. Pero dentro del país funcionan exactamente igual esa dialéctica de la modernización.<sup>382</sup> Mientras perviva una “modernidad rezagada” (y el capitalismo global parece requerir ese “desarrollo desigual”), sigan existiendo elementos, marginales o no, físicos o no, de formas de socialización premodernas no subsumidas realmente al capital y la modernidad exija una constante *destrucción creativa* seguirá funcionando la imagen fascinadora de un pasado muerto *en vida* y la “ciudad muerta” mantendrá su halo fantasmático.

En este sentido el *topos* de la ciudad muerta, como afirma Cuvardic García, se extiende más a allá de la estética estrictamente simbolista, sin que eso vaya en detrimento de su carácter marcadamente simbólico. En el realismo, incluso en el naturalismo, las ciudades muertas no escasean: Vetusta, Toledo, Orbajosa, etc.

---

<sup>381</sup> Centrarse exclusivamente en la implantación material de la industria como factor ideológico imperante es tan absurdo como negar la *industrialización*, por ejemplo, en el Amazonas. De hecho, el no ver la industrialización, el solo consumir el objeto industrial, puede provocar un desear más fervientemente la industrialización, de ahí el carácter culturalmente destructor del “sistema técnico” tal como lo ha planteado Ellul (2003).

<sup>382</sup> Lozano afirma: “como es propio del ámbito hispánico, las ideas y la estética penetran desde Europa antes de que las circunstancias que las han favorecido se hayan instalado en la sociedad, o cuando lo han hecho de un modo mínimo” (Lozano, 1994: 65). Creemos que hay que manejar con cautela esa interpretación en términos hispánicos, pues no es propio del ámbito hispánico *por ser hispánico*, es propio de las economías “rezagadas”.



(Cuvardic García, 2013: 46).<sup>383</sup> Esto se debe, creemos, a que la ciudad muerta no es estrictamente la construcción de un *topos* sino que el *topos* es la representación ficcional, imaginaria, de una situación histórica real. Es la dialéctica del retraso la que moviliza la fascinación por la ciudad preindustrial y lleva al primer plano subjetivo y objetivo la muerte de un pasado que parece continuar inercialmente como un muerto viviente o una fuerza fantasmática. Así el realismo social y, sobre todo, el llamado realismo mágico hispanoamericano ha reformulado el *topos* (Cuvardic García, 2013: 46).<sup>384</sup>

### *El cronotopo de la ciudad muerta*

En relación con el tiempo de la modernidad la ciudad preindustrial adquiere una temporalidad y una geografía especial, un elemento que incita la caracterización como *topos*. La vieja ciudad se caracteriza por la gravedad de sus construcciones que parecen ancladas al territorio sobre el que se erigieron. De una manera en la que el presente del tiempo progresivo parece escurrirse (para bien y para mal) y el pasado parece conservarse en el presente en sus edificios:

---

<sup>383</sup> El caso de la Vetusta de *La Regenta* ha sido bastante estudiado. El simbolismo de la ciudad muerta está muy presente especialmente ante la imagen de la catedral. Valga este ejemplo del capítulo XVIII: “La torre de la catedral aparecía a lo lejos, entre la cerrazón, como un mástil sumergido. La desolación del campo era resignada, poética en su dolor silencioso; pero la tristeza de la ciudad negruzca, donde la humedad sucia rezumaba por tejados y paredes agrietadas, parecía mezquina, repugnante, chillona, como canturía de poder de solemnidad. Molestaba; no inspiraba melancolía sino un tedio desesperado” (en Cuvardic García, 2013: 42). Este fragmento nos sirve además para ver la lógica productiva del regeneracionismo institucionalista del que claramente participa *Clarín*. La miseria del campo es “poética” y parece tener excusa ya que obedecería a causas materiales y la ignorancia de un pueblo que ha sido mantenido en la incultura. Sin embargo, la “tristeza” urbana es imperdonable al ser fruto de la mezquindad de una clase dominante ruin y jactanciosa que impide por pura inercia conformista el mejoramiento que sus condiciones materiales sí permiten. La torre de la catedral, como símbolo del imperio de esa moral servil y abyecta al servicio de intereses espurios y no de una verdadera espiritualidad, es el “mástil” de ese barco hundido que es la ciudad provinciana.

<sup>384</sup> A pesar del discurso agrarista y tradicionalista franquista el país fue movilizado hacia una industrialización forzada que puso la mayoría de las provincias agrarias en una situación todavía más peliaguda además de agudizar la mezquindad y cinismo de las clases dominantes rurales. El campo y las ciudades de provincias se convierten en un verdadero escenario tétrico. En Hispanoamérica la dependencia poscolonial, la inestabilidad política con una clase dominante sistemáticamente corrupta que concentra la escasa modernización en las zonas costeras hace del espacio interior y montañoso sudamericano el escenario fantástico de las *asincronicidades*.

El tiempo aparece solidificado, materializado, en los espacios simbólicos de la pequeña ciudad provinciana. Así, por ejemplo, una iglesia expresa —a través de la erosión de su piedra, por ejemplo— los siglos que han pasado desde su construcción: la noción de progreso histórico queda anulada. (Cuvardic García, 2013: 32)

Este espacio impone su propio “cronotopo” (Bajtín, 1989).<sup>385</sup> Como explica Cuvardic García:

el espacio es relativamente pequeño (una ciudad), mientras que la temporalidad es relativamente amplia (la larga decadencia socioeconómica de una cultura, de una sociedad), incluso podemos afirmar que se caracteriza también por la atemporalidad (el “estancamiento” de la ciudad —como marasmo moral y económico—, la pervivencia de las tradiciones ancestrales...). (Cuvardic García, 2013: 31)

A esta pertinente descripción añadiríamos la observación de cómo la pervivencia de la ciudad premoderna es solo fantasmal: la atemporalidad es un síntoma de anacronismo; la ciudad está muerta (la modernidad es el cambio constante —la ciudad vieja está parada, por lo tanto, está muerta—).<sup>386</sup> Ese carácter fantasmal se deduce de que, en cuanto *topos* modernista, la ciudad muerta importa poco que se trate de un espacio singular, de una ciudad concreta, sino que lo que importa son unas connotaciones simbólicas, derivadas de la mirada abstracta que se permite el artista moderno. Por eso, aunque en base a la experiencia concreta de determinadas ciudades, la ciudad muerta puede ser fácilmente abstracta o ficcionalizada.

En este sentido es importante notar cómo el recuerdo es fundamental en la representación de la ciudad preindustrial: el alumbramiento simbólico de la ciudad no se da estrictamente en la experiencia vivida sino que ocurre en y por la experiencia escritural. El pasado biográfico alumbró como una iluminación profana la estructura anhelante del sujeto moderno. En este sentido la ciudad antigua no es tanto real como fruto de la subjetividad; es, en suma, un paisaje dialéctico donde la imagen de la ciudad

---

<sup>385</sup> Bajtín, de hecho, trató específicamente el cronotopo de la pequeña ciudad de provincias en *Madame Bovary*, que se caracterizaría por un tiempo cíclico cotidiano carente del decurso histórico progresivo de la modernidad. Unos tiempos encarnados siempre en unos hechos recurrentes que denota un tiempo simple y material (hechos importantes en torno a la subsistencia agrícola y reproductiva). Un tiempo sin “acontecimientos” por lo que aparece como detenido (1989: 398-399).

<sup>386</sup> Así como a lo largo de todo el siglo XX y la actualidad con la desindustrialización y la destrucción de las bases sociales de barrios, la contaminación, etc. la ciudad se vacía y se convierte en fantasma, en un *ghost town*.

parece justificar la idea subjetiva y a la vez la idea subjetiva parece realizarse en la ciudad. El deseo inconsciente se desplaza hacia el plano de la conciencia como surgido de la imagen objetiva. La ciudad muerta expresa la estructura tautológica de la estética del sujeto moderno: lo que se desea es que el deseo se cumpla; que la conciencia subjetiva se corresponda con el mundo objetivo contra la escisión sujeto-objeto que funda la modernidad; pero en el mundo objetivo reina esa escisión y la propia subjetividad depende de ella, por lo que la coincidencia aterra y causa un verdadero hastío. Pues tal deseo resulta impotente en la modernidad: el deseo de unidad sin embargo moviliza al sujeto en su búsqueda escritural por la insatisfacción constante de ese deseo que induce una búsqueda infinita.

Pero la creación subjetiva del poeta está motivada por una realidad histórica. En la ciudad preindustrial el poeta cree atisbar una armonía con el orden natural: el horizonte abierto de la ciudad vieja. Las grandes ciudades al impedir al individuo la visión del horizonte, también le quita “la conciencia de esas fuerzas elementales siempre en vela” (Benjamin, 1987: 34).<sup>387</sup> Baudelaire observaba que desde la ciudad no se ven las estrellas. Con la desaparición del eterno cielo estrellado se expresa la pérdida de la relación con un orden cósmico.<sup>388</sup> Como explica Joachim Ritter esta desaparición caracteriza también:

en la pertenencia a la presencia estética y poética del cielo “tal y como se le ve”, la inestabilidad de la relación estética, que no puede ser separada del movimiento del sentir subjetivo y queda expuesta así, en brusco cambio, a la extinción. Al “brillo de lo bello” pertenece la “melancolía”, como a la poesía romántica la contradicción de la prosa, que le es intrínseca y pone en evidencia el desgarramiento íntimo de la subjetividad romántica (F. Schlegel, E. Th. A. Hoffmann). (Ritter, 1986: 152)

Anteriormente a Baudelaire, para los románticos frente a la existencia de la ciudad y el distanciamiento con la naturaleza la admiración inmediata por la naturaleza resulta

---

<sup>387</sup> Como ya hemos apuntado antes, el poeta modernista trata siempre de salirse de la gran ciudad para poder observarla en conjunción con el horizonte y así, al guardar una distancia protectora ante los estímulos constantes de la ciudad, poder con frialdad contemplar el lugar de la ciudad en el mundo y el lugar de sí.

<sup>388</sup> Eduardo L. Chávarri, músico y escritor modernista, escribe en *Gente vieja* en 1902: “Nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormeciose la imaginación y huyó la poesía; [...] en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul; el piano callejero mata la musa popular. ¡Estamos en pleno industrialismo!” (en Ramoneda, 2007: 19).

pues “un estado muy sospechoso” (Brentano) y la reconciliación estética, si acaso es posible, es solo pasajera (Schopenhauer) (Ritter, 1986: 152).

Las viejas ciudades de España mantendrían ese horizonte abierto (Toledo, Granada, Salamanca), la ciudad industrial no. Eso las mantiene como ciudades humanistas, aunque en decadencia y las hace dignas del aprecio de los noventayochistas y modernistas; y en el fondo también de los posteriores “poetas puros” (Diego, Lorca, Alberti, Aleixandre, etc.).

### *La ciudad redentora*

Las ciudades viejas como Granada, Toledo, Salamanca en tanto que ciudades preindustriales fascinan no tanto como exotismo, sino como estudio de las posibilidades de un pasado que no se realizó, que el progreso de la historia arrasó.<sup>389</sup> Walter Benjamin lo explica con agudeza: “sólo recurrimos a lo superficial, lo exótico y lo pintoresco cuando nos hallamos en un lugar desconocido. Sin embargo, conseguir trazar la imagen de una ciudad en la que hemos vivido exige motivaciones diferentes y más profundas. Motivaciones propias del que viaja hacia el pasado, en lugar de viajar hacia un lugar lejano” (en Rovira y Navarro, 1994: 17). Así, como hemos dicho, en el Madrid de los Austrias o en la Barcelona gótica el poeta podrá encontrar resquicios de un pasado redentor. La “iluminación profana” no se logra tanto en el *viaje iniciático* en tierras extrañas,<sup>390</sup> en la que se produciría más bien la *iluminación religiosa*, sino en el interior

---

<sup>389</sup> Es relacionable con estas ciudades la ciudad ideal que imaginan algunos modernistas. La “ciudad galante” (Darío) de los modernismos se identifica con esa “ciudad ideal” que se opone “a los nuevos espacios urbanos de la ciudad moderno y al proceso de modernización” (Salvador, 2006: 46).

<sup>390</sup> Un viaje iniciático real que los autores modernos son los primeros en captar que la modernidad hace desaparecer. Nos permitimos una pequeña digresión sobre el viaje en nuestra época por la importancia material fundamental que tiene este para comprender el modo en que nuestros poetas conocieron los campos y ciudades. Regoyos y Verhaeren reflexionan sobre la desaparición del verdadero viaje tras su ruta por España: “Ellos [los turistas y profesionales de gran movilidad] y los ferrocarriles han vulgarizado la pasión de los viajeros. [...] Del delicioso sueño que antes era ir a la ventura en busca de lo desconocido se ha hecho hoy una distracción metódica, uniformada para ‘libro de memorias’” (Regoyos y Verhaeren, 1963: 23). Frente a los grandes viajes que precisamente inauguran la Edad Moderna, en el tardocapitalismo se ha perdido la posibilidad de la *aventura*. En la modernidad se constata una pérdida de la sensibilidad espacial, en gran medida, porque el espacio concreto ha sido estandarizado espectacularmente, se ha impuesto una noción abstracta del espacio físico, de modo que se llega a producir una disminución de la asociación identitaria con el territorio. El llamado espacio público — territorio urbano, la calle— ha sido reducido a un espacio de consumo o, si no, a un espacio vacío, un

de la modernidad, reconociendo la verdad oculta del mundo secular. De ahí que haya algo de exploración materialista de la modernidad en la exploración de su prehistoria desde de la experiencia cotidiana.

La vieja ciudad sirve también como una ciudad redentora desde un punto de vista moral individual. En el poema “El loco” de *Campos de Castilla*, Antonio Machado expresa la desazón espiritual que produce la “mala vida” de la gran ciudad al bohemio:

Huye de la ciudad... Pobres maldades,  
misérrimas virtudes y quehaceres  
de chulos aburridos, y ruindades  
de ociosos mercaderes.

---

mero obstáculo para llegar a una meta funcional. Esto se observa en la generalización del turismo que empezaba a finales del siglo XIX y que Litvak ha estudiado en nuestra literatura (Litvak, 1991). Se ha perdido toda noción del viaje, en tanto que viaje —el camino, la vía, tránsito y peripecia—, ahora solo cuenta el destino que, además, en el viaje contemporáneo no pretende ser habitado o experimentado en su otredad sino consumido. La mejora de los medios de comunicación y la centralidad de la velocidad en el modo de producción capitalista inicia un círculo vicioso que abole de facto el viaje convertido en puro tránsito: el viaje convertido en tránsito hace de todo trayecto un fastidio que hay que reducir para *ganar tiempo*. (El burlesco verso de Alexander Pope “annihilation of space and time” deviene muy real al poco tiempo de su escritura: el capital para realizarse y obtener beneficio necesita reducir al máximo el ciclo de la mercancía, de la producción a su venta. La disminución del tiempo productivo por la velocidad no tiene, sin embargo, fin alguno. Lo cual conduce a la característica aceleración constante del modo de producción capitalista: ningún aumento de la velocidad alcanza la fuga del tiempo convertido en dinero; “time is money” como dice el dicho, cómo no, inglés.) John Ruskin quien vivió la inicial expansión del ferrocarril advirtió con agudeza las implicaciones sociales y perceptivas del tren, el modo de viajar que impone y el sistema social que lo requiere, escribió a mediados del siglo XIX: “The whole system of railroad travelling is addressed to people who, being in a hurry, are therefore, for the time being, miserable. No one would travel in that manner who could help it—who had time to go leisurely over hills and between hedges, instead of through tunnels and between banks: at least, those who would, have no sense of beauty so acute as that we need consult it at the station. The railroad is in all its relations a matter of earnest business, to be got through as soon as possible. It transmutes a man from a traveller into a living parcel. For the time he has parted with the nobler characteristics of his humanity for the sake of a planetary power of locomotion. Do not ask him to admire anything” (1903: 159). El planteamiento de Ruskin, sin embargo, elude la propia subjetividad moderna que le permite admirar el paisaje en sus viajes. “Cuando viajar era una empresa arriesgada y penosa, los viajeros apenas disfrutaban de los grandes espectáculos de la naturaleza” (Charbonneau, 2016: 237). El turista necesita sin embargo cada vez más pintoresquismo: más accidentes, más sorpresas. No por casualidad el fascismo que controla como marionetas mecánicas a los obreros en las fábricas compensa a la mano de obra obediente con ese consumo espectacular de la naturaleza e inicia el *Kraft durch Freude* (Fuerza a través de la alegría), el organismo nazi encargado de la gestión del tiempo libre, la organización de viajes, etc. En este sentido, la importancia del motivo hodológico de Antonio Machado (el andar, el hacer camino, etc.) está lejos de ser solo una reflexión simbólica sobre el *homo viator*; el caminar es toda una toma de posición respecto al ritmo que impone la modernidad.

Por los campos de Dios el loco avanza.  
Tras la tierra esquelética y sequiza  
—rojo de herrumbre y pardo de ceniza—  
hay un sueño de lirio en lontananza.

Huye de la ciudad. ¡El tedio urbano!  
—¡carne triste y espíritu villano!

No fue por una trágica amargura  
esta alma errante desgajada y rota;  
purga un pecado ajeno: la cordura,  
la terrible cordura del idiota. (Machado, 2007: 123-124)

El ensimismamiento narcisista que ha provocado la locura expresa bien el carácter defensivo de la subjetividad excéntrica del individuo ante la multitud de la gran ciudad y las formas de socialización que dentro de ella se dan, y su anhelo desaforado de suprimir la escisión entre sujeto y objeto. El propio Machado se cuida de esa falsa y peligrosa reconciliación pero muestra cómo encuentra alivio al salir de las ciudades modernas e industriales: “Londres, Madrid, Ponferrada, / tan lindos... para marcharse” (“En tren”, Machado, 2007: 130).<sup>391</sup>

La ciudad preindustrial viene, como señala Lozano Marco, a constituirse como un refugio, “el ámbito adecuado para preservar, potenciar y dar nueva dimensión al sentimiento de la melancolía —sentimiento supremo que debía suscitar el arte—, y también lección de sabiduría, pues todo son ‘avisos de muerte’” (Lozano, 1994: 64).<sup>392</sup> Al interpretar e interiorizar la propia finitud como una forma de conocimiento se alcanza cierta tranquilidad, pero lo que como individuo puede aportar una reconciliación con los propios límites, no lo hace en tanto que poeta. El poeta moderno acude a la

---

<sup>391</sup> Ponferrada podría descuadrar en la enumeración pues no es en absoluto una gran ciudad, pero no lo hace en tanto que a finales del XIX se industrializa rápidamente al instituirse como núcleo de las cuencas mineras del Bierzo.

<sup>392</sup> Ese refugio de la vida privada se encuentra también, de otras maneras, en la propia gran ciudad: bajo el anonimato urbano, bajo la seguridad de la casa, etc. La cuestión variará cuando la *vida* se identifique con lo público: ahí tenemos a cierto vanguardismo (de corte estatista o capitalista: el capitalismo apologeta de la revolución de un Maeztu o el futurismo, etc.) y al poeta comprometido: Alberti, etc. —que no por casualidad se identifica con la masa que ve el espectáculo público: el deporte, (no tanto el cine, la oscuridad de la sala no permite la sensación de masa unida)—.

ciudad antigua en busca de sosiego pero acaba dándose cuenta de que se aleja para ir a que muera la figura del poeta intempestivo que desearía ocupar un lugar digno de sí en la sociedad. La muerte de la ciudad es su propia muerte.

*Elementos feístas de la ciudad muerta*

La ciudad muerta enlaza con el feísmo modernista en varios sentidos. En el plano subjetivo en la *noia* que hace a la voz lírica regodearse en el luto y la muerte como negación volitiva del mundo y en el plano objetivo ante unas condiciones derivadas de la miseria y la opresión propiamente grotescas. La España de estos pueblos es la España negra anclada a un pensamiento carpetovetónico donde no hay espacio para el vitalismo y la juventud y en el que la muerte, suceso cotidiano, resuena con las campanas de una Iglesia poderosa que amortaja simbólicamente a un pueblo muerto. La muerte pesa sobre la moral en un medio físico duro e implacable que no permite ningún revivir espiritual. Incluso en poetas poco dados a lo macabro como Antonio Machado encontramos elementos tétricos:

Tierra le dieron una tarde horrible  
del mes de julio, bajo el sol de fuego.

A un paso de la abierta sepultura,  
había rosas de podridos pétalos (“En el entierro de un amigo”, Machado, 1999: 87)

Muchos de los poemas de Machado, tanto en su primera etapa como en *Campos de Castilla*, enlazan con el *topos* de la ciudad muerta. Así “Los sueños malos”, donde la muerte recorre el paisaje de la antigua ciudad que se inunda en las lúgubres sombras del crepúsculo y decae mortecina:

Está la plaza sombría;  
muere el día.  
Suenan lejos las campanas.

De balcones y ventanas  
se iluminan las vidrieras,  
con reflejos mortecinos,  
como huesos blanquecinos

y borrosas calaveras.

En toda la tarde brilla  
una luz de pesadilla.  
Está el sol en el ocaso.  
Suena el eco de mi paso.

—¿Eres tú? Ya te esperaba...

—No eres tú a quien yo buscaba. (“Los sueños malos”, *SGOP*, Machado, 1999: 168)

La plaza vacía, el ocaso, las campanas, el resguardo de sus habitantes en sus casas, el carácter cadavérico de estos, el silencio sepulcral que provoca el eco del poeta como paseante solitario, todos elementos tópicos de la ciudad muerta que finalmente hace explícita en la figurativa personificación de la muerte y, más revelador, la manifiesta pulsión de muerte del poeta.

La ciudad vieja está con mucha frecuencia representada en el ocaso, como si el paisaje de luces que se pierden, fuese la metáfora de la decadencia de la ciudad. O bien, por la noche, desde el insomnio del poeta, que se distingue de un pueblo en el que no encaja, vivo y despierto, mientras los demás descansan sumidos en el sueño tranquilo. El insomnio o el mal sueño se repiten así constantemente en Unamuno y Antonio Machado.

### *El antiindustrialismo de la ciudad muerta y el pueblo abúlico*

Lozano plantea que el motivo de la ciudad muerta es claramente “una reacción — o respuesta— frente a la expansión urbana acelerada” y la industrialización. (Lozano, 1994: 65). A pesar del ingreso lento y modesto de España en la industrialización el motivo cobra plena fuerza desde la literatura finisecular. Las grandes ciudades van perdiendo aceleradamente para estos poetas su identidad, su “encanto”, proveniente de las idiosincrasias connaturales al sistema de producción premoderno y que el modo de producción capitalista va borrando. En este sentido, el rechazo de la ciudad industrial desencadena en gran medida fascinación por las viejas ciudades como ha estudiado extensamente Lily Litvak (1980). Puede servir de ejemplo *Camino de perfección* (1902)



donde Pío Baroja describe como una presencia monstruosa el paisaje lejano de gran ciudad industrial: “Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe; aquella gran capital con sus chimeneas era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados” (Baroja, 1920: 12). La ciudad devoradora hace buscar otras formas de habitar en las ciudades preindustriales. Litvak aunque estudia el elemento antiindustrialista no capta del todo adecuadamente la lógica detrás de algunas de estas consideraciones antiindustrialistas. En la mayoría de los escritores el industrialismo es en muchos casos visto como causa y no consecuencia de las transformaciones socioeconómicas que trastocan la sociedad y el paisaje tradicional. Esta imagen del industrialismo comparte normalmente las bases lógicas del “anticapitalismo vulgar” y como este, a pesar de una retórica antiindustrialista —como Martínez Ruiz en *Diario de un enfermo*: “Hay una barbarie más hórrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva”— el industrialismo se concibe erróneamente como una entidad independiente de la moral y la economía social que en ejercicio de voluntad podría sobreponerse a ella y dominarla. Es por ello que, a pesar de tal antiindustrialismo algunos de estos autores puedan hacer apologías modernizadoras abstractas o incluso, como ocurrirá con los fascismos (y, por tanto, el apoyo de algunos de estos escritores a las claves anticapitalistas del fascismo no debería sorprender) el industrialismo exacerbado será expresión de la férrea voluntad del espíritu. Litvak señala igualmente que el *topos* de la ciudad muerta responde a la reacción antiindustrialista finisecular sin embargo lo que desdeñan la mayoría de los autores que analiza es en realidad los valores culturales de la modernidad que se darían de forma primordial y más claramente en la gran ciudad moderna que encarnará simbólicamente esa cultura.<sup>393</sup>

En muchos casos, lo que hay es un problemático deseo de “regreso a la naturaleza” que expresa un agudo lamento por no poder escapar de la rueda del progreso. Aquí es donde yerra Litvak quien, a pesar de la interesante selección de textos que hace atribuye un pensamiento genuinamente antiindustrialista a esos textos. En

---

<sup>393</sup> Litvak no aprehende la relación solidaria entre industria y capital como puede deducirse claramente de las conclusiones de su libro sobre la transformación industrial española (1980) al apelar de forma bastante ingenua por una industria moderna que se preocupe por la belleza. La belleza es hoy, sin embargo, parte fundamental en la producción de mercancías sin haber disminuido un ápice las nocividades —de todo tipo— del capitalismo industrial.

realidad, en muchos casos se trata de lo contrario: acatar el progreso blandiendo una espiritualidad fuerte como reservorio subjetivo. Aquí reside gran parte de la ambigüedad del tópico: la ciudad antigua —en su belleza— decae por la influencia de los valores modernos pero *también* por la no adaptación a unas necesidades históricas que en el fondo son las necesidades de la modernización. Es por esto por lo que no son pocos los ejemplos en los que se extienden en reflexiones en torno a la necesidad de modernizar e industrializar el agro y las ciudades preindustriales.

En el simbolismo europeo este *topos* de la ciudad muerta representa a la perfección la visión analógica-narcisista del símbolo (la ciudad moribunda identificada con el poeta) pero en España el *topos* cobra un cariz más abiertamente político (Cuardic García, 2013: 33). Eso se debe, a nuestro parecer, a la mayor oportunidad que brinda la *asincronicidad* de la modernización rezagada española. El *topos* de la ciudad muerta en España se sitúa en la encrucijada entre la fascinación por lo premoderno y el repudio al mal secular de la España negra. El poeta ve la necesidad de abordar la cuestión de la modernización pero la preponderancia del modo de producción campesino en España le permite vislumbrar una modernización diferente a la industrial y capitalista de la Europa más desarrollada. De ahí que todo el tratamiento del tópico está atravesado por el ideario regeneracionista. En otros países la pérdida de formas de producción y reproducción social no subsumidos al capital eran menores que en España.<sup>394</sup> El *topos* en el caso español, según Cuardic García, “se vincula parcialmente al nihilismo filosófico finisecular (el escritor busca en la ciudad muerta un reposo a sus luchas infructuosas frente al mundo) y el análisis sociológico, entre crítico y elogioso, a un sistema de vida tradicional que se está perdiendo” (2013: 29). El ejemplo claro de esto es Ángel Ganivet, donde la identificación del escritor con la ciudad es distinta a la

---

<sup>394</sup> “Las representaciones españolas de la ciudad muerta (ciudades y pueblos abúlicos) carecen de la tonalidad alucinatoria, ensoñadora, que aparecen en diversas representaciones europeas, sobre todo flamencas” (Cuardic García, 2013: 46). Podría ser, pero ¿no es precisamente porque, como transmite el concepto de esperpento de Valle-Inclán, España es suficientemente grotesca y alucinatoria por sí sola? Por otro lado, otras ciudades modernas, aunque mantuviesen su estructura preindustrial, estaban ya subsumidas al capital. El caso de *Muerte en Venecia* es paradigmático: Venecia hacía tiempo que había dejado de ser la ciudad histórica que había sido para convertirse en atracción turística de la burguesía europea. Esto da pie a una interpretación muy distinta pero con una posición ante la modernidad no tan dispar, pues la ciudad decadencia no parece venir tanto de la propia ciudad sino de la modernidad que condena la ciudad preindustrial a un entretenimiento opulento, una cosificación esteticista que mata a la ciudad y de la que el artista es partícipe.

de un Rodenbach: si la de Rodenbach es de un tipo psíquica-simbolista-melancólica; la de Ganivet es racional-política; el primero se regodea en la muerte y lo anacrónico ante la avalancha moderna donde artista y ciudad premoderna se identifican; el segundo entiende la ciudad en la historia (historia positivista) reclamando una transformación político-histórica que encuentre un equilibrio político y espiritual y por tanto se identifica, no tanto con la política pasada —fundamentalmente errada— sino como el fruto (antes irracional o involuntario) de la sociedad pasada en la forma de ciudad. La Granada de Ganivet no es una ciudad muerta sino el retrato del asesinato de una ciudad viva o, más bien, que está por renacer. Fernández Almagro escribe en torno a Ganivet: “En Rodenbach, el alma de la ciudad se da a conocer mediante el juego de unos personajes novelescos. En Ganivet no existen novela ni personajes, más o menos simbólicos, sino examen directo, razonamiento simple, análisis inmediato” (1961: 28). El tan comentado irracionalismo de Ganivet podrá estar presente en cierta espiritualidad mística pero la percepción de la realidad geográfica es fundamentalmente crítica, lógica y racional aunque, por más que, ciertamente, los motivos de los que emana su crítica tengan un fondo espiritual debatible y la lógica no sea siempre atinada. Fundamentalmente se trata de la asunción de que la percepción y el disfrute de la belleza debería ser uno de los pilares de cualquier sociedad, en la línea de los Prerrafaelitas, Ruskin o, más exactamente, William Morris.

Dorde Cuvardic plantea, de este modo el *pueblo abúlico* como la reescritura española del *topos* europeo de la ciudad muerta (Cuvardic García, 2013: 28). Tal categorización tiene sus defectos en nuestra opinión al insistir demasiado en el voluntarismo idealista de algunos autores, que no está en otros, y al negar el elemento político del *topos* de otras literaturas europeas. Lo más interesante del concepto seguramente sea que revela el carácter modernizador de gran parte de esa literatura en torno al mundo rural al condenar los elementos fundamentalmente feudales (o mejor, elementos feudales subsumidos a las relaciones sociales capitalistas). El regeneracionismo estructura la estética de los pueblos y ciudades abúlicos que funciona como una “crítica hacia la mentalidad carpetovetónica y el aprecio hacia los tímidos progresos de entrada en la modernidad” (Cuvardic García, 2013: 40). La crítica a la abulia no tiene tanto un carácter nacional sino que señala a aquellas regiones y elementos del país que estarían sumidos en la abulia y se dejan liderar por quienes apuestan por una modernización mal entendida.

Hay un elemento que sí podría verse como síntoma de la diferencia de la aproximación más abiertamente política de los poetas españoles frente a otros europeos que se deriva de la situación modernización rezagada de España. En todos los casos, europeos y españoles, las suntuosas iglesias y el continuo sonar de las campanas son detallados con insistencia. Pero si en el caso europeo se presenta como una muestra de espiritualidad que contrasta con el mundo secularizado de la modernidad, en el caso español, las campanas, las incontables iglesias y las calles casi vacías son expuestos como los símbolos de un declive económico secular y omnipresencia pernicioso de un poder eclesiástico (poder, por lo menos en lo espiritual, *de facto* igualmente en declive). En el caso español una personificación de este declive secular es la imagen de la anciana viuda vestida de negro: la “exclusión de cualquier noción de progreso histórico” (Cuvardic García, 2013: 41). La mujer enlutada y decrepita es el símbolo de la muerte que asola a la propia ciudad, detenida en el tiempo y condenada a una lenta agonía. La obsesión por esta mujer obedece, creemos poder discernir, a varias razones: 1. la mujer en la modernidad representa a la reproducción y no al trabajo moderno, inexistente o precario en la ciudad vieja; 2. la mujer vieja es ya estéril, la comunidad carece de la base reproductiva y por tanto de futuro; 3. el largo luto que mantiene la mujer va en contra del tiempo del capital que no puede parar la producción, ni la reproducción, ni el consumo que el luto limita.<sup>395</sup> Los elementos de género son importantes como se revela de otra de las figuras tópicas del simbolismo europeo en torno a la ciudad muerta que sin embargo suele ser una monja. La investigación de Donald Flanell Friedman, *The Symbolist Dead City. A Landscape of Poesis*, la señala como el tipo social propio del *topos*, vinculada a la negación del mundo por la aceptación del voto monacal y la proyección de la estética del poeta en esa misma negación (Cuvardic García, 2013: 29). La juventud y belleza que puede tener la monja la diferencian de la vieja enlutada pero no creemos que sea mera coincidencia el elemento femenino, la imposibilidad de la reproducción, la distancia con lo mundanal y, sobre todo, el carácter no productivo de ambas figuras.<sup>396</sup> En la juventud y la belleza están precisamente las diferencias políticas

---

<sup>395</sup> Ni un atisbo de cierta visión de género en esos retratos, que no atisban a ver lo que quizá podría haber sido un gesto de libertad o resistencia para muchas mujeres: mantener el luto para poder evitar de un modo socialmente aceptable la subyugación de un hombre.

<sup>396</sup> Esto explicaría también el recurso a una mujer protagonista en el cronotopo de la novela finisecular de la ciudad de provincias. Madame Bovary o Ana Ozores representan el espacio privado, no

entre el *topos* europeo y el español. Mientras que el europeo busca fundamentalmente la belleza y asume su marginación como un gesto volitivo de rechazo (a saber, reservo mi belleza de este burdo mundo material), en el caso español la marginación es una realidad impuesta, una imposición que lamenta y en la que no puede encontrar belleza, sino que encuentra fealdad y decrepitud y no solo ausencia de futuro.

Dentro de esta dialéctica de la España negra en la que se sitúa el pueblo abúlico, la crítica a la modernización no es siempre tal, la más de las veces es ambigua, limitada, nula, o incluso invertida —una total apología de la modernización—. El elemento modernizador se detecta en las críticas a la falta de productividad y falta de impulso industrializador y a la crítica al conformismo productivo tanto como a la holgazanería de los campesinos. El rechazo al carácter carpetovetónico de los habitantes de esa España negra está casi siempre en relación con una especie de vida parasitaria, pusilánime, servil o reducida a su mínima expresión vital; es decir, su destaca ante todo su carácter improductivo y su falta de iniciativa. Una imagen recurrente es que los habitantes de esos pueblos y ciudades se encierran en sus casas. Cierto o no (y si fuese cierto ¿realmente es realmente esa vaga abulia la razón de ese encierro?), la imagen pretende destacar el carácter no productivo en términos capitalistas pues dentro de la ideología capitalista la esfera productiva no coincide con la casa, espacio para la burguesía de la intimidad y de las tareas reproductivas.<sup>397</sup> En los autores que la tendencia modernizadora se hace patente los pueblos y ciudades que incentivan la

---

de las relaciones mercantiles, sino privado en segundo grado, a saber, el interior doméstico y el sentimiento. De ahí que se comprenda la frase apócrifa de Flaubert, “Madame Bovary, c’est moi”, no solo como la afirmación del carácter creativo del novelista sino también como proyección de la propia figura del poeta sobre el personaje femenino.

<sup>397</sup> Precisamente esa separación espacial es una de las claves de la estructura espacial capitalista y su división entre lo público y lo privado. En las sociedades premodernas, aparte de evidentemente las labores sobre la tierra, muchas de las tareas productivas se realizan en el entorno doméstico, precisamente porque la división entre producción de subsistencia y reproducción son casi inexistentes. Es de notar, que la mayoría de las manifestaciones ludditas tempranas, incluidas las españolas como la de Alcoy en 1821, combatían precisamente el desmantelamiento del *putting-out system*, que aunque de carácter protocapitalista les permitía trabajar en casa con sus propios ritmos y métodos y combinarlo con otras labores, para implantar el *factory system*. Percíbese además, para comprender la naturaleza del denostado luddismo, que el *domestic system* es un sistema industrial que requería de maquinaria y técnicas complejas contra las que no luchan exactamente, lo que desencadena la violencia es el hecho de ser internados en un espacio en el que pierden el control y el dominio sobre el proceso de la actividad productiva.

producción moderna (eso sí, no de gran escala industrial) son apreciados por sus equilibrados acercamientos al progreso tecnológico.

El caso de Azorín quizá sea el más clarificador. Insistimos en Azorín, a pesar de no ser poeta, por ser quizá el ejemplo paradigmático del prejuicio ciego e irracional sobre la producción preindustrial. Actitud que podemos ver de modo sintético y lateral en muchos poetas y que en Azorín es desarrollada por lo que es más fácil establecer una crítica argumentada de esta. Es llamativo, por cierto, que tal prejuicio se agudiza y exagera en Azorín precisamente (contraviniendo la argumentación Blanco Aguinaga en *Juventud del 98*) con su giro reaccionario. Aboga por pueblos “industriosos”, no industriales, sin ver la continuidad entre ambos conceptos. Azorín desdeña la gran industria y admira los pueblos que imponen un buen sistema de manufactura; se quiere maquinaria moderna que permita hacer rentable una producción local pero no percibe el carácter sistémico de la técnica moderna y su relación inmanente con la forma-valor, e ignora el hecho fundamental de que la pequeña industria que se desea requiere en la mayoría de los casos los productos de la gran industria pesada. Eso, o ingenuamente pensar que la economía nacional puede prosperar mientras deja esa industria pesada a otros países. Lo que se rebela en el fondo es el carácter *pequeñoburgués* de la mayoría de los escritores; *pequeñoburgués* en un sentido histórico: se pone como modelo la aventurera burguesía temprana.<sup>398</sup> El economicismo burgués de Azorín se percibe bien en su focalización en el declive de las viejas industrias manufactureras, en declive por el “enjambre de manos” que disminuye y por las infraestructuras desfasadas en términos técnicos (piénsese en la larga descripción del largo declive económico segoviano en *Doña Inés*). Azorín crítica a estos pueblos por supuestamente no innovar técnicamente en su economía, pero realiza la crítica de un modo en el fondo irracional y ciego, en tanto que mantiene una posición tecnófila que le hace asumir toda innovación tecnológica como positiva sin estudiar la compleja casuística que esta puede implicar en casa caso. El fervor modernizador de Azorín le induce a proponer la maquinización aun cuando esta resulta antieconómica. En algunas ocasiones en contra de los argumentos

---

<sup>398</sup> Aquí coincide con la añoranza del mundo rural de muchos autores católicos que en ocasiones tienen como fondo la doctrina social de la Iglesia que asume como proyecto utópico el mito de la “llamada acumulación primitiva”, un mundo de esforzados, ingeniosos, sacrificados y austeros emprendedores que laboran infatigablemente. Proyecto sobre el que se construyen las teorías del *distributism* en Inglaterra o del corporativismo católico en España.

pragmáticos y sensatos que le dan los habitantes de esos pueblos, habitantes que Azorín trata de inferiores; el escritor clama contra las técnicas, materiales y herramientas que estos usan a pesar de que, incluso en términos económicos, estos se adaptan mejor a sus necesidades.<sup>399</sup> Guiado por un productivismo industrialista, Azorín tacha de incompetentes e incultos a quienes por muy diversas razones, muchas de ellas efectivamente no productivas, rechazan determinadas formas de producción industrial, independientemente de que estas a nivel productivo sean o no más eficientes o rentables. De hecho, en el caso de la agricultura, uno de los sectores siempre más atacados en estos pueblos abúlicos, la historiografía reciente ha mostrado que la industrialización de la producción no siempre condujo necesaria o inmediatamente a mejoras sustanciales en la producción en puros términos cuantitativos, sin contar el balance ecológico que en algunos casos era claramente negativo (cf. Naredo, 2004). En Azorín, como la mayoría de críticos ambiguos y reaccionarios de la modernidad, aparece el progreso aunque despreciado como ineluctable. La ciudad preindustrial está siempre sobre el fondo de la modernidad pero en el caso de Azorín la ciudad antigua es vista con el metro de la modernidad. Azorín es *literalmente* un pequeñoburgués que desearía volver a la época heroica de la burguesía revolucionaria.

En este punto del señalamiento de la falta de productividad en los pueblos abúlicos está otro motivo habitual en la ciudad muerta: la siesta. El breve descanso meridiano en el que la actividad laboral se detiene aparece como el detenimiento del tiempo y un síntoma de la abulia. El cénit solar, con las asociaciones que acarrea como momento de plenitud, acentúa el carácter indolente de esos pueblos y ciudades que

---

<sup>399</sup> Valga un ejemplo. En *Antonio Azorín la ciudad de Torrijos* (capítulos VIII-X), en el cambio de siglo una pequeña ciudad con importantes manufacturas y comercios, tradicionalmente productora de jabón, es para el narrador “el prototipo de los pueblos castellanos muertos”. En sus reflexiones condena la pasividad y conformismo de sus productores que siguen produciendo el aceite para el jabón en primitivas prensas de madera obteniendo un aceite de baja calidad. Lo llamativo es que el narrador no tiene en cuenta los motivos que hacen mantener esas prensas y que los propios habitantes tratan de explicar: al no ser para consumo humano sino para jabón no importa que el prensado sea lento y acidifique el aceite; las prensas de hierro son más caras, menos duraderas y de más costosa reparación. El que la tecnología de materiales locales que utilicen sea más económica, más duradera, ya esté instalada y cumpla las funciones requeridas para la producción a la que se dedica, en resumen, resulte más rentable, no impide que Azorín concluya que “Torrijos es del pasado” y lance algunos improperios contra sus humildes habitantes.

desaprovechan la algidez del día.<sup>400</sup> La siesta se interpreta como epifenómeno de la abulia nacional. La vieja ciudad parecería estar en una modorra intelectual y vital que la deja estanca en la historia.

Pero el sueño puede hacer referencia también a la posibilidad de un despertar social que saque de la tiranía histórica que adormila la voluntad del pueblo. Es la España que duerme en un Antonio Machado o incluso en un Enrique de Mesa. De este último es “Caminera”, en *La posada y el camino* (1928), no por casualidad escrito en la dictadura de Primo de Rivera, que acaba:

¿Dónde la Castilla de los Comuneros?  
 ¿Cuándo el claro día, fuerte y español?  
 Hoy Castilla duerme... Mas sus terrazgueros  
 con el alma libre surgirán al sol. (en Ramoneda, 2007: 184-186)

El *ubi sunt* se proyecta sobre un pasado que interroga al presente y exige un futuro esperanzador. En clara sintonía con la historiografía liberal regeneracionista se ponen las esperanzas en la ausente revolución burguesa, que fundase en un capitalismo agrario de pequeños propietarios.

#### “La ciudad muerta” de Villaespesa

Veamos como ejemplo el poema de Francisco Villaespesa, “La ciudad muerta” presente en *Las horas que pasan* de 1902. El poema nos sirve para ver muchos de los elementos que hemos ido comentando (descripciones tétricas, calles vacías, encerramiento en las casas, edificios ruinosos, tiempo detenido, luto, dominación religiosa, sueño, etc.), ya que Villaespesa, como señala García Pérez mezcla eclécticamente muchas de las diversas representaciones del *topos* que ya estaba ampliamente difundido (García Pérez 2008: 128) pero construye el poema desde el ideario regeneracionista. El poema muestra el carácter lábil del *topos*, su carácter flexible y su intrincada imbricación en la ideología estética de la modernidad.

---

<sup>400</sup> Aunque desde la delicuescencia modernista la hora de la siesta se focaliza como exaltación de la indolencia ociosa. El motivo de la siesta parece señalar la negativa al esfuerzo modernizador encarnado en el trabajo subsumido al capital; El sueño vago de la siesta frente al ajetreado urbano. Por otro lado, transmite la vaguedad de una duermevela, sensación perfecta para la vaguedad modernista.



Villaespesa actúa con cierto eclecticismo y para construir su propio poema se sirve de las diversas representaciones del tópico de la ciudad muerta que ya se habían difundido y circulaban, de modo abundante, en la literatura de la época; pero si el carácter escénico y pictórico enlazan claramente con el esteticismo modernista, el ideario sobre el que se construyen los detalles y las metáforas emana claramente del ideario regeneracionista.

¡Oh la ciudad sin vida,  
la vieja ciudad muerta,  
que la luna, como un abandonado  
cementerio blanquea!

Las calles silenciosas. Como tumbas  
son las calles. Las puertas,  
las ventanas, cerradas... Ni una sombra,  
ni una luz, ni una queja.  
El musgo crece en las ruinosas plazas,  
las fuentes están secas.

El tiempo se ha dormido en los relojes  
de las viejas iglesias,  
que en la noche la inmensa podredumbre  
de sus moles fantásticas proyectan.

¡Silencio secular, ciudad sin vida,  
elegía de piedra  
Llorando el abandono de una raza,  
que a Dios orando, la rodilla en tierra,  
sintió sonar la triste campanada  
de su hora postrera!

¡Oh la ciudad sin vida  
la vieja ciudad muerta,  
que la luna, como un abandonado  
cementerio blanquea!

Pérez García, quien estudia el tópico de la ciudad muerta en la poesía española y francesa, interpreta este poema de forma no del todo correcta en nuestra opinión, error que parece derivar de sus planteamientos teóricos que se centran exclusivamente en el aspecto tópico en lugar de buscar la lógica interna de poema y, en general, la lógica histórica que motiva el tópico. El crítico ve el poema de Villaespesa como expresión del nihilismo simbolista más que de un verdadero interés por el fenómeno de la decadencia urbana, argumentando que el sintagma “ciudad muerta” en el poema es una coincidencia “puramente compositiva” (Pérez García, 2008: 127). El nihilismo contrasta con la crítica al urbanismo modernizador que hemos visto antes y con el tono historicista épico de la cuarta estrofa. El poema clama —ese clamor se deduce por lo menos de la interjección intimista de la última estrofa— claramente contra un catolicismo doctrinario que ha provocado el atraso secular de una nación orientada hacia una gloria fetichista y descuidando su cuerpo social, en este caso encarnado en la ciudad. La ciudad guarda así una metáfora dialéctica que sirve de enlace entre el pueblo como cuerpo social al ser concebida la propia ciudad como cuerpo muerto en descomposición sobre las que se construyen todas las metáforas particulares: las ruinas como podredumbre, el tiempo religioso como detenimiento del tiempo histórico y, por tanto, envejecimiento y muerte. Si efectivamente el poema se construye sobre los clichés poéticos del *topos* de la ciudad muerta, hay que subrayar que los clichés están instrumentalizados para ser vehículo del discurso regeneracionista: la falta de agua, la decadencia de la raza, el abandono de las infraestructuras, el sometimiento a la doctrina castradora de la Iglesia, etc.

El motivo de la fuente seca resulta aquí paradigmático del entroncamiento del esteticismo modernista con la doctrina regeneracionista. La relación entre falta de agua y la infertilidad y la falta de renovación es de clara raigambre regeneracionista y el motivo de la fuente y el agua como símbolo del alma es recurrente en el modernismo hispano. En este caso la falta de agua, del correr dinámico del agua, bello y gratuito de la fuente, es síntoma no solo de la astenia del poeta sino del propio pueblo.

#### EL JARDÍN MODERNISTA, ENTRE ARTE Y NATURALEZA

En estrecha relación con el tópico de la ciudad muerta en la poesía modernista encontramos el tema del jardín en general, en particular el *jardín muerto* como aquel del

poema de Manuel Machado “Jardín gris”.<sup>401</sup> García Pérez (2008) ha estudiado la relación entre el jardín muerto y la ciudad muerta; no creemos, sin embargo, que la relación pueda llevarse muy lejos. El jardín se trata de una construcción artificial y momentánea, que rápidamente es reordenado por el caótico crecimiento natural de la vegetación (o su muerte) que hace desaparecer su forma original. El jardín no es un espacio habitacional y no refiere tanto a un modo de producción o una formación social: su estructura refleja el gusto de su propietario (los jardines modernistas son mayoritariamente privados, no públicos), no tanto de la formación social. El jardín abandonado, en este sentido, como dice el propio machado es un “jardín sin alma”, frente a la ciudad en decadencia que, aunque moribunda, la mantiene, incluso en sus ruinas. El jardín muerto simboliza desde la poética modernista un aspecto más individual, más anímico, el hastío, el descuido, etc. que emanan del propio poeta y no tanto en relación con su lugar marginal en la sociedad (el citado poema “Otoño” de Manuel Machado que sí resalta la marginalidad del poeta no por casualidad tiene lugar en un parque público). En suma, el motivo del jardín tiene un carácter mucho más intimista que social, como aquí planteamos que lo tiene la fascinación por la ciudad preindustrial sobre la que se eleva el motivo de la ciudad muerta y que permite la explícita politización española del *topos*. El jardín muerto, pues, refiere más al estado depresivo que el mismo poeta ha conformado (la artificialidad del jardín) en el ejercicio de automarginación.

---

<sup>401</sup> Lily Litvak ha tratado el motivo del jardín en el modernismo en diversas obras, principalmente en *Erotismo fin de siglo* (1979) y más parcialmente en *El tiempo de los trenes* (1991). Litvak plantea el motivo del jardín como punto de continuidad entre realistas y modernistas. Los primeros que trataban de recrear el mundo frente a los últimos que se definían por oposición a los primeros. El jardín fue el tema por excelencia para expresar un sentimiento de angustia en los estetas modernistas. “Los poetas fueron unánimes en cantarlos. Verlaine, Samain, Maeterlinck, Valle Inclán, Antonio Machado, Villaespesa, y muchos más” (Litvak, 1991: 123). O Rusiñol en sus *Jardines de España* de 1914 con reproducciones de sus obras y glosas líricas. Concordamos en la importancia y la explicación que Litvak da al erotismo finisecular, pero somos escépticos de la fe que deposita en la gran estética del modernismo, *latu sensu*, como forma de trascendencia y positiva “sed de absoluto” (1979: 232), otorgando un problemático sentido religioso a la trascendencia (aunque sea confundiendo el ansia de la trascendencia con la experiencia subjetiva de la trascendencia) y asumiendo positivamente la propia lógica productiva modernista. De sus “Conclusiones” podemos deducir claramente que Litvak se mantiene en la problemática dicotomía de pornografía como animalidad pura y erotismo como animalidad espiritualizada (Rodríguez, 2011: 182), apostando, claro está, por el “animal de fondo”.

*Belleza, artificio y organicidad*

El jardín es, como los pueblos, aldeas y ciudades antiguas, una especie de *hortus conclusus* que remarca el rechazo hacia lo urbano que apenas parece esbozado en los poemas. Toda una “estética de elipsis” en palabras de Dolores Romero López (1996: 538) donde el jardín y lo rural se convierten en un refugio del alma donde el poeta espera regenerar y revitalizar su espíritu maltrecho. Pero el motivo del jardín en el modernismo es algo más, este obedece a la voluntad de una belleza *artificial* orgánica. Baudelaire el inaugurador de la poseía urbana moderna, de un modo no muy distinto al antirromanticismo de Hegel, plantea la naturaleza como una emanación del pecado original. De ahí desarrolla un antinaturalismo según el cual todo lo natural estaría corrompido y el modo de superar su intrínseca maldad pasa por la artificialización total; de este modo, la actividad artística concebida como artificio ulterior es la manera de alcanzar la virtud (Jauss, 2004: 153). El gran pintor simbolista Gustave Moreau afirmó en sintonía con lo anterior: “¿Qué importancia tiene la naturaleza por sí misma? No es más que un pretexto para que el artista se exprese a sí mismo [...] El arte es una interminable búsqueda de la expresión de sentimientos internos por medio de formas plásticas” (en Litvak, 1990: 22). Vemos de nuevo que, a pesar de las tan citadas diferencias, cierta lógica es común al positivismo y al esteticismo: la naturaleza es solo un medio; para el sistema tecnocientífico un elemento del que extraer recursos que debidamente transformados contribuyen a la evolución de la sociedad y que convertido en objeto de estudio pueden desvelarse las leyes eternas del universo, o una forma a través de la cual expresarse; para el arte un elemento del que extraer mediante el trabajo artístico novedosas formas artísticas y un medio para revelar la verdad que se encuentra dentro de uno mismo.<sup>402</sup>

---

<sup>402</sup> Si bien la evolución del jardín occidental es compleja, como la del paisajismo en general, la cuestión de la dominación es clave en el origen de la mirada paisajística temprana que configura los primeros jardines modernos. Como señala Maderuelo: “los jardines renacentistas italianos no pretenden ninguna mimesis de la naturaleza circundante, por bella que hoy nos pueda parecer, sino que, oponiéndose a la irregularidad de la naturaleza, desarrollan juegos formales basados en una geometría muy controlada por medio de la cual se impone una civilización del campo que ameniza o, si se quiere, tranquiliza, por su control, su orden y su regularidad, *por ser* otra cosa diferente de la naturaleza feroz o del desierto que la Iglesia ha convertido en árido escenario de penitencia para anacoretas” (Maderuelo, 2005: 176). Un *locus amoenus* frente al *locus horridus* encarnado por la inmensa montaña, la foresta oscura, el mar caprichoso o el árido desierto, plagados de peligros para el hombre que encuentra la verdad trascendental en el espacio conformado controladamente por sí mismo, la ciudad y el jardín devienen así

En este sentido como afirma Rancière, la naturaleza del jardín es una metáfora del propio artista (Rancière, 2020). El jardín adquiere tanto interés para la estética modernista porque es el epítome de una naturaleza domeñada que es expresión *pura* de tal poder, en tanto que no obedece a un interés pragmático participando del principio fundante de la estética moderna, su carácter antiteleológico. El jardín es el símbolo de la esencia íntima que se sobrepone al caos de la naturaleza y al mundo de la necesidad de la economía. El jardín se convierte así para la estética moderna en un complejo signo de la dialéctica de la creación. Frente a la naturaleza, de la que el artista se sabe escindido y a la que anhela, el jardín es el lugar en el que el artista pretende superar *dentro de sí mismo* esa escisión, produciendo una naturaleza artificial o un artificio natural donde sujeto y objeto coinciden en armonía, lo que explica la identificación recurrente del poeta con el espacio del jardín. Si se violenta a la naturaleza es solo para hacerla expresión verdadera de sí misma; la naturaleza se mostraría como en un “libre-ser-así” (Ritter, 1986: 157). La borradura de las huellas del trabajo serán las características del jardín romántico que se pretende como parte de la naturaleza; borrando la mano del artista se da la sensación de naturalidad y espontaneidad. Cuando el artista sea abandonado al mercado querrá hacer mostrar el trabajo que conlleva su obra, y que se le pague. El jardín modernista mostrará de forma clara las huellas del trabajo, la mano del artista, que sin embargo pretenderá, de un modo no sustancialmente distinto al romántico, haber objetivado la naturaleza a través del ejercicio máximo de libertad que representaría su trabajo. El artista muestra a través del artificio máximo su naturaleza libre, que sería naturaleza objetivada.

### *El jardín como espacio propio*

El jardín se convierte de esta manera en el espacio propio del poeta, su propiedad íntima, contra el mundo hostil de una naturaleza salvaje y contra el mundo hostil de los hombres devenido una jungla donde reina la *lucha por la vida*:

---

elementos claves de la representación del poder en el periodo de transición al capitalismo. El jardín como *locus amoenus* es un motivo medieval, la diferencia es que, frente a ese *locus* como espacio dado, ya existente (piénsese en el *jardín del Edén*), ahora se manifiesta y se pone énfasis en el carácter *producido* de este, en la capacidad humana para transformar el caos natural en un lugar apacible amoldado a la condición humana.

El dueño fui de mi jardín de sueño [...]  
y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno: audaz, cosmopolita (Darío, 1985: 244)

El jardín modernista es parte de ese reino interior. El jardín modernista nunca es un jardín público, es un espacio colindante con la casa o el palacio, porque como extensión del reino interior solo puede identificarse con lo privado, separado del mundo por unos muros que protegen el refugio de la subjetividad. Se trata de un *jardín cerrado*, o más bien escondido por el verde del follaje de los árboles y cerrado por arbustos. Un recinto íntimo y secreto. Intimidad unida en el modernismo a la pasión y al deseo, así señala Litvak el follaje como un elemento clave en la erotología de estos poemas (Litvak, 1990: 26).<sup>403</sup>

El jardín modernista es una especie de *locus amoenus* que funciona como alejamiento del mundo, un refugio de un mundo externo: nunca se viene del jardín, siempre hay un afuera, que los muros y las rejas del jardín recuerdan angustiosamente. “La moda del jardín creó el espacio mito. Pero, contra él, existía la amenaza real, el anti-mito, de la vida urbana, desordenada y agresiva, conculcadora y permanente”, afirma Pedro J. de la Peña (1989: 17). Dentro de la estética de contrastes modernistas el jardín tiene su contraposición en el suburbio, un espacio abierto y público donde la lógica explotadora cobra sus formas más descarnadas. Contrapastoral que penetra en el propio reino interior: la tentación pecadora.

Bellamente infernales,  
llenar el aire de hechiceros veneficios  
esos siete mancebos. Y son los siete vicios,  
los siete poderosos pecados capitales. (“El reino interior”, Darío, 1985: 226)

Como vemos, jardín y sensualidad van unidos en la estética modernista, aunque ese *Eros* tenga un carácter bifronte; el rostro amoroso deja ver también un rostro

---

<sup>403</sup> El aislamiento del amurallado jardín modernista llegará a un poeta purista como el Cernuda de su primer poemario, todo un caso de *jardín cerrado*:

“Escondido en los muros  
este jardín me brinda  
sus ramas y sus aguas  
de secreta delicia.” (*Perfil de aire* [1927], 2005: 122)

tanático.<sup>404</sup> La comentada *humanidad* del jardín o de la naturaleza ajardinada es lo que permite que el modernismo perciba una sensualidad espiritualizada, un agudo erotismo, en el mundo vegetal. “El mensaje erótico de los jardines fue logrado gracias al sentido que el fin de siglo impartió a la naturaleza, permitiendo que ésta fuera interpretada no sólo con metas realistas, sino de manera personal y subjetiva” (Litvak, 1990: 21)

### *El jardín y la estética de la pureza*

El poeta moderno desea recuperar la vida que, como hemos dicho identifica con el cuerpo y la sensibilidad, que ha sido supeditada totalmente a la esfera productiva. El jardín modernista es de este modo el paradigma de la sensualidad, la revaloración extática de lo háptico: texturas, perfumes, colores, sonidos se mezclan todos en una poesía donde la sinestesia adopta un papel cardinal. Los sentidos más destacados son, sin embargo, los más corpóreos, el tacto y el olfato, los que menos se prestan a la intelectualización y que serían el paradigma de la sensibilidad pura. Una sensibilidad olfativa y táctil que estaría desapareciendo por ser menospreciada por los sentidos intelectualizados de la ciencia y que además los objetos sensibles estarían desapareciendo de la ciudad: “¡La adorable primavera ha perdido su olor!”, exclamaba Baudelaire. Juan Ramón Jiménez,<sup>405</sup> siguiendo los pasos de Baudelaire explota los deseos eróticos también con el perfume de las flores (Litvak, 1900: 29). El olfato sintetiza las pretensiones estéticas del arte que pretende captar la belleza del mundo, gozarla, de un modo inmediato, sin la mediación del concepto o la intelectualización, manteniendo sin embargo la actitud antipragmatista (que lo diferencia de lo fungible del sentido gustativo; sentido del *gusto* que precisamente por esa fungibilidad y su carácter

---

<sup>404</sup> Este vocabulario, aparte de las acepciones freudianas, remite al paganismo modernista. El jardín modernista es también, ante todo, un motivo pagano (nada de castos edenos), que remite las más de las veces a jardines fantasiosos que a jardines reales. Dentro de ese paganismo destaca el jardín porque su paganismo no tiene por qué ser explícito. En este sentido también destaca el motivo del sol. El sol es también, por su elemento ígneo y no tanto por luminosidad, una clave erótica: el fuego, el color rojo, el calor, el brillo, etc. No por casualidad una de las principales revistas modernistas se llamaba *Helios* (Litvak, 1900: 27).

<sup>405</sup> El primer Juan Ramón Jiménez es, valiéndonos de la metáfora, el gran cultivador de jardines. Como ha estudiado Litvak en *Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Jardines lejanos* o *Pastorales* el mogueísmo desarrolla toda una “erotología propia, pero de acuerdo con los lineamientos de la época”, fundamentalmente en torno al motivo del jardín (Litvak, 1990: 25).

más directamente utilitario-biológico, al requerir consumir el objeto, apenas aparece en la concupiscencia modernista). El pasado fantasioso de las delicuescencias galaicas de Valle-Inclán se caracteriza de este modo por su *aroma* (*Aromas de leyenda*) y más tarde el mismo autor planteará la disolución de la conciencia en una sensibilidad pura en el olfato: “y todo se disuelve en la fragancia” (“Rosa del paraíso”, 1991: 97).

La sensualidad animal del olfato, su carácter elemental y sensual expresan así la pureza del deseo. El sentido de la vista cuando aparece, pues, aparece desde su elementalidad y sensualidad borrando del todo su intelectualización. Así el modernismo se centra en el color como un valor en sí mismo, sin perfiles ni formas reconocibles, sino como sensualidad pura. Esta es, creemos, la clave del visualismo juanramoniano y no, como se ha querido explicar en ocasiones, una influencia impresionista.<sup>406</sup> En Juan Ramón Jiménez, el color no es tanto un elemento pictórico, sino que transmite fundamentalmente sensualidad y espiritualidad (Litvak, 1900: 29). De hecho, en cuanto elemento pictórico enlaza más bien con la estética de la pureza que desarrollará después, de un modo no distinto al modo en que ciertos pintores querrán desarrollar el carácter espiritual del color en sí mismo, acercándose en mayor o menor medida a la pintura abstracta, desde precisamente no una fenomenología óptica, sino desde el expresionismo. Ese deseo tan patente en pintores como Kandinsky que desarrolla su pintura desde el expresionismo simbolista es síntoma de la búsqueda de la forma pura, es decir, una forma sin forma, una *forma perfecta*: un dibujo sin línea, línea identificada con un perfil claro que denotaría artificialidad. En la naturaleza solo existe el color, no la línea, introducida por la mano del hombre. El color, además, en su continuidad espectral, tiene algo de vago y etéreo que casa con el anhelo modernista del misterio.

En cualquier caso, el Juan Ramón Jiménez de la etapa temprana está lejos de haber alcanzado, desde sus propios preceptos, una síntesis entre espíritu y carnalidad. El dualismo contradictorio configura el jardín modernista completamente y Juan Ramón Jiménez no es excepción. La clave es, creemos, que el jardín muestra la lucha de esa dualidad como repuesta a una búsqueda de síntesis. Como hemos visto, el rechazo del poeta al orden burgués le lleva a abrazar la esfera privada como su lugar de realización. Este rechazo a la esfera productiva explica la importancia del amor y lo erótico en el

---

<sup>406</sup> El impresionismo, como se ha dicho, es en gran medida una fenomenología óptica casi científica. Nada más alejado de la voluptuosidad del jardín modernista.



jardín modernista y la presencia misteriosa de la mujer que encarna en sí misma la propia dualidad contradictoria del poeta, entre el espíritu puro y la carnalidad pura. La dualidad del amor y la mujer está así presente en el jardín. El carácter idílico del jardín mantiene siempre una dualidad arcádica: “shaggy and smooth; dark and light; a place of bucolic leisure and a place of primitive panic” (Schama, 1995: 517). Como explica Litvak en torno al jardín modernista juanramoniano:

El amor sexual tiene para el poeta un atractivo vital. Casi inmediatamente, sin embargo, cualquier idea de contacto físico se asocia directamente con el mal. A ese mal, Juan Ramón opone el valor absoluto de la virginidad; pero esa pureza llega a estar tan alejada de la vida que, vuelta intocable y fría, se convierte en esterilidad y muerte. Así, su erotismo oscila entre la esperanza de una pureza absoluta y su fascinación por la carne, entre la nostalgia por la vida y el vértigo de la nada. (Litvak, 1990: 25)

Esta presencia fantasmática se corresponde justo con la propia estructura subjetiva movilizadora de la escritura. Se busca la plenitud del deseo pero tal plenitud supone el detenimiento del motor subjetivo, la erradicación del propio deseo, el fin de la estructura del anhelo, la fusión con el objeto; es decir, la muerte.

Esta contradicción en torno al deseo se encarna en los arquetipos de la mujer finisecular, que con bastante frecuencia pululan entre las ramas de los jardines, moldeadas normalmente según el modelo prerrafaelita de esbeltez y delicadeza. La lucha entre el erotismo de la *femme fatale* y la pureza virginal de la figura angelical son expresión de la misma dualidad del deseo del sujeto (sujeto, por supuesto, masculino por defecto).<sup>407</sup> La *femme fatale* en cuanto carnalidad pura es tentación y pecado y supone en última instancia un peligro de muerte (frecuentemente relacionada con símbolos del pecado o de la muerte: la serpiente, la espada, el veneno, la brujería, etc.). Por otro lado, la mujer pura, la espiritualidad pura (con toda su simbología alrededor: castidad, virginidad, belleza, juventud, blancura, etc.) es una presencia lejana; su silueta

---

<sup>407</sup> Aquí late de fondo la misoginia decimonónica. La mujer en cuanto se asocia a la pasividad y a la animalidad carecería de voluntad. Carencia que el voluntarismo modernista solo puede tratar con absoluto desdén, y así trata a la mujer realista, de carne y hueso —aun con base fantástica, como la *femme fatale*—, que es la mujer presente en el feísmo modernista. La mujer buena, identificada con la mujer virginal y pura, tiene un carácter ideal, casi etéreo. De ahí la delgadez extrema de su figura y la blancura brillante, características de un ente prácticamente incorpóreo, inmaterial.

delgada y blanca revelan con frecuencia la verdad terrible de esa pureza: tal pureza no es más que la muerte.<sup>408</sup>

*Et in Arcadia ego. Erotismo y muerte*

El tremendismo del modernismo, pues, no es ajeno al rincón privado del jardín, de ahí la presencia de la muerte, el *et in Arcadia ego*, el motivo de la calavera, etc.: en la pureza del jardín está la frigidez (la muerte), el ideal como opuesto a lo carnal que se desea y atrae pues significa alcanzar algo concreto y no la abstracción del ideal. La muerte se cuelga en el jardín modernista, como en estos versos de Juan Ramón Jiménez:

en la tierra mojada, y por el seco  
y crujiente ramaje, los lagartos  
se entraban en los ojos siempre abiertos  
con que las calaveras, bajo lirios,  
miraban melancólicos al cielo” (*Rimas*, 1992: 128)

El artista percibe que, como tantos otros, ha sido expropiado (si es que acaso fue alguna vez propietario). Las contradicciones de la dialéctica de la creación y de la precariedad histórica del artista en la modernidad surgen en el mismo corazón del jardín. El feísmo reaparece con frecuencia dentro los “jardines mágicos” modernistas colándose calaveras, tumbas y mujeres mortecinas entre la fronda. La propia voluptuosidad del jardín tiene algo de lúgubre. Es el caso de la fascinación por el dorado de las caducas hojas otoñales cuyo color surge precisamente como consecuencia de la muerte y la putrefacción, que “inflama en oro la tristeza” (“Las hojas secas”, *Jardines mágicos y dolientes*, Jiménez, 1992: 202).

En cualquier caso, el motivo del jardín, en todo su dualismo contradictorio, es pues claramente una reacción contra la vida urbana moderna. Ambas arcadias, la idílica

---

<sup>408</sup> En cualquier caso, la virginidad tiene un enlace claro con lo que será los preceptos definitivos de la poesía pura, es decir, la pureza fenomenológica de la forma. La solución juanramoniana (solución provisional que lejos está, aunque las vislumbre, de superar las contradicciones internas de la estética moderna) será tomar la materialidad sensible (natural) intelectualizando la percepción para alcanzar el espíritu de la cosa, que revelaría en el ejercicio procesual de la escritura la propia verdad del sujeto. De este modo, la mujer eliminará su dualidad y el mundo dejará de ser dual: el poeta tomará a la mujer en su realidad para desnudarla y contemplar la verdad recíproca que se manifiesta en el desnudamiento.

y la salvaje, son en el fondo, “landscapes of the urban imagination” (Schama, 1995: 525) y nada tienen que ver con el huerto campesino o naturaleza salvaje. En el fondo el jardín modernista está entre las lánguidas ninfas y los sosegados pastores y el bestialismo de Pan y sus faunos. El jardín modernista se opone a la naturaleza como lugar de bestialidad reproductiva, obscenidad indiscriminada; como un Edén amurallado, fruto de la creación autosuficiente del sujeto divinizado —o la proyección femenina: la mujer virginal, la concepción inmaculada de la *Madonna*—: una fertilidad ideal, sin animalidad ni cuerpos. Del mismo modo que se opone a la sociedad guiada por intereses utilitaristas.

## VANGUARDIA Y TECNICISMO

### *Vanguardismo, de la política al arte. Espíritu nuevo, nueva sensibilidad*

Hans Robert Jauss plantea que alrededor de 1912 en torno al círculo de Guillaume Apollinaire surgiría una nueva clave constitutiva de la estética moderna: “una modernidad que se afirma de modo eufórico, un movimiento ebrio lanzado a un futuro fantasmagórico, en el que se abandona el pasado y el paradigma mismo envejecido de la *Querelle*” (2004: 72). El aumento progresivo del conocimiento, la acumulación constante que presupone la teleología de la historia, se abandona ante la consideración de la realización de la historia gracias a la modernización productiva auspiciada por el industrialismo. “¡Nosotros estamos en el promontorio extremo de los siglos!” afirmaba incluso antes Filippo Tommaso Marinetti en 1909 en el “Manifiesto del futurismo” (en Cirlot, 1995: 80). La mayoría de edad del sujeto moderno, su supuesta emancipación, se da por realizada y, por tanto, parece poder deshacerse la historia: la escala de la historia puede bien tirarse por la borda. La ideológica autonomía y libertad del sujeto se proyecta sobre la historia de la humanidad y, parafraseando de a Marx, puede que hubiese habido historia antes “pero ahora ya no la hay” (1987: 77): el absoluto presente del paradójico futuro ha llegado para quedarse. Y tal culminación, la “cima del mundo”, no es otra que la ciudad industrial donde habitan “las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo” (Marinetti, en Cirlot, 1995: 81).

Lo que hasta entonces era el paradigma exclusivamente político de la vanguardia se reformula para la modernidad estética.<sup>409</sup> Lo que antes era fruto de la evolución, ahora es fruto del conflicto, de la competencia por arrogarse un futuro que está ya contenido en el presente. “Las innovaciones que tienen lugar ahora no se suceden temporalmente, sino que concurren simultáneamente en el tiempo” (Jauss, 2004: 72). La afirmación vesánica del mundo moderno y de las posibilidades, estimadas como

---

<sup>409</sup> La relación desde entonces no será solo unidireccional, habrá influencia recíproca. Marinetti mismamente funda en 1918 el *Partito Politico Futurista* que es absorbido un año más tarde por el *Fasci Italiani di Combattimento* de Benito Mussolini.

infinitas, de la civilización industrial se da, pues, desde los más dispares enfoques. Las vanguardias dicen adiós unánimemente al sentimiento de decadencia finisecular pero apenas se entienden entre ellas mismas, siquiera en su aspecto de novedad. Así surgen las más importantes innovaciones de las primeras vanguardias alrededor de la Primera Guerra Mundial: el intento de disolver el arte en la vida, la incorporación de la realidad exterior en el arte, la simultaneidad de elementos, la pluralidad de voces, la liberación del significado, la desobjetivación, la exclusión de la realidad, etc.

Como vemos el inicio de una nueva época es en realidad la culminación de lo anterior: la consumación y universalización de la lógica del progreso auspiciada por la burguesía. El vanguardismo es la consumación y el límite de la modernidad. La vanguardia en su ansia de desprenderse de todo lo heredado que no se adapte o sea inútil para un proyecto racionalidad abstracta coincide exactamente con los preceptos de la revolución burguesa ya claramente presentes *ab obo* en Descartes, quien al fin y al cabo ya plantea “demoler el mundo existente hasta sus cimientos para reconstruirlo según las leyes del sujeto racional” (Jappe, 2019: 39). Es desde esa posición política vanguardista desde la que Apollinaire y Marinetti plantean la vanguardia como forma propia de la modernidad estética.

Aunque antes de la Primera Guerra Mundial ya estaba conformada la lógica del vanguardismo en el mundo del arte, es el inaudito conflicto bélico el que auspiciará la sensación efectiva de un cambio epocal. Al fin y al cabo, el vanguardismo quiere y pretende comenzar desde cero. La destrucción traumática se toma optimistamente como la posibilidad de recomenzar y el vanguardismo artístico pretenderá ni más ni menos que dar comienzo a una nueva era. Lucía Sánchez Saornil cierra su poema “Hora” (*Grecia*, n.º 46, 1920) con la fecha: “Año II de la Era Ultraica” y, detalle llamativo, con posterioridad a su nombre real añade su conocido seudónimo ultraísta, Luciano de San Saor. La nueva era no solo permite un renacimiento sino que lo requiere. La nueva época demanda un nuevo sujeto, un sujeto *sincronizado* con los tiempos. Pero ese tiempo anulado, ese presente eterno, solo permite la autoproclamación rupturista de una identidad autónoma y libre que abandone todo pasado y todo arraigo nostálgico a algo que ya no tiene derecho a existir.

Invirtiendo de forma epatante el idealismo modernista, el vanguardismo afirma la transformación de la sensibilidad provocada por el desarrollo de las fuerzas productivas. Guillermo de Torre afirma escribe en 1923: “las máquinas, su proyección estética, no

son, como varios pretenden, efecto de una sensibilidad, sino causa inequívoca, palmaria y beneficiosa de esta misma sensibilidad”. La afirmación de las transformaciones de la conciencia por las transformaciones materiales de la sociedad deja entrever, sin embargo, el poso idealista del voluntarismo vanguardista:<sup>410</sup> la transformación subjetiva no viene dada, sino que hay que volverse “sujetos nuevos”. A pesar de las dificultades hay que convertir la “cotidianidad vulgar”, el más absoluto presente, en materia estética (*Vértices*, 3.XII.1923).

El *espíritu nuevo* requiere, en los términos vanguardistas, una *nueva sensibilidad*<sup>411</sup> y como el espíritu está materializado en el presente, en el *ahora* culminante de la ciudad industrial, que es la racionalización absoluta de la vida, el poeta debe abandonar el modelo especular del arte y convertirse en un medio de ese nuevo espíritu: el poeta es un ente vacío que debe dejar pasar una realidad que se impone por su propia lógica. Surge así toda la fascinación por los prismas, el cristal y la transparencia y se configura un modelo creativo a partir estos (Wentzlaff-Eggebert, 2003: 223). El poeta, como el cristal, debe refractar la luz a partir de unas determinadas leyes ópticas que descomponen el espectro lumínico y hacen visible lo que aun estando en el *presente* no nos era perceptible. Surge así un modelo creativo de carácter técnico. Los procedimientos técnico-estéticos realizan, por un lado, la confirmación pseudocientífica del presente y, por otro lado, la afirmación del carácter racional de ese presente y de la subjetividad, legitimando así al artista como anticipador del futuro en tanto que la historia es el desenvolvimiento de la razón. Lo presente y actual deviene así, paradójicamente, absolutos; revelar el carácter esencial del presente es revelar facetas ocultas del universo. El poeta cuando refracta el presente conecta, así, con el cosmos.

Lo primordial no está en el sujeto-artista, sino en dejarse llevar por la nueva sensibilidad, abrirse al nuevo espíritu (Wentzlaff-Eggebert, 2003: 224). Sin embargo, la conexión con ese *ahora* legitima a ese sujeto, en tanto que nuevo sujeto, como *verdad*, como realidad privilegiada, y recíprocamente, al contemplar ese *ahora* como el

<sup>410</sup> José Rivas Panedas: “Somos, sobre todo y ante todo, más que una cosa definida, una potente voluntad” (en Wentzlaff-Eggebert, 2003: 221).

<sup>411</sup> Como vemos la “ideología de la estética” (cf. Eagleton, 1990) no desaparece en absoluto. La clave de la estética, como elemento ideológico fundamental de la modernidad, sigue siendo la *sensibilidad*. Que ahora la sensibilidad tenga que adaptarse —sin perder la *pasión*, claro— a la racionalización no cambia sustancialmente la cuestión.

producto de sujetos libres y autónomos en competencia igualitaria, ese sujeto desubjetivizado se eleva como verdad omnipresente y revelación. La transparencia del sujeto le permite ascender hacia el reino luminoso del *ahora* donde actúa como “un pequeño dios” (Huidobro, 1996: 47).

Entra aquí un influyente matiz vanguardista aportado por la teorización política revolucionaria. La afirmación absoluta de la lógica del progreso burgués se proclama, paradójicamente, en nombre de una crítica de ese progreso. Los planteamientos de George Sorel en *Las ilusiones del progreso* explican a la perfección la posición vanguardista respecto a su novedad. “La verdadera cuestión, para los revolucionarios, es la de juzgar los hechos del presente por relación al porvenir que ellos preparan” (en Jauss, 2004: 90). Al igual que plantea Sorel respecto a la transformación social el nuevo poeta plantea que “el presente se anticipa a sí mismo como un momento de la configuración del futuro” (Sorel, en Jauss, 2004: 90). Hay, como vemos, un carácter futurista en todo el movimiento de vanguardia en su sentido de la historia y la temporalidad, independientemente de su adscripción u oposición al maquinismo de Marinetti, en tanto que se basa en la atractiva suposición —falsa pero atractiva— de que el lógico apoyo del futuro sobre el presente permite la culminación del futuro mediante la realización positiva del cambio en el presente.

Esto deja en mal lugar a las bases productivas campesinas que habían preponderado hasta hace poco en todas las civilizaciones. El campo, el pueblo, la tradicional producción agrícola pertenecen a un mundo no ya, como en el modernismo, en vías de desaparición, sino abolido por la libérrima afirmación futurista. Los referentes rurales, más o menos simbólicos, más o menos miméticos, pasan a considerarse resquicios de un pasado muerto y, por tanto, su papel en la literatura del espíritu nuevo se reduce drásticamente. La ciudad y la producción industrial es el *ahora*, lo racional y lo vivo. El campo es lo pasado, lo sentimental y lo muerto.

### *La novedad y el infierno de lo moderno*

Los años de entre siglos y la calamitosa culminación del imperialismo europeo que es la Primera Guerra Mundial finalizan y dan comienzo a otro ciclo de expansión del capital que no por casualidad coincide con grandes innovaciones técnicas en la

comunicación o la gran expansión de estas. Técnicas de comunicación en su polisemia moderna: tanto de movilidad material (automóviles, aviación, trasatlánticos, etc.) como de señales electromagnéticas (radio, teléfono, etc.). Mejoras en la comunicación en sintonía con la necesidad de la sociedad industrial que necesita ampliar mercados interna y externamente y que, como tantas veces, es la guerra la que promueve las innovaciones técnicas. Los denominados (y autodenominados) movimientos de vanguardia españoles son un síntoma de la lógica impulsora de la producción en masa y de la colonización interior del mercado capitalista (la intensión de la producción de mercancías en la vida cotidiana española). Síntoma de una lógica y no meramente consecuencia de la expansión de las relaciones sociales capitalistas pues las vanguardias tienen un papel activo en dicha expansión. Las vanguardias asumen, según Manfredo Tafuri, “que su revolución lingüística no comporta sino que ‘realiza’ un cambio social y moral” (en Soria Olmedo, 1988: 15). La conciencia —y la sobrevalorización— de la autoinstitución simbólica es la materialización en la esfera cultural de la introyección de la lógica productiva del mercado. A pesar de las ínfulas antiburguesas, el vanguardismo español (aunque no solo este, claro) provoca ante todo una insidiosa lógica por la cual en su radical antagonismo instituye para sí la propia lógica de la sociedad productora de mercancías. Como explica Soria Olmedo, desde ese antagonismo:

se provoca al público y se construye un arte hermético. Todo el proceso está sujeto a la reacción del público receptor, que trata de asimilar las novedades, terminando por trivializarlas al imponerles el ciclo de comercialización. Por eso la respuesta debe ser siempre nueva, y el ciclo vuelve a comenzar (1988: 16).

Todo cabe en nuestro “credo”, afirma el movimiento Ultra, “con tal que expresen un anhelo nuevo” en lo que se califica de un “manifiesto de la juventud literaria” (“Ultra”, *Cervantes*, enero de 1919). La innovación constante que impone la modernidad es una insidiosa lógica infernal que impone ese sádico gusto por la innovación. Podemos ver aquí la “eternidad del infierno” de la que habla Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* respecto a su época:

La “modernidad” es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra “siempre otra vez lo mismo”, y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. — Esto constituye la



eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la “modernidad” significaría exponer el infierno. (2005: 558-559)

La nuevo es, al fin y al cabo, siempre lo mismo. Lo nuevo es la renovación en la búsqueda, del *ahora*, lo vivo, en un ciclo de acumulación infinita.<sup>412</sup> Hay una ilustración de Ramón Gómez de la Serna, que acompaña al prólogo de *Ismos* de 1931 (1943: 15), titulada *Lo nuevo* que revela inconscientemente algo de esa lógica. En ella se ve manuscrito cientos de veces *lo nuevo*, con distintos tamaños y cada repetición luchando por hacerse un hueco en la abarrotada página. Como señala Juli Highfill vemos aquí gráficamente la infernal repetición: el tiempo demoniaco que hace que lo nuevo pase inmediatamente de moda (2014: 168). Es el culto a la moda como paradigma de la mercancía tal como lo describe Benjamin. El dibujo-poema anterior de Gómez de la Serna ilumina el carácter autodestructivo de la modernidad que desemboca en lo que se ha llamado posmodernidad: el valor de lo nuevo, de la innovación, se desvanece en una corriente impetuosa de infinita y acelerada variación que, ante la ausencia de un límite o un afuera, parece estática e inmóvil (Jameson, 1999: 87). Lo nuevo se convierte en una insidiosa obligación.<sup>413</sup> El eterno retorno de la mercancía: lo familiar vuelve con una leve variación, lo viejo y lo nuevo se atrapan en una lógica oximorónica de identidad en la diferencia que constituye la paradoja misma del tardocapitalismo; en su evolución ulterior el capitalismo que ha producido una ruptura en el tiempo cíclico preindustrial provoca una especie de regresión histórica autoprodutiva donde el presente se estructura como una esfera cíclica de imparable fatalidad de la que incluso el mito es su configuración apropiada (piénsese en todos los nombres de publicaciones que recorren la vanguardia española: *Perseo*, *Grecia*, *Hermes en la vía pública*, *La Venus mecánica*, etc.) y las renovaciones cíclicas de la industria textil —el paradigma de la *moda*, nombre con el que de hecho se designa— aparecen como un nuevo resurgir mítico de la primavera.

---

<sup>412</sup> Esta contradicción está lejos de estar superada y aunque, como señala Boris Groys (2003), “el discurso sobre la imposibilidad de lo nuevo en el arte ha sido especialmente difundido e influyente” por cierto triunfalismo posmoderno, la contradicción perdura en la ilusión de que el final de lo nuevo es la oportunidad, *de nuevo*, para sacar el arte de los museos y vivificarlo y hacerlo popular. Lógica fundamental para la revitalización económica de los museos y la industria cultural.

<sup>413</sup> Gómez de la Serna: “El deber de lo nuevo es el principal deber todo artista creador” (1943: 16).

El poema “París, abril, modelo” de Pedro Salinas (2003: 117-9) celebra la renovación iterativa de la moda como si se tratase de un rito primaveral y consigna su poesía a un similar ciclo innovador:

¡Primavera, qué acierto  
por fin  
después de tanta prueba  
frustrada en tantos años!  
¡Cómo conozco ahora  
que las pasadas eran  
ensayos nada más  
de tiempos aprendices!

La nueva musa del poeta se nos descubre pronto como el maniquí del escaparate:

Entre cristales  
Maniquí, creación  
de primavera, aguardas  
que florezcan dibujos  
en las sedas.”

Lúdicamente, como moderna Galatea, el maniquí “huye” del escaparate y paradójicamente lo hace “en la proclamación / imperial del desnudo”. La libertad y autonomía es solo relativa, como si de un Pígalión se tratase es la voz lírica la que la conforma:

—sólo yo lo sabía—  
que tú llevabas dentro,  
modelo,  
primavera modelo.

Como explica en su análisis del poema Juli Highfill, la naturalidad, el surgimiento orgánico de Venus, se sustituye por el artificio, la mercancía “over the art object” (2014: 150). Pero la poesía a pesar de su potencial epistemológico no puede insuflar vida a lo muerto. El imperio de la mercancía, sin embargo, mueve al poeta a tratar de vivificar ese mundo aunque sea a partir de su propia actitud vital ante él. Es el regreso del mito del que habla Walter Benjamin: el significante alegórico vuelve a la modernidad en la forma mercancía. O como explica siguiendo estos planteamientos Terry Eagleton:

“every continent bit of experience now seems secretly regulated by some underlying structure or subtext of which experience itself is the manipulated product” (1990: 318).

“Los escritores intentan insertarse en la posibilidad de una nueva vida, pero chocan con la contradicción derivada de creer que la revolución en el arte es sólo un hecho interior al arte”, expone Soria Olmedo (1988: 17). Los poetas de la *joven literatura* (pues la literatura de la modernidad ya solo será *joven* o no será)<sup>414</sup> hacen de su propia experiencia, de su propia vida, materia prima de su obra. Lo que ya estaba en el malditismo romántico como justificación de la obra, es ahora, no tanto justificación, sino obra misma: la búsqueda constante de nuevas experiencias que se manifiestan en las acciones vanguardistas siempre espectacularizadas. Algo que ya ha sido referido por la crítica radical como un síntoma de la mercantilización latente que podía encontrarse en el seno del surrealismo francés: “Quienes querían llevar el arte a la vida no han hecho sino introducir el precio de lo vivido en el mercado del arte” (Dupuis, 2004: 71).

#### *Lo nuevo y la moda como resacralización*

Lo nuevo funciona como un intento de resacralización del mundo. El furor futurista sería la ilusión de romper la monotonía que provoca la mercantilización universal que describe Simmel su *Filosofía del dinero* según la cual la igualación cualitativa que impulsa el valor provocan una sensación de monotonía del mundo de los objetos. Tal como explica Walter Benjamin en su ensayo *París, capital del siglo XIX*: “Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen

---

<sup>414</sup> La juventud no solo remite a la potencialidad y el vigor característica de esa etapa de desarrollo vital sino que remite a toda una serie de valores relacionados con la constante transformación de los procesos productivos del capital. De este modo se admirará, por ejemplo, el cine como arte “joven”, independientemente de las particularidades del medio y de los logros estéticos alcanzados; en cuanto “joven”, el cine es para Guillermo de Torre, un arte “muscular, integro, dinámico y netamente expresivo de nuestra época acelerada y vorticista” (en Soria Olmedo, 1988: 112). Frente a la transmisión oral preponderante en los grupos campesinos que hacen apreciar la experiencia acumulada en los mayores, las sociedades urbanas modernas exaltan la juventud como potencial adaptativo al ritmo frenético de las transformaciones. Es una exaltación *vacía* en el más puro sentido de que lo que se exalta es la ausencia de tradición acumulada en esa juventud. El ejemplo del cine no es baladí: las exaltaciones del cinematógrafo llaman especialmente la atención teniendo en cuenta la nula producción fílmica de la primera promoción de vanguardia. Y la producción cinematográfica que represente ante la cámara la escena teatral, como era el caso mayoritario en España en este periodo, será tachada de anticuada. Arconada, otro gran exaltador del cine como el arte de los nuevos tiempos, considera pobre la producción española a la que tilda de “agotada, caduca y fría” (García Jambrina 1999: 14-16).

de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda” (2018: 265). Benjamin estudió la estrecha relación entre la moda y la conformación de la literatura característica del tardocapitalismo concluyendo que desde este el arte “tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su *arbiter rerum novarum* es el esnob. El esnob es al arte lo que el dandi a la moda” (2018: 265). En este sentido, no sería rocambolesco describir al adolescente Guillermo de Torre como un abigarrado esnob. El “Manifiesto del Ultra” de 1921 (*Baleares*, n.º 131) reza: “La creación por la creación puede ser nuestro lema” (el texto viene firmado por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges). La estética vanguardista no es la creación por la Belleza (la estética decimonónica), sino por la creación en sí, la sorpresa (Wentzlaff-Eggebert, 2003: 226).<sup>415</sup>

La novedad y su relación con la moda y la expansión de la forma-mercancía no es algo nuevo pero la generalización de la forma-mercancía hace de la moda algo cuasi natural. Entre los futuristas el uso de la novedad se da de un modo inverso al modernismo decimonónico. El modernismo tendió a consagrar la literatura como una totalidad, un mundo autosuficiente y unitario, e intentó lograr asimismo una obra de arte total. Unidad que trata de servir de “contrapeso de la dispersión que transfigura a la mercancía” (Benjamin, 2018: 265). La obra de arte solo responde a una verdad espiritual, cuasi cosmológica, que es el *ideal* al que el poema en su forma trata de corresponderse. El poema no tiene que responder a los contingentes y materiales problemas de la existencia social y cotidiana del ser humano. El arte por el arte o el movimiento por la autonomía estética, a pesar de sus diferencias (véase Jauss, 2004: 83), supone una rebelión implícita contra el mundo moderno y contra la homogenización del tiempo abstracto devenido un presente autoprogresivo en el que ya no es posible nada nuevo. Con su autosuficiencia esa nueva obra de arte se *impermeabiliza* ante una materialidad que en la modernidad lo asedia; en su unidad total se aísla “frente al desarrollo de la técnica” (Benjamin, 2018: 265). La modernidad de la

---

<sup>415</sup> Se manifiesta de nuevo la homología entre la producción capitalista orientada hacia el valor, la creación de valor por el valor mismo, y esa voluntad pseudo ateleológica de la estética vanguardista: “la creación por la creación misma”. La búsqueda de la novedad, de la desautomatización formalista, guarda asimismo homologías con la búsqueda del capital de la novedad-ventaja técnica o estratégica para elevarse competitivamente sobre el resto de capitalistas, ventaja que se extenderá y *automatizará* pronto (a no ser que se recurra a prácticas monopolistas) por lo que habrá que volver a innovar.

vanguardia, por su parte, es la afirmación de la posibilidad de una novedad, la apertura a un horizonte distinto, que sin embargo participa involuntariamente en la perpetuación de la lógica histórica que la asfixia.

*La poesía de la industria y lo sublime tecnológico*

A pesar del recelo a la industria de gran parte de la poesía simbolista y modernista la “poesía de la industria” (Jauss, 2004: 84) estaba latente ya en la *antiphysis* modernista en tanto que el artista moderno desdeña la antigua poesía de la naturaleza y advierte la posibilidad creativa del ser humano abriendo la puerta a la estetización de la industria. Poggioli llama la atención en su teoría de la vanguardia sobre la relación de esta con el “tecnologismo” y el “cientificismo”. El vanguardista confiando en la posibilidad creativa de los nuevos medios y del propio medio artístico, afirma Poggioli, es susceptible al mito científico (1968: 131-140). Pero en nuestra opinión no basta con constatar esa susceptibilidad, hay que preguntarse por qué ocurre tal cosa. La forma más fácil de autojustificar una obra rupturista es plantearla como una anticipación, esa anticipación resulta más evidente si se basa en un potencial concreto que es ya *presente* como es el demostrado por la industrialización, industrialización que por otro lado es la que permite la relativa autonomía e independencia material del poeta en tanto que puede perfectamente desconocer la naturaleza del sistema productivo y, sin embargo, disfrutar de sus productos (algo relativamente improbable antes de la industrialización o al menos antes de la modernidad: es precisamente la industria la que separa, como se sabe, el arte de la *techné*). El arte vanguardista que no confíe en el futuro industrial realizará un arte más bien de carácter negativo o destructor y no en una versión higienista (como hace el futurismo que viene a proponer que hay que desecharse de lo antiguo para comenzar de nuevo y hará uso de la propia novedad para destruir —*Guerra sola igiene del mondo* dictaba Marinetti en 1915—) sino precisamente mostrando que la novedad del *ahora* es poco más que basura por desechar y el primer paso es mostrar lo negativo, permitiendo el *ahora* solo un vislumbramiento marginal de lo que el futuro puede deparar (Dadá, surrealismo, etc.).

La exaltación estética del mundo moderno y la nueva época no se adscribe exactamente desde el concepto de belleza sino más bien desde el concepto de lo

sublime, desde lo que podríamos llamar *lo sublime tecnológico* que caracteriza al futurismo vitalista (y que lo diferencia de lo sublime natural que presentasen Burke y Kant). Lo sublime más que un placer en la belleza es una gratificación de un placer estético en los espectáculos que podrían, simbólicamente o no, destrozarse la vida humana, y dramatizar todo lo que reduce al individuo y su importancia a la nada. Una especie de placer en el dolor, o más bien en el riesgo. Un riesgo profundamente atractivo para el voluntarismo vanguardista que pretende hacer de la poesía (y la vida a la que esta se iguala) una aventura. El arriesgarse —como lo será para el fascismo— es la afirmación de la voluntad. En este sentido, lo sublime desde que lo planteó Burke no es incompatible con la cultura (incluso podría considerarse que estaba ya presente en lo que llamó el “infinito artificial” [Burke, 1987: 103]): particularmente con lo urbano. De ahí la constante explotación de la estética de lo sublime por parte del futurismo.<sup>416</sup>

En la vanguardia se aparta con un nietzscheano esfuerzo de la voluntad lo negativo de esa nada que se atisba en lo sublime, de la destrucción y se aporta una fe positiva. La ansiedad urbana, incluso como experiencia fisiológica, se convierte en una ansiosa afirmación: entusiasmo, impaciencia, etc.; puesto que tal experiencia, al ser urbana, es una inmersión arriesgada en el futuro. En la objetiva impotencia que provoca la ciudad moderna, el optimismo vanguardista del futurismo convierte esa situación en una ventaja: la realidad de lo que puede destruir al individuo se reafirma como extensión del poder de un individuo narcisista que encuentra gratificación en la demostración espectacular de ese poder.<sup>417</sup> La máquina se idolatra como representación espectacular de un poder productivo y destructivo efectivo materializado en unas formas que son coincidentes con ese poderío (funcionalismo, aerodinámica, etc.).<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Insistimos en el futurismo aunque este movimiento haya sido a nivel europeo un movimiento particular, incluso minoritario, dentro de las vanguardias porque hace explícita algunas de las claves lógicas que sostienen la (auto)legitimación de la vanguardia y, sobre todo, porque como mantiene Jaime Brihuega en el caso español, a diferencia de la producción artística de otros países, la necesidad más perentoria de crear su propio auditorio hizo de la “vocación mesiánica” propia del futurismo algo fundamental en el arte español que en su mayoría buscará implícitamente un destinatario amplio, produciendo una supuesta renovación cultural de la sociedad para que fuese acorde a las *transformaciones del mundo moderno*, haciendo de la “juventud” y la “novedad” bandera universal, y legitimando la “noción de caducidad de la producción artística” (Brihuega, 1982: 74).

<sup>417</sup> Se puede ver aquí, de nuevo, la estrecha relación que hay entre ese sublime futurista y la barbarie fascista.

<sup>418</sup> Nótese que ese futurismo no es posible en el estadio de la tecnología computacional, en tanto que los circuitos integrados carecen del atractivo visual y emblemático de la máquina de la primera y

Ese novedoso carácter sublime de la ciudad y la industria ya estaba en el inaugurador de la modernidad poética y en su exaltación de lo artificial. Baudelaire habla de la ciudad industrial como “une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune” (*Salón de 1859*, 1961: 1083). La belleza de la ciudad aparece como la de un paisaje sublime, amenazante, inaprensible. Las chimeneas *amenazando al cielo* delatan un conflicto latente con la naturaleza, como si el conflicto entre el capital y el trabajo se proyectase sobre el cielo contaminado que se presenta como la maldición de un dios antiguo. Leo Marx ha explicado que en torno a la mitad del XIX en EE. UU se consideraba con un sentimiento sublime el avance tecnológico como la inexorable “annihilation of space and time” (frase tomada de un verso de Alexander Pope). Karl Marx, por su parte, planteó la ideación poética de Pope al hablar de la exterminación del espacio *por* el tiempo.<sup>419</sup> Desde la idea de una anulación de las categorías temporo-espaciales Marx, explica David Harvey, “could derive what he saw as a necessary impulsion under capitalism to annihilate the constraints and frictions of space, together with the particularities of place. Revolutions in transport and communications are, therefore, a necessary rather than a contingent aspect of capitalist history” (1985: 15). Sintomáticamente Ramón de Basterra, *comulgando* con el capital, declara jubiloso en un verso: “Victoria sobre el tiempo. Victoria sobre el espacio” (en Mainer, 2003: 178).

La velocidad se constituye así como toda una clave ideológica de la modernidad y el paradigma de las formas de reducción de tiempos. El “Manifiesto del futurismo” de Marinetti une como si de una misma cosa se tratasen la reducción del tiempo a través de las innovaciones técnicas con la culminación de la historia, la reducción de esta a un presente absoluto: “El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el

---

segunda revolución industrial. Una computadora carece de la gloriosa unidad entre forma y función de la herramienta mecánica que adoraba el futurismo. Además, los computadores no son tanto máquinas de producción como de reproducción, carecen de la potencia transformadora inmediata de un motor o una turbina (Jameson, 2007: 236). A diferencia del futurismo primero, el futurismo informático será fundamentalmente una sublimación mental: la inmersión en un supuesto mundo virtual de carácter incorpóreo.

<sup>419</sup> En los *Grundrisse* explica Marx: “mientras que el capital por un lado debe tender a arrasar toda barrera espacial opuesta al tráfico, id est al intercambio, y a conquistar toda la Tierra como su mercado, por el otro lado tiende a anular el espacio por medio del tiempo, esto es, a reducir a un mínimo el tiempo que insume el movimiento de un lugar a otro. Cuanto más desarrollado el capital, cuanto más extenso es por tanto el mercado en el que circula, mercado que constituye la trayectoria espacial de su circulación, tanto más tiende al mismo tiempo a extender más el mercado y a una mayor anulación del espacio a través del tiempo” (2007, vol. 2: 31).

absoluto porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente” (en Cirlot, 1995: 81). La prisa y el ajeteo urbano que muchos poetas anteriores habían desdeñado son ahora interpretados como síntoma de la aventura de la velocidad, el abandonarse, al arriesgarse al intrépido ritmo temporal de la actividad urbana aceptado como parte de la aceleración de un futuro que acaece de por sí aceleradamente. La dinamización del todo, la exaltación de la movilidad y la rapidez se proyecta incluso sobre la producción poética (Friedrich, 1969: 125): esta obedece así a un “impulso creador”, a una “potencia creadora”; todo fenómeno creativo parece obedecer a un momento y a un *momentum*. La victoria del tiempo sobre el espacio y el lugar supone toda una “fuerza cultural” (Harvey, 1992: 260-283). Esta tiene sin embargo sus problemáticas consecuencias: “It meant acceptance of a way-of-life in which speed and rush to overcome space was of the essence” (Harvey, 1985: 15). Una victoria pírrica en tanto que se induce un círculo vicioso en el cual el gobierno del tiempo abstracto vacía de sentido la experiencia temporal subjetiva y el sujeto busca precisamente en esa aceleración y en la acumulación incesante de vivencias la experiencia genuina de un acontecimiento que rellene el tiempo de sentido participando paradójicamente en el vaciado de la vivencia temporal genuina.

#### TÉCNICA Y TECNICISMO. ¿VANGUARDIA CONTRA PUREZA?

El carácter técnico de la vanguardia no se limita en absoluto a los *ismos* que tematizaron o tuvieron una posición positiva respecto a la modernidad industrial. Los planteamientos teóricos en torno a la poesía de aquellos años, incluso por parte de pensadores escépticos de la modernización, no deja de emanar de una mentalidad tecnicista. Paul Valéry llega a plantear la poesía como “una especie de máquina” que produce un cierto efecto y T. S. Eliot propone su teoría del “correlato objetivo” como una reacción psíquica de carácter necesario, haciendo de este, pues, una *función* técnica.<sup>420</sup> Con acierto Cano Ballesta ha considerado que estas tendencias vanguardistas

---

<sup>420</sup> Planteando ya claves de lo que serán las bases teóricas del influyente formalismo ruso y el Círculo Lingüístico de Praga. Tanto Eliot como Valéry conciben el poema como un *dispositivo* capaz de producir un efecto en la mente del receptor: la fórmula poética desencadena una serie de sensaciones que conducen a un determinado resultado. La famosa definición del poema (“un poema es una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras”) de Valéry data de una conferencia



mantienen un “fetichismo de los métodos” por la cual incluso las corrientes antipragmáticas cultivan una poesía regida por principios conceptualmente similares a los de la ciencia y la técnica (1994: 27). Críticos como Hugo Friedrich (1969), Wylie Sypher (1974) o Hans Magnus Enzenberger (2007) coinciden en señalar que las vanguardias son fruto de los planteamientos de “una sociedad casi instintivamente tecnológica” (Sypher, 1974: 45). El caso español no es una excepción, el poeta Juan Larrea publicaba en 1926 en el primer número de *Favorables París Poema* —es decir ya claramente distanciado de toda exaltación futurista— un “Presupuesto vital”<sup>421</sup> en el que plantea un similar tecnicismo: “Sin claridad no existe el artista. Artista es el que, sin desmayos ni transigencias, selecciona y desecha, exigiendo más y más de las potencias proveedoras para conseguir su máximo rendimiento” (1989: 351). Más adelante en el texto asimila explícitamente el poema a un dispositivo técnico, que correspondería a la deseable síntesis entre “inteligencia” y “sensibilidad”, como una especie de “locomoción racional”: “Porque, ¿qué otra cosa puede ser una obra artística que un artefacto animado, una máquina de fabricar emoción que, introducida en un complejo humano, desencadene la múltiple vibración de lo encendido?” (1989: 352).<sup>422</sup> La coincidencia por parte de poetas tan disímiles revela, consideramos, unos presupuestos lógicos que remiten a una misma matriz ideológica en la cual técnica y forma estética son inseparables.

El proyecto de depuración poética que recorrerá toda la estética de la década de 1920 guarda profundas homologías con el método taylorista de búsqueda de la eficiencia del trabajo a través de la optimización del más mínimo gesto del obrero concebido como una máquina. La búsqueda de “la más pura economía de la expresión”

---

en Oxford de 1939 donde relaciona poesía y pensamiento abstracto. Aunque advierte de la “burda” “comparación mecánica” él mismo la reafirma por el carácter supuestamente efectivo-funcional del dispositivo y el motivo de su conferencia es de por sí ilustrativo del proceder cientificista del poeta francés. El “objective correlative” de Eliot data de su ensayo “Hamlet and his problems” publicado en su libro *The Sacred Wood* de 1920.

<sup>421</sup> De este texto luego serían seleccionados fragmentos para la poética de la *Antología* de 1931 de su amigo Gerardo Diego quien se sitúa ya lejos del momento ultraísta, por cierto, concienzudamente excluido por el antólogo.

<sup>422</sup> Lo más llamativo de las poéticas citadas (Eliot, Valéry y Larrea) es que provienen precisamente de poetas severamente críticos con el pragmatismo moderno y el mundo industrial, muy conscientes todos de estar ante “abismo” epocal (en palabras de Larrea, 1989: 353). La contradicción está ahí, solo atenuada por el hecho de que, al menos Valéry y Larrea, ponen énfasis en el conocimiento como una forma de autocontrol más que de un dominio de la naturaleza.

por parte de los poetas es una “manifestación del taylorismo en la estética” (Sypher, 1974: 95).<sup>423</sup> La afirmación simultánea de Guillermo de Torre del arte abstracto y el pragmatismo puede enmarcarse en esta misma línea: la abstracción intelectual del proceso para la lograr la optimización de un objetivo concreto.<sup>424</sup> De la misma manera que la pintura abstracta estaba ya en el procedimiento formal del cubismo: la reducción del objeto a su forma pura concebida como la superposición de figuras abstractas básicas. Esta tendencia a la forma pura es, creemos, lo que mantendrá la vigencia del cubismo para gran parte de la *joven literatura*.

### *Técnica, ciencia, arte y modernidad*

Observa Hugo Friedrich en torno al tecnicismo: “el objeto no es preciso, pero en cambio lo es el proceso de su desobjetivación” (1969: 159). Esta desobjetivación es paralela a la constitución de la autonomía del campo artístico.<sup>425</sup> El tecnicismo maquínico de la vanguardia está ya en germen en la “radical desobjetivación” (Jauss, 2004: 133) de la lírica moderna desde Baudelaire y que puede rastrearse muy bien en la pintura. Pintura que no por casualidad fue un paradigma fundamental para la vanguardia literaria. La pintura impresionista considerando científicamente la naturaleza como algo dado, idéntico a sí misma y duradero, hizo de esta, sin embargo, gracias precisamente a la observación cuidadosa de la impresión óptica, un acontecimiento, presentado a los ojos del espectador como un momento fugaz. Lo natural pasa paradójicamente a

---

<sup>423</sup> La norma tecnológica de la eficiencia se utiliza explícitamente en cierta poesía vanguardista como parangón expresivo (Cano Ballesta, 1994: 170). Pedro Salinas admira en *Víspera del gozo* (1926) una guía de ferrocarriles donde exalta su “lenguaje sobrio y penetrante [...], ansioso de precisión [que] se expresa como la poesía superior, la matemática, en cifras. Nada inútil; ni una partícula, ni una rima” (en Cano Ballesta, 1994: 171).

<sup>424</sup> Torre en su “Manifiesto Vertical” afirma que “en nuestro anhelo de un arte abstracto”, “los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental”.

<sup>425</sup> Cabe preguntarse si esto guarda alguna relación directa con la propia desobjetivación del propio proceso del valor una vez impuesto intensional y extensionalmente en todas las esferas de la sociedad, en tanto que la realización del valor es cada vez más compleja, el valor está cada vez más separado, más mediatizado, de la producción efectiva. No sería coincidencia que la desobjetivación total de la moneda con la ruptura en los años 70 de los acuerdos de Bretton Woods (estos acuerdos obligaban a que el dinero tuviese que corresponderse con unas reservas aseguradas de oro) supuso la inversión masiva de capital financiero en el mercado del arte confiando en que el consenso ideológico sobre el supuesto *valor inmaterial* del arte compensase los efectos inevitables de la inflación y la volubilidad monetaria y dotando a esa *inmaterialidad* de un precio tan concreto como estratosférico (cf. Durán Medraño, 2008).

convertirse en lo momentáneo, efímero y siempre renovado. El paisaje natural de los impresionistas es pues, aunque pueda parecer lo contrario, paralelo al criterio baudelairiano, quien considera “le vrai peintre” a aquel capaz de mostrar el heroísmo de la vida moderna. La estética del impresionismo se construye sobre la belleza efímera y momentánea de la percepción, considerando el ideal absoluto de la belleza una mera abstracción, no ya fea, sino falsificadora de la realidad.

El impresionismo, no obstante, no abandona el criterio estético moderno de la originalidad, sino que define la originalidad en la intrínseca subjetividad de la percepción. Claro que esto plantea una serie de problemas: si los impresionistas llaman la atención sobre la originalidad de esa sensación, de la visión personal del objeto exterior, ¿cómo puede su pintura materializar la verdad objetiva? Es decir, ¿cómo puede ser entendida por otros? Yendo más allá, ¿sobre qué reglas podría esa imagen ser juzgada si solo la fidelidad y la propia subjetividad cuenta? La técnica, no ya fruto de la aplicación de un estilo, sino como aplicación de una serie de procedimientos racionales se plantea como solución. Baudelaire asumiendo el formalismo racionalizador de Edgar Allan Poe, construye una teoría a modo de solución para esta problemática: si la pintura es la impresión del artista traducida por un lenguaje técnico entonces, esa técnica sí puede ser convencional y por tanto inteligible para cualquier que conozca dicho lenguaje. Así una pintura absolutamente incomprensible dentro de los códigos pictóricos anteriores era considerada autoevidente. Como explica Michele Hannoosh el giro impresionista:

This new language [...] was nevertheless considered to be easily accessible to all for two reasons: first, it was thought to be faithful to the laws of vision —the eye perceives light vibrations, not theoretical perspective and line drawing; secondly, it was thought to be sufficiently faithful to the appearance of nature, which everyone would understand if freed from the falsifying constraints of painterly convention and the prejudice of centuries of art. This qualification of an objective truth, intelligible and able to be evaluated, that nonetheless embodied the subjective, individual truth of the artist’s vision. (1993: 180)

Paralelamente al estudio óptico, pues, los impresionistas no estaban dispuestos a aceptar un lenguaje recibido, la técnica de la tradición, que veían sin capacidad de expresar la verdad del mundo moderno. Y, sobre todo, no podían aceptar las convenciones anteriores porque eso sería sacrificar, o comprometer, su fidelidad a la visión personal.

La captación del movimiento induce en sí mismo a una rápida serie de innovaciones. El intento de aprehender el movimiento implica toda una renovación estilística y temática. Por otra parte, adoptar la aprehensión del mundo recibida por la costumbre empezaba a ser para unos artistas que conciben el mundo como un constante cambio un problema para la recepción adecuada de la realidad. Como luego planteará sistemáticamente Husserl, para aprehender el mundo adecuadamente hay que hacer *epoché* de la interpretación usual, lo cual permite la desautomatización de la impresión logrando una especie de visión inmediata del objeto; una aprehensión libre cuya originalidad estética está precisamente en esa liberación de la subjetividad del marco interpretativo heredado.<sup>426</sup> La desautomatización, que luego teorizarán los formalistas rusos para legitimar y dar cariz epistemológico precisamente a las aparentemente incomprensibles novedades vanguardistas, será así un elemento fundamental de la estética moderna.<sup>427</sup>

Volviendo al programa de la modernidad estética de Baudelaire, vemos que este se esfuerza en la teorización por intentar dar solución al conflicto entre la vulgar pragmática y la trascendente estética, “haciéndolo completa e ineludiblemente consciente”, explica Calinescu. “Una vez que se logre tal conciencia, el presente fugaz puede hacerse verdaderamente creativo e inventar su propia belleza, la belleza de la transitoriedad” (2003: 72). El proceso creativo con Baudelaire se hace consciente y deliberado. La inspiración es una cuestión de voluntad y de método (“la inspiración siempre se da cuando uno quiere pero no desaparece porque uno quiera”, subraya Baudelaire). La mente del poeta tiene que disciplinarse tanto como la del científico. Para Baudelaire, explica Calinescu (2003: 71), “la poesía y las matemáticas están inherentemente relacionadas”, como también pensaba Novalis y Poe, aunque no la mayoría de los románticos franceses que defendían una *poesie du coeur*. “Impaciente con el modo como muchos románticos describían los objetos artísticos en términos de

---

<sup>426</sup> Este podría ser uno de los factores por los cuales el movimiento impresionista, como forma de vanguardia, derivó muy rápidamente en otras tendencias que intentaban solucionar las contradicciones internas de la lógica productiva impresionista: formalismo (Cézanne), expresionismo (Van Gogh, Münch, etc.), fauvismo-primitivismo (Henry Rousseau, Matisse, Gauguin), etc.

<sup>427</sup> La naturalización de la desautomatización como principio ahistórico del arte ha seguido manteniéndose como principio valorativo de la crítica. Así Cano Ballesta, a pesar de reconocer las limitaciones estéticas de la primera promoción de vanguardia, añade que habría que reconocerle a los ultraístas el esfuerzo “por darnos una visión inocente y fresca de la ya entonces tan manoseada ciudad moderna” (1994: 102).

procesos orgánicos, nuestro poeta se inclina de modo claro y altamente significativo a favor de las *metáforas mecánicas*” (Calinescu, 2003: 71). La máquina es más bella que la planta. “Separada de su objetivo utilitario, una máquina puede convertirse en objeto de contemplación estética, y una obra de arte no se degrada al comparársela con una máquina” (Calinescu, 2003: 71). Baudelaire puede afirmar entonces: “Il n’y a pas de hasard dans l’art, non plus qu’en mécanique.” (1961: 890). Pero sí existe en el arte el ansía de aventura y la apertura a lo imprevisto, lo desconocido.

Las novedades técnicas del mundo moderno son parte de esa apertura a lo desconocido y la transitoriedad del mundo moderno permiten concebir el cambio, el tránsito y la complejidad urbana como lo imprevisible. Una de las claves de la poesía de Baudelaire es la transformación de, en palabras de Walter Benjamin, el constante *shock* de la vida urbana moderna en *vivencia* (Soria Olmedo, 1988: 14). Benjamin se pregunta “cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma” (2018: 276). La constancia moderna del *shock* provoca necesariamente un entumecimiento nervioso para sobrellevar la constante estimulación. “Cuanto más habitualmente se registra en la conciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática” (Benjamin, 2018: 275). Esto provoca una aceleración de los procesos de automatización ante los estímulos y ante la novedad.<sup>428</sup> Para compensar ese aturdimiento nervioso la poesía se hace, como decíamos, más consciente, centrándose en sí misma para reconocer adecuadamente los síntomas de familiarización.<sup>429</sup>

Baudelaire exige del artista moderno un estado de alerta permanente, una conciencia crítica permanente ante la sociedad moderna y ante la propia obra artística.

---

<sup>428</sup> La antología de textos vanguardistas españoles de Buckley y Crispin (1973) incluye precisamente una sección dedicada a la “neurastenia” como un mal de siglo típico. La perturbación nerviosa constante de la modernidad provocaría una afección defensiva cuya reacción es precisamente la impasibilidad y la indolencia.

<sup>429</sup> Ramón Gómez de la Serna expone con su característico humor y con una plasmación certera el aumento de la vida nerviosa en las calles de la gran ciudad en una de sus *novísimas greguerías*, donde se sintetizan metafóricamente los estímulos del ciudadano con los alarmantes estímulos del cazador: “Vamos por la calle, y, de pronto, algo que mirábamos se convierte en otra cosa. Hay que tener un sistema nervioso muy flexible para soportar esas variaciones del reclamo moderno, que ahora es un paisaje, a poco es una señora y después de un niño llorón. Hay que ser cazadores expertos de la liebre del reclamo” (1929: 119). El texto expresa bien la clave desautomatizadora: hay que ser un infatigable experto para atender a todos los estímulos y reclamos urbanos, no solo para poder cazar, sino para no ser presa.

Según Simmel la neurosis se origina en “el alejamiento cada vez mayor de la naturaleza y en la existencia particularmente abstracta que la vida urbana, basada en la economía monetaria, nos ha impuesto” (en Frisby, 1992: 139). La “excitación de los nervios” es en gran medida la condición *normal* en la ciudad. Así el habitante de las ciudades, el “hombre de la multitud”, es de algún modo un paranoico. Ese estado de alerta constante responde a la “vida nerviosa” de la gran ciudad y la conciencia del artista, como la del ciudadano, fácilmente deviene una conciencia paranoica (como el “hombre de la multitud” de Poe o el Des Esseintes de Huysmanns). Walter Benjamin escribió a este respecto: “Los ojos del hombre de la gran ciudad están sobrecargados con funciones de seguridad” (2018: 271). El individuo sujeto a multitud de estímulos debe interiorizar formas de interpretación que debe aplicar de manera instintiva, que si bien algo normal en todo proceso de comprensión, en la modernidad esa precomprensión se da de forma textualizada. En la sociedad moderna *ab ovo*, y particularmente en la llamada sociedad posmoderna, se acentúa, como explica Gonzalo Abril, la “pretextualización” de la mirada: lo que miramos ya está largamente acondicionado por códigos, símbolos, etc., que han sido elaborados para ser consumidos o atraer (2007: 43). El arte moderno tiende constantemente a la *destextualización* de esa mirada a través de procedimientos chocantes, aumentando paradójicamente la propia lógica que trata de superar.

Se conforma así, como intuye Benjamin, “un alto grado de consciencia”, una poesía planeada, y crecientemente tecnificada en cuanto que se analiza detalladamente las implicaciones mentales de cada determinada configuración lingüística: una poesía que evoque “la idea de un plan que pusiera en obra la propia elaboración de esa poesía” (Benjamin, 2018: 276). Una tendencia a una cierta conciencia metapoética de la que los manifiestos y poéticas que desde entonces se siguen unos a otros sin solución de continuidad son claros síntomas, con un proceso paralelo de tecnificación que puede rastrearse perfectamente desde Edgar Allan Poe.

La desautomatización queriendo revitalizar la aprehensión del mundo acaba desplazando el foco y centrándose más en el propio fenómeno de la percepción que en el objeto. Cézanne, el prefigurador del cubismo, es otro paso más pero que no cambia sustancialmente el proceso de desobjetivación ya iniciado: aunque se distingue de la construcción puntillista del impresionismo, pretende “hacer que la naturaleza

meramente aparente se revele de nuevo como una naturaleza de lo profundo, en un ‘hacerse cosa lo aparente’” (Jauss, 2004: 134).<sup>430</sup> El formalismo, como ha señalado Blanch, no es incompatible con una tendencia “realista”, aunque sea un realismo orientado fundamentalmente a la exaltación de la realidad (1976: 155), una vivificación de la percepción buscando la aprehensión inmediata, inmediatez que entiende como reducción fenomenológica y, por tanto, abstrayendo y simplificando el objeto.

La desobjetivación se realizará plenamente precisamente en los años de la vanguardia con el *orfismo* y la *abstracción lírica* de Kandinsky en los cuales el referente llega a diluirse absolutamente. No parece casual que tal proceso de desobjetivación se de en movimientos que se autocalifiquen como *líricos*. Estos movimientos serán asimismo técnicos en el sentido expuesto anteriormente: plantearán la ejecución de unos efectos objetivos producidos por la combinación cromática y formal adecuada sobre el observador. El formalismo tiene, con todo, un carácter profundamente iluminista, se trata de toda una fenomenología de corte kantiano. Como en el ultraísmo o el futurismo, el tecnicismo se estudia con una pretensión de captación de una armonía cósmica: la aprehensión de la armonía órfica en un universo concebido como luz.<sup>431</sup>

Incluso el surrealismo guarda elementos de ese tecnicismo, casi maquínico y se postula como método de investigación científico. Breton define el surrealismo en el primer manifiesto de 1924 de este sintomático modo: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento” (2001: 44).<sup>432</sup> Aunque ahora lo que se

---

<sup>430</sup> Esto no elimina en absoluto que la pretensión científicista se cumpla ni que el arte abandone una pretensión de pureza que insufla al arte irremediamente de simbolismo. En Cézanne a pesar de que se inicie esa desobjetivación y se proceda a la geometrización de formas puras de los objetos sus objetos siguen siendo en su mayoría naturales, y no solo naturales, casi arcádicos. Las montañas del campo francés y, como ha mostrado Schapiro, el interés por las manzanas se inicia con una pintura pastoral, *El juicio de Paris* en el cual una figura masculina ofrece un puñado de manzanas a tres doncellas. La manzana de Cézanne no puede separarse de las connotaciones simbólicas: placer, tentación, pecado, conocimiento prohibido, paraíso perdido, etc. (Highfill, 2014: 13-14).

<sup>431</sup> “Amo el arte de hoy en día porque amo ante todo la luz y todos los hombres aman ante todo la luz, han inventado el fuego”. Así termina Apollinaire su texto seminal “Los pintores cubistas” (en Cirlot, 1995: 73).

<sup>432</sup> Huidobro crítico severo del automatismo pero afín a bastantes de los postulados surrealistas y a su “lógica sobrestimación de la poesía” se pregunta con agudeza en respuesta temprana a este manifiesto (en “Manifeste manifestes” de 1925): “¿Pero quién puede decir que es éste y no otro modo el verdadero funcionamiento del pensar?” (Huidobro, 1996: 130).

quiera iluminar no sea el mundo exterior sino el fondo oscuro de la interioridad, la lógica no varía sustancialmente.<sup>433</sup> La suspensión racional del surrealismo es, pues, de lo más racional, con ella se pretende explorar y describir adecuadamente el funcionamiento de la mente humana, partiendo de una lógica compartida por la estética y las ciencias *puras*: para conocer adecuadamente un fenómeno *natural* es fundamental eliminar los intereses propios y no intervenir en el objeto que se estudia. En el fondo, elementos fundamentales de la estética formalista kantiana: el desinterés y la ausencia de fin.

### *Formalismo como modo de ordenar el mundo*

El uso de técnicas abstractas como las del cubismo (ordenación geométrica, reducción a formas básicas, etc.) que instigarán las primeras vanguardias literarias en torno a Apollinaire —que llega hablar de un “cubismo científico”, además como una de las tendencias más “puras”— es una forma de introducir un cierto orden en la complejidad del mundo moderno de manera que este se presente como un objeto manejable para el poeta. Apollinaire buscaba en el cubismo un ideal de “pureza”, aspirando a la esencia geométrica de los objetos (líneas, figuras, planos, etc.), eliminando “el accidentes visual y anecdótico” (“Los pintores cubistas”, en Cirlot, 1995: 73). Como señala Octavio Paz, “el cubismo es el momento de la razón, no el del clasicismo” (1998:193).

Pero por mucho que lo pretenda teóricamente la praxis artística moderna está muy lejos de los procedimientos del método científico. Más bien parece que el tecnicismo y científicismo de esta moderna estética son en gran medida modos de reencantar el mundo cosificado por la misma ciencia y, sobre todo, intentos de tratar de hacer

---

<sup>433</sup> Dalí, de hecho, defendió una estética de “Santa Objetividad” invirtiendo los planteamientos constructivistas y entendiendo lo objetivo como el sometimiento de la voluntad a los impulsos irracionales que los objetos provocan (Soria Olmedo, 2007: 76). Frente al *putrefacto* sentimentalismo que hace que prime la subjetividad personalista se quiere que *la cosa*, en su supuesta neutralidad, conforme el nuevo arte. ¿No es este presupuesto de Dalí, quizá también del Buñuel anterior a los años 30, una manera de acceder a *la cosa en sí*, que solo sería posible suspendiendo la “inteligencia”? El surrealismo de Dalí es puro tecnicismo: lo que se repudia es la vaguedad y el misterio romántico, y a ese “irracionalismo” se opone la geometría, la exactitud, la pureza y la transparencia de lo mecánico moderno. Se trata de la “objetividad abstracta” de la fenomenología y de la razón instrumental: “les coses no tenen cap significat fora de la seva abstracta objectivitat”, le escribe Dalí a Sebastià Gasch (en Villanueva, 2015: 195).



aprehensible una existencia social cada vez más compleja, intrincada y separada de la esfera cultural. Una existencia social cada vez más sofocante pero, paradójicamente, cada vez más distante. Para la psicología del individuo urbano moderno la fragmentación de la experiencia característica de la socialización urbana conduce a la pérdida del *yo* lírico y a la visión de una naturaleza fragmentada pero son planteadas como un perjuicio menor ante las posibilidades que ofrece el triunfo de la técnica moderna cuando es afirmado enfáticamente (Jauss, 2004: 191).

La existencia urbana es, pues, fundamental para comprender el fenómeno vanguardista. Al analizar esto no se trata —como hace, limitadamente creemos, Cano Ballesta— de estudiar cómo adquiere forma poética la experiencia urbana (Cano Ballesta, 1999: 339) sino de cómo esa experiencia configura al sujeto que se expresa, pues, de una manera específica y cómo a su vez el sujeto obedece a una lógica autoconstitutiva producto de unas relaciones sociales mercantiles fetichizadas que se generalizan e intensifican antes que en ningún otro lugar en la gran ciudad moderna. En el sentido de que, como plantea Timms: “The culture shock of metropolitan civilisation required an unprecedented degree of mental and social readjustment” (1985: 4)

El carácter libre que clama la vanguardia solo tiene sentido para la conciencia urbanizada pues tal libertad es solo la independencia que permite la generalización de la mercancía y la ubicuidad del dinero. La “existencia urbana” moderna es la “forma extrema de la objetivación de las relaciones sociales provocada por la economía monetaria” y, en tanto que tal, “requiere una distancia entre el individuo y su medio social” (Frisby, 1992: 140). Esa objetivación y esa distancia son las que permiten tal conciencia de libertad del sujeto. La sensación de libertad propia del sujeto moderno emana de esa distancia que permite y requiere la mediación cada vez más extendida de la forma-mercancía. El desgajamiento del plano de la supervivencia cotidiana del de la producción de los medios naturales de vida que la generalización de la forma-mercancía permite la despreocupación del sujeto ante las fuerzas naturales, que ahora puede contemplar con desdén, o incluso considerarla superada o adocenada.

Como poco después en 1914 en el *Non Serviam* de Huidobro, en Apollinaire el arte moderno figura como la extensión de la historia y la naturaleza que han sido dominadas por el hombre: “la pureza, la unidad y la verdad mantienen bajo sus pies a una naturaleza derrotada”, afirma Apollinaire al comienzo de “Los pintores cubistas” de 1913 (en Cirlot, 1995: 59-72), texto que puede ser considerado el manifiesto de esa

estética. “Es hora de ser los amos”, enuncia contundente, como los obreros modernos dominan la naturaleza. Huidobro declara de modo similar: “No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo” (1996: 40).<sup>434</sup>

Como explica Dominga Ródenas Moya la imagen de Huidobro es una variante de la correspondencia simbolista con una diferencia, la separación definitiva de la naturaleza (una separación que consideramos está ya ocasionalmente en la *antiphysis* baudelairiana). La correspondencia en Baudelaire es hallada, descubierta, en la naturaleza por el poeta quien la revela en el poema, sin embargo:

la imagen *creada* nace de una analogía entre dos realidades cuyas relaciones son establecidas por la inteligencia o el ingenio del poeta. Como producto intelectual que es, la imagen únicamente tiene existencia en el poema y por esa misma razón puede elaborarse recursivamente como una imagen de una imagen, esto es como una imagen doble o múltiple, de suerte que el lector puede ir descubriendo sus distintas caras como si estuviera dando vueltas ante sus ojos a un poliedro. La centralidad de la imagen en la poética creacionista aparejaba un rechazo de los residuos narrativos o anecdóticos en el poema, considerados impuros, y acentuaba el componente visual del texto o, por decirlo de otro modo, acercaba la poesía a la pintura. (Ródenas Moya, 2021: 36)

Y es precisamente ese carácter de imagen, de fenómeno espacial y sintético, de nulo o mínimo elemento narrativo o anecdótico el que hará a Torre, como a Huidobro, considerar esta poesía como esencial: lírica pura. En 1922 escribe para la revista belga *Écrits du Nord*: “le poème ultraïste redevient intrégralement lyrique!” (en Ródenas Moya, 1922: 48).<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> Con todo, es importante hacer notar, especialmente para comprender la trayectoria posterior de Huidobro y de la vanguardia española a finales de los años 20, que Huidobro no se sitúa por encima de la naturaleza, sino que, en un gesto de rebelión luciferina (García, 2001a: 204), trata de desarticular la lógica de amo-esclavo, y plantea la relación de naturaleza y ser humano como una lucha entre iguales o una convivencia simbiótica: “Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti”. Se trata más bien de una visión animista que luego se hará patente poéticamente en Larrea, Aleixandre, Prados, etc., y que plantea la obra de arte como un elemento orgánico y natural. Su poesía pronto demostrará un marcado escepticismo por el mundo moderno y desde el principio, los elementos modernos exaltados por el futurismo ocupan un papel supeditado a la organicidad poética, en ningún momento son expuestos por su modernidad: “Ninguna elevación falsa: sólo la verdad, que es orgánica. [...] Nada de máquinas ni de moderno en sí”, expondrá ya en 1925 (“Manifiesto tal vez”, Huidobro, 1996: 126).

<sup>435</sup> La primera sección de *Hélices* se abre con unos versos de Whitman entre los cuales uno lee: “Las verdaderas realidades son las imágenes” (Torre, 2021: 124). A pesar de que el concepto de Whitman hace más bien referencia al *eidōs* griego (Whitman refiere explícitamente a los “eidólons” al principio de

*El auge de la imagen. Independencia y fragmentación de la vida*

La noción de imagen es a su vez signo de la voluntad de fijar, plasmar, lo transitorio. Las grandes novedades poéticas de estas primeras vanguardias poéticas son la respuesta integradora de la exposición a fenómenos fragmentados a los que se ve expuesto el ciudadano moderno. El verso libre sin siquiera puntuación permite el juego de configuraciones métricas y rítmicas y permite presentar la sensación de simultaneidad que también se da en el nivel referencial y el montaje no mimético del poema (que pronto desembocará en el entusiasmo por las posibilidades artísticas de la parataxis del montaje cinematográfico). El tiempo moderno que no se detiene es el tiempo frenético del poema que elimina la puntuación como si no hubiese pausas y el *ahora* fuese una simultaneidad infinita en la que el tiempo se diluye en un presente eterno. Cuando Apollinaire en 1913 suprime la puntuación en *Alcools* no es un mero coqueteo oportunista, sino “voluntad de abrir el caudal de significaciones encerrado por la sujeción de los signos” (Prudon, 1999: 102).<sup>436</sup>

El fragmento captado en la experiencia urbana se introduce en el poema como el pedazo de periódico en el cuadro cubista. El *yo* lírico llega incluso a desaparecer para capturar, como la cámara cinematográfica, la dinamicidad de la vida urbana. El poeta se sitúa en la ciudad viva. Lejos queda la estática y perenne *ciudad de piedra* o la temida e inquietante muchedumbre urbana cuyo ajeteo amenazaba al poeta con aplastar su individualidad, su unidad y su carácter. La mediación social en la existencia urbana es tal, la distancia formal entre los individuos tan grande, que el poeta puede concebir a los habitantes de la ciudad como una abstracción unificada. La concreta y amenazante muchedumbre baudelairiana es ahora una unidad amada. El poeta registra ahora lo que considera el lirismo dinámico de los encuentros aleatorios, de las interacciones fugaces, de las voces entreoídas, las visiones cambiantes, etc. Esto guarda cierta similitud con la inmersión callejera del *flâneur* y podría no ser tan novedoso excepto porque el poeta ya no es el centro neurálgico, ni el punto de reunión, ni el punto de vista privilegiado. El

---

*Leaves of Grass* [Whitman, 1962: 8]), Torre y los ultraístas reducen la polisemia de la enrevesada palabra a un solo concepto y adoptan una posición absolutamente visualista.

<sup>436</sup> En la mayoría de las revistas vanguardistas españolas (*Grecia, Cervantes, Ultra, Horizonte*, etc.) es común la ausencia de puntuación en los poemas.

*flâneur* baudelairiano exaltador de la *antiphysis*, ve en la muchedumbre la presencia de la naturaleza, un instinto animal, la lucha por la mera supervivencia, y en cuanto tal no puede sino despreciarla y sentirse distinto, reafirmando en su individualidad exquisita y refugiándose en el artificio propio, controlado y comprensible de su creación.<sup>437</sup>

Como explica Hans Robert Jauss, *Lundi Rué Christine* de Apollinaire es una de las primeras manifestaciones de esta nueva posición ante la ciudad: “el sujeto lírico [...] resulta absolutamente indeterminado” (Jauss, 2004: 194). Fecha y lugar específicos, aparentemente casuales —nada casuales en realidad si tenemos en cuenta la contraposición que supone el lunes frente al domingo y la calle ajetreada de la metrópoli frente al arrabal, el jardín o la vieja ciudad tópicos del modernismo—, dan título al poema y que lo sitúan como un documento contingente de la vida cotidiana y en tanto que tal, vitales y vivos. En el poema se insertan de manera extraordinaria las voces callejeras como el *objet trouvé* se inserta en la superficie del cuadro cubista o como el *ready-made* se introduce en el museo.

La ciudad se transparenta hasta desaparecer. La ciudad se desobjetiva de modo inversamente proporcional a como la experiencia urbana se objetiviza. Como señala Francisco Díez de Revenga el “mundo moderno” en la poesía vanguardista no aparece casi “nunca de un modo directo, sino en un cruce de sensaciones” (1995: 17). En el poema se inscribe una fecha en el tumulto de fragmentos anodinos para darle un carácter único e irrepetible, y al mismo tiempo, se elimina la posibilidad de una recepción totalmente espontánea por parte del lector. Duchamp y Apollinaire coinciden. De hecho, Apollinaire llegó a grabar y publicar, fechadas y situadas, unas conversaciones aleatorias íntegras, sin más comentario (Jauss, 2004: 200). El poema es tan fragmentado y desmenuzado como la propia apariencia del paisaje social urbano. Este discurso fragmentario, aparentemente no mediado y puramente contingente, exige a su vez la transformación radical de la actitud del lector: este ahora se ve exigido por el discurso a buscar el lirismo en la pérdida de unidad tanto subjetiva como objetiva y

---

<sup>437</sup> La masa como animal seguirá teniendo vigencia en las décadas de las vanguardias históricas. El *hombre-masa* de Ortega responde en gran medida a una similar pretensión arisocratizante. Pero Ortega, en su vitalismo plantea la superioridad de las élites como una perseveración en un instinto innato y se retrotrae siempre a una antropología, reduciendo al hombre a su carácter animal, para explicar la evolución histórica. Es decir, las élites son instintivamente superiores, caracterizadas innatamente por la *viril* inteligencia y las masas son instintivamente serviles, innatamente pusilánimes e incapaces de trascender su carácter corpóreo y su *femínea* sensibilidad.

aceptar la indeterminación de perspectivas como hace el sujeto urbano ante las continuas señales contingentes de la ciudad.

De esta múltiple indeterminación del “lirismo ambiente” se sigue no sólo que el lector *pueda* interpretar el poema según diferentes perspectivas, sino que *tiene* que interpretarlo en diferentes perspectivas, buscar posibles coherencias y configurar cuadros diferentes con las “imágenes rotas”, a fin de conseguir una impresión global de lo simultáneo en el aquí y el ahora, pero nunca de modo definitivo (Jauss, 2004: 195)

Paradójicamente el intento de revitalización estética coincide con la insidiosa lógica cosificadora del capital. El poeta procede fijando lo fugaz y convirtiendo la vida que tratan de exaltar en mercancía, por mucho que no consideren su creación como una mercancía o lo hagan desde un juego irónico. Una especie de alienación del mundo alienado como intento de restitución. Una “segunda alienación del mundo alienado” (Adorno, 2003: 196) que, si bien puede tener el potencial de mostrar la no evidencia del mundo histórico, el carácter no natural de las relaciones sociales dadas, puede también crear la ilusión de la alienación primera y conformar una praxis artística nueva totalmente desgajado de la existencia social, de la temporalidad y de la preocupación por la historia y su transformación.

#### *Nuevo sujeto, nuevo lector, nuevo creador*

Esa es la esperanza de Apollinaire, y de la vanguardia en general: un “esprit nouveau” que sea capaz de ordenar el caos moderno (Jauss, 2004: 192). La propia poesía en su nueva discursividad trata de tener un papel activo en la creación de ese nuevo sujeto. El poema exige un nuevo lector, un lector agente que aprehenda unificadamente la realidad caleidoscópica que se le presenta. Perdido ante la reunión contingente y fragmentaria el lector se ve obligado a formular hipótesis significativas pero continuamente renovadas ante la acumulación fragmentaria y cambiante de la estructura poemática. “El texto acabará pidiendo diferentes lecturas o ‘recorridos’, dado que su carácter de simultaneidad exige saltos continuos de un lugar a otro, explicitando así la novedad de la experiencia de la vida moderna” (Jauss, 2004: 192). La lectura se asemeja a la contemplación de un cuadro cubista: el reconocimiento ya no se ajusta a una estructura comunicativa y dialógica, como hace la lírica clásica, sino que estamos

ante una serie de trozos, de cortes (más bien categoriales o ideales que ópticos) del objeto representado que son reconstruidos a partir de puntos de vistas diversos, inmanentes a la nueva configuración, que conforman como resultado de la yuxtaposición un nuevo objeto estético. Este lector o contemplador activo tiene que reconstituir el nuevo objeto estético que solo cobra entidad tras la reestructuración mental del receptor que completa la obra del artista. El objeto tal cual ha desaparecido y el conjunto es más bien una serie de espacios, de transiciones relacionales que el receptor tiene que saltar o reunir en su imaginación. El proceso lector-constructor da una agencia al lector de modo que su posición no se reduce a la percepción pasiva de la multiplicidad de los fenómenos urbanos sino su actitud productiva y agencial ante estos. Lo insustancial o casi irreal de la vivencia urbana se torna real en la mente del nuevo sujeto. Sujeto y objeto se reúnen en el nuevo proceso creativo y la reunión se da precisamente en ese proceso. La vanguardia aborda así, en la transformación del proceso artístico, la problemática distancia moderna entre el sujeto y el mundo.

La meta es así para los futuristas “poner al espectador en el centro del cuadro”. Según el “Manifiesto técnico” de los futuristas, la distancia no existe, ni de tiempo ni de espacio. La vanguardia modernizadora conlleva a una ilusoria supresión de la escisión del sujeto. Es decir, buscaban una identidad entre objeto y emoción, la supresión de la mediación, lo cual elimina el concepto de contemplación: lo importante es la acción. El poeta pretende ser productivo, *producir* un “objeto nuevo [...] creado en todas sus partes” (Huidobro, 1996: 149). Del mismo modo el formalismo purista, con Guillén a la cabeza, tomaba, según Soria Olmedo, mucho de Croce en una visión en la que “el arte corresponde al momento ‘auroral’ del espíritu en que no cabe distinguir entre la intuición con que se capta y la expresión de que se sirve” (Soria Olmedo, 2007: 56).

El intento de acabar con la distancia entre emisor y receptor, entre creador y contemplador, se lleva a cabo mediante la apertura de la obra a la interpretación, la desubjetivación de la voz lírica que conduce, sin embargo, en un creciente hermetismo —no necesariamente pretendido— de la obra de arte. La *apertura* de significados conlleva, al querer mantener un carácter esencial de la obra, al *hermetismo* de esta. El lenguaje liberado del sentido autorial, las palabras en libertad, liberadas del sentido, provocan la ilusión de la libertad (el lector puede especular libremente lo que desee). La ruptura absoluta con la métrica versal es interpretada tanto como un signo de libertad del poeta nuevo como un signo de los tiempos, como el ritmo propio de las grandes

ciudades que ya había advertido, como hemos visto, Baudelaire (cf. García, 2001a: 162 y ss.). “El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado”, pide Borges a la nueva poética (“Anatomía de mi ‘Ultra’”, *Ultra*, n.º 11, 1921). Los poetas vanguardistas llegan incluso a recurrir a la tipografía como una manera de reflejar la libertad de las palabras, imagen de su visión del mundo circundante (Prudon, 1999: 101), desligando la grafía de la continuidad textual, liberándola, supuestamente de la tiranía del espacio textual e incluso del significado.

### *La metáfora como solución relacional al caos urbano*

El científicismo de la lírica es, por supuesto, solo una metáfora. Pero la metáfora dentro de la metáfora produce efectivamente una potente sensación de verosimilitud. La metáfora es para Borges: “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos — espirituales— el camino más breve” (“Anatomía de mi ‘Ultra’”, *Ultra*, n.º 11, 1921). Por su parte, Ortega y Gasset, menos dado al oxímoron y a la ironía que Borges, desde su pretensión modernizadora descubría el valor “científico” de la metáfora, su carácter analítico: esta descompone las apariencias de la realidad y permite descubrir los rasgos esenciales de las cosas.<sup>438</sup> Y, por otro lado, expresa elementos psicológicos abstractos, no contaminados por el sentimiento: la metáfora expresa el carácter sintético puro de la creación poética (la “célula bella” [Ortega], “el protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico” [Torre]), alejándose del uso cotidiano de los signos lingüísticos. La metáfora, en suma, es algo tan científico como técnico, y como el sistema tecnocientífico moderno crea algo nuevo: el objeto estético. En este la realidad vulgar se sustituye por un mundo de imágenes novedosas y originales, y en tanto que tales, auténticas, más reales que las propias apariencias.

---

<sup>438</sup> La presencia de la mayúscula en esta poesía crecientemente visual se utiliza para aislar y valorar el vocablo (remitiendo a la noción de absoluto cuando solo se utiliza en la inicial de la palabra; como ocurre en *Cántico* de Guillén) (Prudon, 1999: 103). El uso de las mayúsculas no deja de remitir a la mayúscula simbolista pero el simbolismo remite al *Ideal*, a esa entidad lejana y cósmica propia de un mundo espiritual con el que el poeta pretende corresponder. La mayúscula vanguardista-purista denota el carácter esencial del objeto real y concreto que desnudado de sus apariencias revela al poeta una abstracción universal, una esencia.

La teorización orteguiana proviene claramente de la filosofía fenomenológica. En palabras de Husserl la fenomenología quiere ser una “filosofía de las apariencias”, en la que se rechaza la separación entre fenómeno y noúmeno para ofrecernos la cosa misma, en la sensibilidad relativa de la conciencia que conoce. Así coincide con el método analítico del cubismo: como con la percepción los objetos se pintan con una serie de perfiles que nunca se individualizan en una sola perspectiva. Así, por ejemplo, decía Kandinsky que mientras que un retrato representa, un triángulo amarillo *es* y así se realiza la intención como absoluta evidencia (Soria Olmedo, 2007: 56). En palabras de Eugenio Frutos:

el movimiento es general: el cubismo busca los planos esenciales del objeto en cuanto “puramente” pictórico: la Fenomenología pretende aislar las “esencias” poniendo la existencia entre paréntesis mediante una precisión fenomenológica y después, eidética, que alcance la conciencia fenomenológica pura en una *Wesensechau* y, en ella, la construcción del objeto (en Soria Olmedo, 2007: 76).

Sin embargo, la preminencia de la metáfora en la poesía moderna era previa a las vanguardias. Unamuno concede a la metáfora una capacidad reveladora igualmente esencial. Sin embargo, en Unamuno esa idea de la metáfora sirve ante todo como solución ontológica frente al tecnicismo pseudocientífico del positivismo: “Doy por una metáfora todos los silogismos con sus *ergos* correspondientes” (*Por tierras de Portugal y de España*, 1966: 313). El discurso orteguiano sobre la ciencia es bien distinto al del poeta vasco, pero ¿responde a inquietudes distintas? Más aún, ¿no parte de una misma lógica según la cual el arte tiene de por sí un particular carácter ontológico? ¿No es la metáfora un refugio? Ante el mundo fragmentado de la modernidad urbana ¿no funciona la metáfora como intento de alcanzar un todo, una forma de abarcamiento holístico que une lo disímil en un concepto inasible ulterior que es el núcleo de la intelección metafórica de Ortega? Cano Ballesta habla del uso de la metáfora en la poesía pura como solución del poeta creador el caos sobre el que se apresura a “imponer orden, a agitar vivamente su batuta” (1996: 10). El poeta desea ser creador-inventar de cosas perfectas, *hechas*, dominadas por su mano como el científico desea dominar la materia. Quizá ese vitalismo creador del arte nuevo no esté tan lejos, en el fondo, de lo que planteaba el envejecido rector de Salamanca.

La poesía sirve como una respuesta que posibilite aprehender el caos urbano. Gómez de la Serna define la metáfora, tan importante en su greguería, como “la



expresión de la relatividad”. Relatividad a la que se ve acostumbrado el habitante de las grandes ciudades. Continúa el escritor madrileño: “El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado” (1962: 26). La metáfora funciona como una compensación a la disociación del mundo atomizado de la mercancía. Es como una reacción al shock urbano de un modo similar a como lo plantea Benjamin (que conocía la obra de Gómez de la Serna a la que dedicó una reseña): la greguería es para Ramón “lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas” (1962: 23).<sup>439</sup> En el caos urbano las cosas gritan de soledad y el individuo ante ese caos de cosas —mercancías solo unidas por la abstracción de su carácter de mercancía— tiene que establecer unas relaciones comparativas para devolverles su carácter concreto y su conexión contextual que le llevan a la metáfora en la que estaría el secreto relacional. No muy distinta a esa teoría de la relatividad anterior. Pedro Salinas, por su parte, considera la metáfora como “una breve revelación súbita que en virtud de un desusado modo de relacionar ideas o cosas nos alumbra a una visión nueva de algo” (en Soria Olmedo, 2007: 155). La importancia tanto práctica como teórica del recurso de la desautomatización, del extrañamiento formalista, es clave como forma de relación del sujeto lírico ante el entorno urbano.

### *El vitalismo ciego del futurismo*

Pero el vanguardista no quiere solo saber lidiar satisfactoriamente con las nuevas realidades, sino que quiere participar de ellas y disfrutarlas. El vitalismo de vanguardia es en gran medida el deseo feroz de hacer de la poesía un elemento modernizador: salir de la interioridad, de la esfera de lo privado, a la esfera pública, saliendo de la subjetividad romántica y tematizando la calle y lo público, así como *racionalizando* la

---

<sup>439</sup> Un poeta muy distinto en la teoría y en la práctica a Gómez de la Serna, pero igualmente obsesionado por la existencia urbana coincide precisamente en una cuidada mirada por lo pequeño y nimio que revelaría una profunda y dolorosa melancolía a la vez que unas fantásticas imágenes sugerentes. Nos referimos a una estrofa de *Preludes* de T. S. Eliot (1963: 14):

“I am moved by fancies that are curled  
Around these images, and cling:  
The notion of some infinitely gentle  
Infinitely suffering thing.”

poesía —en la secularización se desecha a la esfera privada todo aquello que no se someta a la formalización científica-racional— haciendo de ella un asunto técnico. Ese gesto se hace simbólicamente mediante la deshumanización y la elevación a tema poético de la cotidianidad de la nueva técnica y las nuevas formas de socialización urbana (y la experiencia subjetiva urbana). Borrar el *alma* modernista para ingresar en la *vida*. Con la paradoja de que, en ese gesto volitivo absoluto, la naturaleza propia del gesto (que es someterse a la racionalidad modernizadora) resulta en la negación de esa voluntad humana. De manera que, de nuevo paradójicamente, el gesto se parece bastante a la abulia modernista, como negación absoluta de la voluntad, erradicación de la individualidad (con sus retintes budistas y schopenhauerianos). El modernismo lo hace para autotranscenderse espiritualmente en el ámbito privado (o directamente como nihilismo), el futurismo lo hace para autotranscenderse en lo colectivo, lo público. El modernismo se recluye en un rincón privado y trata de anular la vertiginosa conciencia de la modernidad y su tiempo apabullante a través de la abulia, la negación del deseo y la conciencia, o en el limbo de la reminiscencia.

“*Rechazando la morfina me inyecto tres episodios de film norteamericano*”,<sup>440</sup> escribe Guillermo de Torre (2021: 200) parodiando el letargo y el amodorramiento de los modernistas. En un gesto paródico similar, para Gerardo Diego la vida es un verdadero “paraíso” en su poema de *Manual de espumas*, una verdadera afirmación gozosa de la vida moderna, que, si es una “torre” como la ebúrnea fortaleza modernista, es una dinámica y creciente, y sus habitantes, si están aislados, son “cautivos del bar” en ascensión continua hacia el cielo:

Hurra

Cautivos del bar

La vida es una torre

que crece cada día sobre el nivel del mar. (“Paraíso”, 1996: 86)

El vanguardismo acepta irremisible el fluir de la modernidad en un presentismo inmediato, fragmentario, rápido, efímero, etc. “*Optimismo — impulsivismo — luz*

---

<sup>440</sup> La cursiva es del original. El poema está tipografiado por completo en cursiva. Uno se siente tentado a afirmar que el ultraísmo de Torre resulta tan *cursi* como el romanticismo vulgar que pretendía erradicar.

*occidental*”, escribe Torre (2021: 199), en una fragmentaria y esquemática estructura triádica conceptual que busca expresar formalmente esa voluntad afirmativa y exacta.

En su exaltación de un mundo artístico interior el modernismo rechazó o, cuando menos guardó, un cauto escepticismo ante los avances técnicos y las transformaciones sociales identificados con la modernidad. La vanguardia, por su parte, concibe *en el interior del mundo artístico* la integración y la simbiosis entre arte y técnica, entre técnica y humanidad, adoptando como tema y objeto los elementos característicos de la modernidad (democracia, vanguardia política, dinamismo, ciudad, industria, maquinismo, etc.) y los nuevos fenómenos culturales (deporte, moda, turismo, cine, etc.), asimilando de modo optimista y positivo las crisis provocadas por las transformaciones modernizadoras, incluso las más traumáticas (guerra mundial, contaminación, burocratización, etc.) plasmándolas en considerables innovaciones formales (desobjetivación, fragmentarismo, independencia del signo artístico, etc.). Pero en ambas corrientes hay una continuidad que explica de hecho la transformación: la necesidad de renovación. Y ambas tendencias mantienen, en cualquier caso, similares limitaciones y contradicciones internas.

Apollinaire, como hemos dicho, es quien de manera más temprana establece claramente el *locus communis* de la admiración vanguardista por la técnica: “intuición, velocidad, ubicuidad” (Soria Olmedo, 1988: 15). El futuro se afirma como un verdadero credo de fe: “Hemos sabido escoger, y el incrédulo ya no nos parece superior al creyente”, afirma la redacción de *Nuestro Tiempo* (enero de 1915, en Cano Ballesta, 1994: 119). Pero no deja de ser en gran medida eso, una nueva creencia, una nueva fe. La nueva y poderosa religión propia de los tiempos capaz de resacralizar una realidad avasalladora. Apollinaire y los futuristas plantean al fin y al cabo la máquina como algo mágico, cuya realidad se mezcla con lo absurdo. Se produce una consagración religiosa de la máquina y de la experiencia urbana. El *vitalismo ciego* del futurismo con sus ínfulas de racionalidad técnica resulta profundamente irracional.<sup>441</sup> Las estructuras

---

<sup>441</sup> Hecho que no pasó desapercibido en su tiempo. Un autor reaccionario como José María Salaverría apuntaba en 1930 con cierto regodeo melancólico y con trascendentalismo a ese *vitalismo ciego* de los futuristas y la ausencia de proyecto político emancipador del movimiento: “Se sienten neoyorquinos o se figuran ser una cosa intermedia entre poetas e ingenieros, capitanes de industria. Les gusta hablar de antenas, aeroplanos, estaciones martirizadas por los trenes, trasatlánticos en viajes infinitos. Los naturalistas a lo Zola exaltaban también las máquinas y las fábricas, pero con una intención decididamente social y pesimista en el fondo y tributada, como loor y campaña reivindicadora, al

paratácticas, sin conjunciones, nexos, siquiera a veces puntuación “reflejan estilísticamente la degradación de la acción a un conjunto de procesos que apenas guardan entre sí sucesión causal” (Friedrich, 1969: 263). A pesar del empaque tecnocientífico la creación poética futurista es fundamentalmente irracional en sus formas, su contenido y su lógica interna.

Algo ilustrativo de este irracionalismo, y fundamental para la vanguardia, es el azar. Este se realza en la modernidad vanguardista al ser visto como un fenómeno libre de ideología y no estigmatizado por la reificación total de las condiciones de vida (Bürger, 2010: 92). Como explica Enzensberger (2007: 125): “La arbitrariedad se presenta como doctrina”. El azar es la norma y se presenta como un modo exacto: el *seguro azar* que motiva el título del Salinas vanguardista. El irracionalismo de la afirmación positiva del azar se exhibe desde la vanguardia como un hecho científico, de ahí toda la terminología científicista y el neologismo que busca la supuesta adecuación con el fenómeno *presente*. El uso del azar tiene algo incluso de reaccionario en tanto que, como explica Adorno: “El sujeto toma conciencia de la impotencia a la que fue conducido por la tecnología, que él mismo creó, y la adopta como programa” (en Bürger, 2010: 96).<sup>442</sup> De ahí también la tendencia hacia la “experimentación” del arte vanguardista que trata siempre de explorar las posibilidades del *medio artístico* de una manera supuestamente “audaz”, “valiente”, etc. Generalización de una actitud supuestamente “experimental” que nada tiene que ver con el método científico (nada más lejos de la audacia que el control científico)<sup>443</sup> y que, como explica Enzensberger, es un síntoma de la “industria de la conciencia” (2007: 126).

---

proletario digno y triste. La exaltación industrial y maquinista de ahora carece de tristeza y de furor político. Al escritor no le interesa el obrero, y si parece sucio y derrotado, mucho menos todavía. Sólo le interesa el lado entusiasta del maquinismo, lo que hay en él de energía y de vitalidad ciega, es decir, sin propósito alguno trascendente” (*Nuevos retratos*, en Ramoneda, 2007: 31).

<sup>442</sup> El azar en el futurismo debe entenderse como algo regresivo en tanto que va acorde a su voluntarismo del riesgo (de ahí la exaltación militarista, etc.). El “azar objetivo” del movimiento surrealista francés no creemos que pueda asimilarse al futurista, en tanto que lo quiere plantear el surrealismo es más bien la posibilidad de transformación real que se manifestaría en la realidad a partir de coincidencias contingentes.

<sup>443</sup> Cuando menos en lo que respecta a la predisposición científica a que el verdadero experimento sea aislable, acotado, repetible, conocidas las variables, comprobable, etc., y, sobre todo, dependiente de un objeto definido con anterioridad, es decir, no es, no puede serlo, “un fin en sí mismo” (Enzensberger, 2007: 126). El objeto artístico bien podrá ser, como demuestra la historia del mercado del arte y la literatura moderno, un experimento económico o sociológico pero no la producción artística.

*Ludismo y ociosidad. Culto a la juventud*

El vitalismo entronca igualmente con otro aspecto temático y formal fundamental de las vanguardias: el carácter lúdico de la vanguardia (cf. Morelli, 2000). El juego, el deporte, la ociosidad y el vigor de la juventud son presentados por la vanguardia como elementos fundamentales para la innovación y la vivificación de la estulticia burguesa. Aunque el carácter lúdico del arte moderno fuese claramente planteado en el romanticismo (cf. Gadamer, 1991), la vanguardia explora ahora no solo como lúdica la producción artística, sino que el juego es elemento temático y una actitud ociosa y gratuita en la propia producción y significación poemática, elementos que quieren ser vistos como signos de libertad y de afirmación vital. Pero el juego vanguardista tiene más de ociosidad burguesa de lo que le gustaría reconocer. Es llamativo que a pesar de la relación del cubismo con el formalismo funcionalista y abstracto de la técnica moderna los temas más recurrentes de los cuadros cubistas están muy alejados de la vida productiva de la modernidad industrial, de hecho, lo están de cualquier productividad: instrumentos musicales tradicionales, arlequines y bohemios, vistas desde la ventana de la casa burguesa, personas interpretando música, gente fumando, naturalezas muertas de objetos de la ociosidad burguesa (periódicos, frutas, licores), mujeres desnudas, etc. Incluso la torre Eiffel, símbolo de la metrópoli y de la arquitectura de la era industrial y estandarte de los vanguardistas, tiene algo de esa ociosidad de construcción absolutamente gratuita.

La exaltación de la juventud asociada al vitalismo y al ludismo son solidarios con la lógica del funcionamiento de la sociedad burguesa. El culto a la juventud del futurismo puede ser considerado casi como la sublimación de una necesidad del capital. Ortega y Gasset, precisamente gran instigador de la modernización, será uno de los grandes referentes de ese culto. El filósofo madrileño fue uno de los más insistentes en el carácter *joven* del arte nuevo. Este arte rejuvenece, por un lado, al mundo al dar una imagen prístina, novedosa frente a la *vieja* imagen y, por otro lado, ayuda al rejuvenecimiento de la existencia social. El primer elemento ya lo hemos esbozado al remarcar la importancia de la novedad en el impulso de la mercantilización a través de la moda —no por casualidad la sorpresa es clave en la publicidad—. El segundo

planteamiento, por su parte—solo posible desde una problemática identificación de la nación con un organismo, el *cuerpo social*—, es solidario con la reducción de lo valioso a lo capitalistamente productivo y, por supuesto, con la actitud competitiva y beligerante de los Estados, guiados por el crecimiento económico que impone esa actitud en la base productiva, elevada a misión nacional. Compartiendo la retórica polemológica de la vanguardia y del posterior fascismo, afirma Ortega en octubre de 1918, todavía no acabado el conflicto bélico que asoló Europa: “La guerra ha servido de empujón decisivo para hacer triunfar la modernidad en las almas”. La “Juventud” con mayúscula debe llegar para soltar el lastre de lo antiguo, inseparable de lo viejo, y la guerra parece un método efectivo para lograr tal objetivo:

todo lo inactual, superado, muerto, va a ser raído del haz de la tierra y bajo ella sepultado. Tras esta ingente eliminación de lo viejo, quedarán las sociedades constituidas únicamente por elementos en pleno vigor. La vejez es el poco músculo y el poco nervio, con mucho callo, mucha uña y mucho hueso. Ahora la vida va a ser músculo y nervio. (“¡La jornada de la juventud!”, *El Sol*, 19.X.1918)

### *La ideología del deporte*

En línea con esa exaltación de la juventud, está también la exaltación del deporte como forma novedosa de prácticas lúdicas regladas y crecientemente espectacularizadas: el novedoso *sport*. La velocidad, la juventud y el deporte que exaltaba la vanguardia coincidían con los nuevos valores asociados al consumo de mercancías modernas y al ocio como mercancía. Los “modernos atletas del canto”, en palabras del ultraísta Pedro Raida, despliegan su bandera “hacia las invictas torres / del futuro / de la eternidad...” (en Díez de Revenga, 1995:139).

Como ya señaló en aquellos años de auge del deporte Siegrfried Krakauer, este empieza ya a funcionar como un importante medio de despolitización de las masas (Frisby 1992: 307), pero para las vanguardias y para Ortega y Gasset ese lado del fenómeno pasa desapercibido o es eludido y se enfoca el deporte como una actitud ante la vida, una especie de afirmación gratuita y *ateleológica* de las aptitudes y capacidades orientadas ante todo al mejoramiento y crecimiento propio y a una competencia sana entre los individuos. En el carácter lúdico y ocioso del deporte se

interpretan los mismos principios que rigen al *arte nuevo* y a la necesaria actitud propositiva de una élite transformadora del país. Ortega en 1926, en *El tema de nuestro tiempo*, destaca el carácter elitista y vitalista del deporte en tanto que ociosidad pura, expresión libre de la potencia vital, que se opone al trabajo con sus obligaciones y su carácter necesario: “Al trabajo se contraponen otro tipo de esfuerzo que no nace de una imposición, sino que es impulso ubérrimo y generoso de la potencia vital: es el deporte” (1966b: 195). El deporte, como el arte nuevo, es producto de la libertad y del esfuerzo que denotan una aptitud propia de las élites.

El individualismo y el elitismo de la consideración deportiva de Ortega, pues, está emparentado con lo anterior e incluso con la propia lógica del capital, más allá del embotamiento ideológico que puedan producir los espectáculos de masas. El crecimiento por el crecimiento en sí no deja de ser, al igual que el capital, el principio de la actitud deportiva moderna. Cronómetros y récords animan el estadio atlético, al igual que la fábrica. El deporte resulta en gran medida la subsunción de las actividades sociales lúdicas a la lógica del capital; la profesionalización y colonización de actividades lúdicas que por mucho que quieran parangonarse con el supuesto pasado glorioso de la Antigua Grecia, el espejo mítico de la alta burguesía, sigue en realidad los principios de la matriz ideológica burguesa.<sup>444</sup> Las pretensiones humanistas del deporte

---

<sup>444</sup> ¿Qué tendrá que ver el atletismo ritual de los juegos olímpicos producto de la *polis* griega, fundado en la novedosa escisión entre lo serio y lo burlesco —frente a lo unitario de las celebraciones de los pueblos arcaicos donde lo serio y lo desenfadado son dos momentos del ritual comunitario—, con los juegos campesinos del medievo o, más distante todavía, con los espectáculos deportivos de masas o las prácticas deportivas individuales contemporáneas? Hay que abordar el *sport* desde la radical historicidad. Contra Ortega y todos los historiadores del deporte que burdamente lo deshistorizan estableciendo una ilación que reúne las festividades populares, pasatiempos nobiliarios como la caza, la disciplina militar, juegos infantiles, etc. creando el mito del “deporte primitivo”: el deporte sería, para estos, la prolongación *natural* de los antiguos juegos o pasatiempos populares. El deporte, tal como se constituye en la modernidad, sin que propiamente pueda decirse que existiese antes, es el juego —que en absoluto debe tampoco deshistorizarse del todo— sometido a la lógica de la mercancía. Es importante asimismo recalcar que el *sport* no funciona solo como una válvula de escape de las masas, o como un dispositivo de control social (el espectáculo del “panem et circenses”, o del hispánico “pan y toros”, como tantas veces se plantea), sino que constituye un rico discurso y, sobre todo, una práctica concreta que condensa unas formas de relación social fundadas en la competición, la mecanización, la eugenesia, la espectacularización y la pseudoparticipación, el éxito social, la monetarización, etc. Federico Corriente y Jorge Montero plantean desde tal consideración el deporte como aparato discursivo fundamental en el capitalismo posfordista (2011: 11). Es decir, el deporte no se limita únicamente a materializar en forma de espectáculo la organización social del capitalismo industrial (a saber, disciplinamiento del cuerpo, competitividad, maximización del rendimiento, nacionalismo, etc.), sino que tiene un papel ideológico fundamental en cuanto discurso que aporta una supuesta trascendencia (los “valores deportivos”, la salud,

moderno conforman un nuevo elitismo; son paralelas a la exaltación de la juventud y la conceptualización del cuerpo entendido como máquina. La competencia aplicada al ocio, ya espectacularizado, la mercantilización del ocio creciente (gracias a las transformaciones productivas y la lucha por un mayor tiempo libre por parte de las clases trabajadoras) y la conformación de una sensación de comunidad propiciada en gran medida por los Estados para quienes el deporte será un medio fundamental de adhesión patriótica. Elementos todos estos que quedaron patentes con la política totalitarista poco después. En resumen, el deporte que se exalta desde la estética de vanguardia como signo de vitalidad y libertad, resulta también todo un ejemplo de biopolítica entre las crecientes masas urbanas.

Sintomáticamente, Ortega y Gasset insiste en el papel positivo del deporte pero apenas alude al aspecto colectivo y cohesionador que este puede tener. El filósofo habla del deporte ante todo como una actividad individual pero no como una afición de masas. Ortega llega a describir la filosofía deporte (en *¿Qué es filosofía?*, curso de los años 20 publicado más tarde) como una “ciencia de los deportistas” (1957: 58). En ella distingue claramente entre el hombre “biológico y utilitario” y el “lujoso y deportivo” (1957: 50). La filosofía como el deporte individual debe ser algo “irreductible a toda finalidad práctica” (1957: 50). El acto vital, esencial, debe ser un esfuerzo ajeno, opuesto, al trabajo. La profesionalización del deporte (tan unida, por cierto, a la explotación corporal del proletariado, a la publicidad, la propaganda y la industria del espectáculo [cf. Vela, 2020]) nada tiene que ver con la aristocrática apología deportiva que hace Ortega. Para este, el deporte funciona, como el arte, como ejemplo dentro de su discurso legitimador de su proyecto nacional de modernización.

Antonio Machado, como su amigo Unamuno, “tan antideportivo”, vio con agudeza esa relación entre el deporte y las necesidades del capital. Mairena que, irónicamente, era profesor de gimnasia,<sup>445</sup> cargaba contra el deporte como una exaltación superflua del movimiento por el movimiento, como ocurría con otras “actividades cinéticas”: “el trabajo por el trabajo”, “el juego por el juego”, etc. (1968: 71). Estas actividades propias del nuevo “hombre cinético” son “ejercicios

---

etc.) y en cuanto aparato capaz de contener y canalizar las tensiones sociales que la modernidad capitalista provoca.

<sup>445</sup> “No hay que educar físicamente a nadie. Os lo dice un profesor de Gimnasia”, dice contundente Mairena a sus alumnos (Machado, 1968: 70).



mecanizados, en cierto sentido abstractos, desintegrados tanto de la vida animal como de la ciudadana”, donde lo que se deduce es el culto al rendimiento típico del industrialismo (1971: 96).

Pero para Ortega y para la literatura vanguardista el deporte es, en palabras del filósofo, un *lujo vital*. Esta interpretación filosófica del deporte no es baladí, Ortega hace de ella prácticamente una antropología para probar la naturalización de la competencia. Lo cual se ve claro en su ensayo “El origen deportivo del Estado” de 1930 (hará algo parecido más adelante en “La caza y los toros” ahora sirviendo a una intención más nacionalista y conservadora). Dice en este texto:

No ha sido el obrero, ni el intelectual, ni el sacerdote, propiamente dicho, ni el comerciante, quienes dieron origen al proceso político; ha sido la juventud masculina, interesada de feminidad y resuelto al combate, fue el amante, el guerrero y el deportista (1963: 619).

*Malgré* Ortega, este pasaje revela la sintonía de su concepción liberal burguesa con la ideología fascista. La ahistórica naturalización de la competencia moderna proyecta el aristocratismo meritocrático, la misoginia y el belicismo de Ortega como fundamentos naturales de la civilización de un modo similar a como la hace el fascismo que sueña con un mundo de armónicas jerarquías naturales, por mucho que el cariz liberal de Ortega (sin duda determinado en parte por la idiosincrasia histórica de España y la ausencia de una revolución liberal propiamente dicha) le indujese un sano escepticismo del nacionalismo totalitario, el antisemitismo y la racialización.

#### *Tecnicismo, clasicismo y pureza*

La autodisciplina necesaria para la práctica deportiva y su carácter supuestamente libre son en el fondo solidarias con la propia concepción ideal del trabajo moderno: el supuesto desempeño libre de una actividad orientada a sí misma, como realización personal y como tarea autodemandante tendiente al perfeccionamiento. Este elemento común, creemos, está en la base de la insistencia orteguiana en el arte nuevo como factor clave de la modernización nacional, y más allá de Ortega y su círculo, es muestra

de la participación de la estética de la matriz ideológica del capitalismo.<sup>446</sup> A pesar de la tendencia vanguardista a remarcar el carácter lúdico y ateleológico del arte, la obsesión de los artistas por el método, del que los manifiestos son un claro síntoma, no fue distinta a la de los científicos. Como explica Wylie Sypher en su ensayo *Literatura y tecnología: la visión enajenada*: “El gran interés en el método indica que el artista estaba sujeto a los mismos imperativos que el científico y que la fisura entre la ciencia y el arte no eran tan amplia como se pretende, ni la clase de fisura que se creía” (1974: 12). La obsesión por la decantación estilística, por la eliminación del adjetivo, por la simplificación abstractiva, etc. denotan una “psicología del ahorro” similar a la que desde la modernidad temprana ha caracterizado al deseo de eficiencia y la frugalidad de la tecnociencia. “Esta disciplina ascética o puritana se relaciona con la noción de distancia, de desapego, que vuelve al artista o al científico un espectador neutral, que lo aísla del reino de la naturaleza o de la belleza, mediante la exclusión o la desunión” (Sypher, 1974: 12).

Un fragmento de un artículo de 1924 de Valéry, maestro como se sabe de la corriente de la poesía pura española, expresa bien el antirromanticismo por el que podía abogar asimismo Ortega y las relaciones entre ese arte nuevo, “puro”, y de algún modo de pretensión clasicista y su paradójica solidaridad con conceptos de dominio tecnocientífico:

El *orden* supone un cierto *desorden* que aquél viene a reducir. La *composición*, que es artificio, sucede a algún caos primitivo de intuiciones y de desarrollos naturales. La *pureza* es el resultado de operaciones infinitas sobre el lenguaje, y la preocupación por la *forma* no es otra cosa que la organización meditada de los medios de expresión. Por lo tanto, lo clásico implica actos voluntarios y reflejos que modifican una producción “natural” conforme a una concepción *clara y racional* del hombre y el arte (“Situation de Baudelaire”, en Praz, 1999: 45)

La artificialidad de Baudelaire se recupera aquí para justificar un clasicismo muy alejado de la concepción de Baudelaire, una forma de concepción “clara y racional” que, sin embargo, demuestran el carácter de *trabajo* sobre la palabra del acto poético.

---

<sup>446</sup> Este destino común del “*work of art and work in general*” ha sido expuesto recientemente por Jasper Bernes (2017). Las coincidencias, más allá de lo ideológico, se han hecho manifiestas en las transformaciones de las relaciones laborales a partir de la deslocalización industrial como han estudiado en profundidad Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002).

Este purismo técnico caló también en la estética española aunque no penetrase tanto esa pretensión de alejamiento de lo natural. El fondo rousseauiano del krausismo imperante entre la pequeña burguesía española tuvo un gran peso a la hora de instituir la estética vanguardista haciendo que, a pesar del trabajo (*gustoso*, en feliz expresión de Juan Ramón Jiménez), el esfuerzo y la disciplina de la producción poética y su pretensión de claridad, tanto en el proceso como en el resultado poético, fueron considerados por parte de muchos de los poetas de una manera orgánica y natural, como veremos más adelante.

### *Abstracción del espacio y purismo*

Con todo, durante los años 20 la pretensión vanguardista en coincidencia parcial con la de la pureza evidenció unas transformaciones importantes en la aprehensión de la realidad espacial confluyentes con las transformaciones derivadas de las nuevas experiencias modernas en movilidad, espacio y tiempo. Los nuevos medios de comunicación rompen con la temporalidad antigua y permiten al futurista, al interiorizar las modificaciones que provocan esos medios en la experiencia subjetiva, que forma parte de ese tiempo, esa *aniquilación del tiempo por el espacio* que la primera Lucía Sánchez Saornil, en plena efervescencia ultraísta, plantea en un sintético verso: “El tren perfora el tiempo” (“Libro”, *Ultra*, n.º 5, 1921). Pues, como plantea Andrés Soria Olmedo, las categorías básicas del tiempo y el espacio se modifican sustancialmente ante el enfrentamiento con la gran ciudad (2007: 21). La abstracción del espacio que realiza la ciencia y que los técnicos urbanistas ejecutan en la propia materialidad de la nueva ciudad se da también en el arte. Como plantea Stephen Kern, con el cubismo el arte sucumbe a una cultura que neutralizaba la idiosincrasia de cada lugar, cada territorio, en pos de una espacialidad abstracta. Se afirma con la nueva ideología tecnicista que se impone socialmente, una “unreality of place” (Kern, 1983: 148), y se confina la realidad a una superficie plana, homogénea y abstracta como la propia categoría espacial novedosa del tardocapitalismo. El paisaje se *enmarca*, pero no como en el paisaje romántico para remarcar la distancia que separa al hombre de la naturaleza, sino para remarcar el carácter ocioso y contemplador del hombre ante una naturaleza

domeñada. El horizonte se vuelve literalmente cuadrado, como en el título creacionista de Huidobro, *Horizon Carré* de 1917.<sup>447</sup>

Con la objetivación técnica y homogénea de la realidad espacial, a pesar de la fragmentación radical, se prepondera la espacialidad sobre la temporalidad entendida esta como sucesión de acontecimientos y eventos significativos de una trama. El tiempo es igualmente homogeneizado y ordenado linealmente en una categorización abstracta donde el acontecimiento queda vaciado de toda significación personal y solo importa como categorización axiológica: el *ahora* es lo importante. El tiempo no homogéneo y general queda excluido como *anacrónico* y anecdótico. El tiempo mortal se desvanece para el potente hombre moderno elevado por la técnica: atrás quedo el tiempo de la *vanitas* y el *memento mori*.

El cinematógrafo fascinará al vanguardista por la nueva concepción tempoespacial que puede presentar. Su carácter plano, su aparente naturaleza inmaterial (en tanto que su visión se logra con la proyección lumínica) y su capacidad de reproducir el movimiento lo hacen el paradigma del nuevo arte. “Film puro sin anécdota” afirma Guillermo de Torre en “Fotogenia” (2021: 219), enlazando con el proyecto orteguiano que identifica la pureza con el *arromanticismo*, entendiendo este en parte como la ausencia de trama anecdótica. Para Torre el cine fascina en cuanto que es considerado como arte, no como captación documental de la realidad. Es llamativo que el “Charlot” (Torre, 2021: 222) al que dedica un poema es el de un supuesto arte puro, a pesar de que la torpeza corporal y la sonrisa melancólica son la oposición absoluta al industrialismo descarnado. La flexibilidad, la funcionalidad espontánea del personaje de Chaplin, nunca calculada, son contrarios al maquinismo; cosa patente en la idiosincrasia del personaje y que se tematizará explícitamente en películas como *Luces de ciudad* (1931) y más aún en *Tiempos modernos* (1936). Vemos así como el cine funciona ante todo como excusa para representar el potencial con que ellos entienden la modernidad, no

---

<sup>447</sup> El título de Huidobro quiere denotar sobre todo la novedad inventiva, el ingenio conceptual del poeta cuyo objetivo es la *creación* desde la nada, creación no imitativa sino interna a la propia imaginación subjetiva. “L’art commence où finit l’imitation”, afirmaba Apollinaire (y este sería, por cierto, lema de *Poemes en ondes hertzianes* de 1919 del vanguardista catalán Joan Salvat i Papasseit). En cuanto que el concepto de horizonte que denota infinitud no ha sido, ni es, *cuadrado*, Huidobro considera el título un caso de creación. Pero este matiz no elimina en absoluto el carácter problemático de la estética de Huidobro de aquellos años. Su proyecto pretende reducir el mundo a algo que en realidad está siempre ya en el poeta, eliminando por sublimación poética la alteridad inalienable de la naturaleza.

tanto como arte realizado fácticamente.<sup>448</sup> Divergimos aquí con Darío Villanueva (2015: 117-154) quien ha tratado la relación entre la poesía, el cine y la ciudad moderna, viendo en el interés ultraísta (o incluso de Valle-Inclán) por el cine sólo un exclusivo carácter estético interno a la propia cinematografía sin señalar el inconsciente ideológico que también sostiene tal admiración (la ideología de la pureza, el anhelo de ser moderno, etc.).

### *Movilidad, libertad, desarraigo y no-lugar*

La movilidad y fugacidad de las imágenes cinematográficas son la clave compartida del dinamismo general de la vanguardia. La libertad es para el artista vanguardista la movilidad, la velocidad, el dominio absoluto de un espacio conquistado por los nuevos medios. El estatismo, el arraigo, el lugar como espacio concreto, cíclico y relativamente estable en el tiempo, suponía conceptualmente un menoscabo a la libertad asumida por el vitalismo vanguardista. El desplazamiento se convierte en una “finalidad en sí” (Enzensberger, 2007: 124). El movimiento, el dinamismo, el ajetreo, la prisa y la velocidad exaltados como virtudes en sí mismas funcionan asimismo como

---

<sup>448</sup> Susan Larson ha recordado cómo *Metrópolis* (1927) dirigida Fritz Lang y con guion de Thea von Harbou fue publicitada en Madrid no como una distopía sino por sus paisajes, “La ciudad sobre las ciudades”, anunciaba el cartel, y ponía al decorador al mismo nivel que el director (Larson, 2011: 12). La visión de Torre y otros vanguardistas ante el cine quizá no fuese tan distinta a la de los espectadores madrileños de *Metrópolis* que quedarían fascinados al salir de la sala e imbuirse en un centro de Madrid en pleno proceso de modernización, entre los nuevos grandes edificios, tiendas modernas, anuncios iluminados y la apertura monumental, al más puro estilo de Haussmann, de la Gran Vía; ciudadanos ajenos al escondido proceso de producción y la miseria de los barrios del extrarradio, viendo más en la pantalla de cine la promesa de un futuro tecnológico asombroso que la denuncia de la deshumanización de las masas sometidos a una industria descarnada. Denuncia por lo demás harto problemática en tanto que propone una solución reaccionaria de corte corporativista: las clases no deberían luchar sino integrarse y coordinar un organismo en el que cerebro-patrón y mano-obrero funcionan a la perfección gracias a la mediación del corazón-hijo-mujer, al amparo —literal—, por cierto, de una iglesia gótica que encaja, no se sabe cómo, en medio de una ciudad futurista. Es llamativa la actitud de Luis Buñuel ante el largometraje, quien lo reseñó a su estreno: denuncia el burdo carácter ideológico de la película aunque sucumbe a su plasticidad y expresionismo visual (Villanueva, 2015: 76-77). Benjamín Jarnés también reconoce lo problemático del film en una prosa lírica de *Verso y prosa* (n.º 11, junio 1928) titulada “Metrópolis (Notas en un descanso)” donde plantea la falsedad del “wagnerismo” futurista, y concluye que ni el maniqueísmo inicial ni la armonía final son admisibles, cerrando el texto con una sugerente reflexión: “Todo es tan simétrico en la ciudad de las máquinas, que no queda en ella lugar para la armonía. / La armonía: esa cosa tan simple donde fracasa siempre el espíritu que, en lugar de construir, se limita —es limitado— a organizar”.

exaltadores y naturalizadores de la vida urbana moderna. No sin razón pues es precisamente la disolución de un sentido tradicional de comunidad el que el futurismo, en su voluntad de destruir con todo lo pasado en pos de la libertad creativa absoluta, interpreta como un paso necesario para la libertad.<sup>449</sup> La ciudad moderna es el espacio propio de ese individuo, lo que Melvin M Webber ha llamado “the nonplace urban realm” donde se da una “community without propinquity” (Harvey, 1985: 16). Marinetti en 1909 ya hablaba de un “dynamisme perpétuel” como una finalidad en sí misma, lo cual explica perfectamente la fascinación por la destrucción bélica elevada a la enésima potencia por la industria: “La guerra única higiene del mundo”, según la famosa formulación marinettiana (Enzensberger, 2007: 128).

### *Geometría, exactitud, pureza, movimiento*

Entre los poetas puros esa tendencia a la abstracción del espacio y la naturaleza no disminuye, todo lo contrario, se intensifica. El espacio se torna un infinito cartesiano con presencias leves y etéreas.<sup>450</sup> Lo importante ya no es la ciudad sino sus líneas rectas, movimientos, intersecciones, etc. (Friedrich, 1969: 136 y ss.). La soledad urbana moderna ya no provoca ninguna desazón.<sup>451</sup> La ciudad aparece como el entorno en que

---

<sup>449</sup> Es fundamental atender a esta diferencia entre la socialización urbana moderna y la premoderna para comprender la voluntad totalitaria del futurismo. Cuando el futurismo apela a lo colectivo, lo hace en nombre de una totalidad abstracta solo concebible precisamente desde la perspectiva de un individuo desarraigado de la comunidad tradicional, la cohesión humana de la masa es para el futurista, tanto reaccionario como progresista, la de unos referentes simbólicos abstractos (la patria, la nación, la humanidad, etc.).

<sup>450</sup> No confundir el cartesianismo “exacto” de Guillén con el escepticismo moderno radical que puede detectarse en Valéry. Como señala Blanch, en Guillén más que un “nihilismo formalista” del maestro francés lo que hay es un “realismo ontológico” (1976: 291). El afán de claridad y delimitación está en el camino temprano hacia la depuración de Juan Ramón Jiménez, que como Guillén lo entiende como presencia viva, cálida. Así exclama: “lo ardiente, lo claro, lo áureo, / lo definido, lo neto” (“Otoño”, *Estío*, 1992: 251).

<sup>451</sup> Valga este fragmento del poema de Guillén, “A vista de hombre”, compuesto en el exilio norteamericano e incluido en *Cántico*:

“La ciudad, ofrecida en panorama,  
Se engrandece ante mí. Prometiendo su esencia  
[...]  
Espacio, noche grande, más espacio.  
Una estancia remota,  
De mí mismo remota en el palacio

la naturaleza es domeñada. En el poema la naturaleza, así, no desaparece, sino que aparece mediante una depuración extremadamente abstracta. No se trata de una poesía con una orientación a la realidad sino más bien de un conocimiento de lo real (el “signo” de lo real —Salinas—) o de una “poesía de la conciencia de lo real” (Blanch, 1976: 280). El poema es, en sí mismo, la propia naturaleza. Naturaleza sintetizada gracias a la técnica como en un laboratorio. Blanch explica así la recurrencia a fórmulas básicas:

estilización extrema de la realidad; reducción de la realidad física o psíquica de imágenes, que, sin dejar de representar lo real, se encuentren lo más lejos posible de la naturaleza; elección de imágenes que signifiquen la naturaleza, pero mediante un gran rodeo de abstracción, pues su belleza no radica tanto en su poder de significación natural como en su propia realidad plástica de imágenes verbales. (1976: 112)

Los poetas franceses como Mallarmé y Valéry sirven así de precedentes de una poesía trabajada con precisión científica (Cano Ballesta, 1994: 139), que resultará en la famosa fórmula orteguiana de la poesía como “el álgebra superior de las metáforas”. El poeta crea un mundo propio, sin límites, porque en el poeta se da la misma fuerza creadora que en la naturaleza, o incluso que en la propia divinidad, como puede verse en Huidobro. Salinas habla de:

Cerrar los ojos. Y ver  
[...]  
un mundo sin acabar  
necesitado, mirándome (“Vocación”, *Seguro azar*, 2003: 64)

Qué distinta esta introyección, esta mirada al interior, de la de Agustín de Hipona en sus *Confesiones* o incluso de la de Petrarca al final de su subida al *Mont Ventoux*. Ortega dirá que se trata de una mirada al interior, alejada de sí, contemplando la propia subjetividad como un objeto. En un principio, ese negarse a sí mismo es parte del *desinterés*, pero alcanza unas consecuencias imprevistas. Esa mirada interior no le lleva a ninguna verdad. La mirada introspectiva (que ahora es una “mirada”, nótese que antes

---

De todos, de ninguno. ¿Compañía  
Constante,  
Soledad? No se agota  
Cierta presencia, nunca fría.”

de la modernidad era una “no mirada”, un cerrar los ojos, oscuridad, negación de los sentidos) no lleva ni al alma ni a Dios, sino a la vaciedad del sujeto (por este camino llega Alberti al antirrealismo de *Sobre los ángeles*). Juan Ramón Jiménez podrá escarbar buscando la Obra (“Mi vida interior, la belleza eterna, mi Obra”) pero solo para no encontrar más que trabajo, *gustoso* quizá, pero trabajo que nunca se acaba; la perfección, la *Obra* tan anhelada, no llega nunca.

El componente visual de ese pretendido “cerrar los ojos” es fundamental. La realidad es principalmente visual en el mundo moderno. Aunque se desconfíe de las apariencias solo a través de ellas se logra la imagen de la realidad verdadera. Guillén, en viaje en coche hacia la montaña, re-crea el paisaje solo posible con la velocidad (Prudon, 1999: 107):

[...] Me bastaría el matiz  
De repente surgido, novedad que no pesa,  
Ráfaga de frescor en un desliz.

La verdad parece hallarse en la novedad, en la fugacidad asombrosa de las imágenes sucesivas y en la experiencia mental que produce la velocidad del automóvil. El mundo real está intuido en la experiencia proteica de esa modernidad. Una acelerada novedad que ya no provoca angustia al poeta, sino que se presenta leve y agradable como una brisa fresca. Pedro Salinas, por su parte, escribe en *Seguro azar*:

Por un mundo sospechado  
concreto y virgen detrás,  
por lo que no puedo ver  
llevo los ojos abiertos (“Mirar lo invisible”)

No se busca tanto esencias metafísicas, las ligaduras del mundo sacralizado o las correspondencias analógicas del simbolismo, sino una realidad utópica aún por crear por el propio sujeto, pero esa creación está escondida en la propia realidad presente, como una imagen tras las apariencias. Jorge Guillén es claro: la verdad se encuentra en el mundo, pero para alcanzarla hay que afinar, purificar, los sentidos, convertirlos en un instrumento de transparencia (Blanch, 1976: 168) para que la esencia del objeto llegue



intacta al sujeto, como visión pura.<sup>452</sup> Hay que tener muy fina la vista para ver el *perfil del aire*.

Como señala Gerardo Diego sobre Vicente Huidobro, referente teórico para él: “[este] entiende la imitación aristotélica de la Naturaleza como la imitación de sus procedimientos y no de sus productos” (en Blanch, 1976: 157). Guillén en su poética para la antología de Diego rebate desde esta lógica la noción de Henri Bremond de la poesía pura: “Bremond habla de la poesía en el poeta, de un *estado poético*, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema [...]. Poesía pura es matemática y es química —y nada más—” (en Diego, 1972: 327).<sup>453</sup> Otro joven poeta, Vicente Aleixandre, dictamina: “Tu mundo es geometría, poeta” (“Mundo poético”, en *Verso y Prosa*, Murcia, n.º 12, 1928).

La abstracción técnica llega a ser tal que la naturaleza aparece casi como una máquina expendedora, como en este poema de *Jacinta la pelirroja*, de Moreno Villa, que si bien puede ser interpretado como irónico, no deja de describir una actitud observada:

mira que de los palos de los árboles  
nacen comestibles aromáticos.  
Mira que del cielo puro nos llegan  
agua, rayo, luz; frío, calor, piedras, nieve. (“Observaciones con Jacinta, 2000: 100)

Todo queda reducido a la esencia de lo lúdico y la novedad. El agua, por ejemplo, tradicionalmente cargada de significación trascendente, queda en el *Poema del agua* de Manuel Altolaguirre (1927) convertida en un motivo excusa para el juego estético y la implosión de imágenes y metáforas novedosas.<sup>454</sup> O el amor, que queda reducido a una

---

<sup>452</sup> Algo de esto ya está en el distanciamiento romántico: “Cuando siento, no escribo”, reflexionaba Bécquer (1962: 129). Igualmente el poeta puro, cuando mira, tiene que, a la vez, no-mirar, debe ser una mirada fría, casi científica, ajena al fácil arrastre gozoso de la vida.

<sup>453</sup> Pero a su vez, Guillén se negará siempre a que la poesía pura de su generación se reduzca a unos determinados rasgos de “fabricación” o la manipulación técnica de una realidad (análisis, destilación, selección, etc.). Por otra parte, nótese la similitud con la propia realidad del valor: el valor es un *a priori* de la producción, pero no hay valor más que el realizado en la venta de la mercancía. Guillén viene a plantear, de modo similar a Mallarmé: no hay más poesía que la realizada en el poema. De un modo homólogo el capitalista plantea: no hay más valor que el realizado el mercado.

<sup>454</sup> Nótese que a pesar del novedoso tecnicismo el motivo descrito, por ejemplo, en el poema IV, bajo intrincadas metáforas es totalmente premoderno: una lavandera-pastora haciendo la colada “a los pies del tajo” entre “pastos abundantes” abandona su tarea para recoger la ropa tendida ante la inminente lluvia (“destrozos de cristal”) advertida por los truenos (“voces amigas derivadas de alta cumbre”).

fábula intrascendente con la estructura de ecuación: los amantes, sin nombre, no son más que letras algebraicas,  $x$  y  $z$  (como en la gongorina *Fábula de Equis y Zeda* de Diego). Adoptando la terminología de las técnicas y ciencias contemporáneas popularizadas poéticamente por el ultraísmo el romance se define entre teoremas, cuadraturas, poliedros, calorías, etc. (Cano Ballesta, 1996: 7).

### *Arquitectura como paradigma del formalismo*

Incluso un Lautréamont afirma en *Préface á un livre futur*: “La poesía est la géometrie par excellence” (así es citado precisamente por Guillermo de Torre en su poemario *Hélices*, 2021: 164). La ciudad moderna con su configuración geométrica y exacta se convierte en el modelo de la poesía formalista. El poeta mexicano José Juan Tablada plantea en 1925 la ciudad de Nueva York en una perspectiva similar al Picabia futurista que también vivió la ciudad estadounidense: “¡Sí, Nueva York, urbe innumerable y múltiple!” O “¡oh, urbe metálica y exacta!” (*El Universal*, 12.VII.1925). La industria, la geometría y lo exacto parecen ser correlativos de un modo no muy distinto a como en Juan Ramón Jiménez lo puro y lo exacto están muy relacionados. Como explica Dionisio Cañas: “El entusiasmo vanguardista del escritor mexicano le hace describir a Nueva York bajo un aura casi mítica, que si bien tiene que ver con la realidad ‘física’ de la ciudad, se convierte en una abstracción de orden legendario” (1994: 37).

La ciudad moderna real, a pesar del desagrado que pueda causar subjetivamente, se convierte ideológicamente fundamental para una poética de la originalidad y la creación en cuanto que la ciudad es el paradigma de lo artificial, la creación humana por excelencia, que como el mito babélico —ahora reinvertido— desafía provocadoramente a la creación divina. El mundo arquitectónico produce la tranquilizadora impresión de orden absoluto, en expansión, de una necesidad de belleza (que bien puede ser impuesta) (Mainer, 2003: 173). Paul Valéry en su ensayo en forma de diálogo platónico *Eupalinos ou l’Architecte* de 1921, presenta a un Sócrates que distingue la música y la arquitectura del resto de artes (Valéry, 1978: 42) viendo en estas dos artes la presencia de una relación eterna y estable, ajena a las contingencias de una naturaleza orgánica

falible, y que nos elevan, sin esfuerzo, por sus relaciones internas, a algo más allá de la propia composición musical o arquitectónica y su carácter objetual:

la Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. Elles semblent vouées à nous rappeler directement, — l'une, la formation de l'univers, l'autre, son ordre et sa stabilité; elles invoquent les constructions de l'esprit, et sa liberté, qui recherche cet ordre et le reconstitue de mille façons; elles négligent donc les apparences particulières dont le monde et l'esprit sont occupés ordinairement: plantes, bêtes et gens... (1978: 46)

Estas artes, la música y la arquitectura, nos hacen incluso desasirnos de la percepción sensual, descorporeizarnos casi. Pero lo hacen de una manera necesaria y transforman la naturaleza material en virtud de esas relaciones inmateriales. Fedro haciéndose eco de las ideas del arquitecto Eupalinos afirma: “Lo más bello es necesariamente tiránico” (Valéry, 1978: 32). Guillén, igualmente, pide una “poesía, que sea sólo plástica, música, arquitectura de la composición más rigurosa” (en Soria Olmedo, 2007: 64). El ideal de poesía es el ideal arquitectónico moderno: la palabra como materia y el funcionalismo como modo de optimización y depuración que llevan por sí mismo a la elegancia. *Cántico* de Guillén de hecho ha sido visto con razón como ejemplo paradigmático del deseo de la concepción técnica y matemática y construcción formal y arquitectónica (Friedrich, 1969: 53). De modo similar, según Gerardo Diego la maestra de las artes plásticas es la arquitectura, y de la poesía, la música, pero concebida arquitectónicamente como estructura (Soria Olmedo, 1988: 168): como algo concreto y matematizable, al contrario del simbolismo que lo veía como expresión de lo inefable.

Guillén escribe en un famoso verso del *Cántico* tardío: “La forma se me vuelve salvavidas” (“Hacia el poema”). Como planteábamos, la tecnificación de la concepción poética parece seguir un patrón compensatorio ante la fragmentación del sujeto moderno. La vuelta al cultivo de la estrofa será de hecho elemento clave en la corriente poética de la pureza. Esta servirá no tanto para conectar, como tanto se ha dicho, con la tradición anterior sino como forma de autodisciplina deportiva, como para explotar al máximo la originalidad ante unas reglas no consideradas como arbitrarias sino como límites para permitir la elección y el juego consciente del poeta.

*La dialéctica vanguardia-pureza (e impureza)*

Vanguardia y pureza participan de la matriz ideológica común que explica que a pesar de resultados poéticos considerablemente distintos haya ciertos elementos comunes y trayectorias internas que guardan estrecha relación. La vanguardia y la pureza participan de una concepción fenomenológica que les hace abrazar un formalismo-tecnicismo de base, aunque este tenga desarrollos distintos: la vanguardia verá la depuración en la artificialización controlada, lo que le hará adoptar la ciudad como escenario, tema y visión de su poesía, el vanguardista buscará sintonizarse con la ciudad moderna con la que se identifica; la pureza por su parte verá la depuración en las formas no artificiales, orgánicas, propias de la naturaleza, por lo que adoptará el campo, los pueblos y la naturaleza como paradigma objetual y *procesual* de la poesía.

Entre estos hay puntos medios: la ingenuidad vivaz del *clown*, la exaltación del juego como afirmación de la vida y la concepción lúdica de la poesía, una preocupación frente al tiempo como dialéctica entre el *hoy* y una modernidad ineludible, la preocupación por la separación entre arte y vida, el distanciamiento respecto al objeto, la tendencia a la abstracción en la búsqueda de captar la esencia de la realidad, la poesía como *forma esencial* adecuada para la captación de tal esencia, etc. La unidad de esa matriz es la que permite una dialéctica flexible entre todas esas concepciones que permite cambios estéticos considerables sin la necesidad de cambios históricos o personales de calado o incluso simultáneos, como es el caso de un Gerardo Diego que publica poemarios tan distintos como *Manual de espumas* y *Versos humanos* en el mismo año.

En la pretensión de unir lo que la modernidad separa —objeto y sujeto, arte y vida (Wentzlaff-Eggebert, 1999)—, los vanguardistas se inclinarán por un *ahora* que es en realidad la confianza ciega en un futuro deseado del que se elevarán como anunciadores o prefiguradores; la pureza, por su parte, se inclinará por un *ahora* que es más bien el de un pasado imaginario reconstruido a partir de las ruinas que de ese pasado va dejando la modernidad. Mientras que la vanguardia adoptará una posición prospectiva respecto al futuro, la pureza se mantendrá algo desconfiada de tal mirada, en un inicio, pero cuando pretenda abandonar los presupuestos de la pureza y los de la vanguardia adoptará precisamente esa posición prospectiva respecto al futuro, que, sin embargo, y esta es la diferencia fundamental, no tendrá en absoluto el *ahora* como prefiguración.

*Arte poética de Huidobro*

Esta dialéctica puede verse que está ya en el que ha sido considerado una de las poéticas de referencia de la vanguardia española, el “Arte poética” que el chileno Vicente Huidobro publicaría en 1916 en *El espejo del agua* con el que se inmersa, aún tímidamente, en la vanguardia europea.

Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas.  
[...]  
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
como recuerdo, en los museos;  
mas no por eso tenemos menos fuerza:  
el vigor verdadero  
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!  
hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros  
viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios. (1996: 47)

Como hemos visto, algo fundamental de la nueva poética es la técnica del extrañamiento sobre el que se basa toda la teoría ultraísta-creacionista de las imágenes. El *nada nuevo bajo el sol* se reinvierte para hacer que la mirada novedosa del poeta saque caras nuevas al mundo. Con ella se pretende dar con las palabras poéticas que liberándose de su significación usual revelen el mundo primigenio, no al mundo existente, sino al que “debiera existir”, según Huidobro (Arizmendi, 1996: 17). Huidobro en una conferencia en el Ateneo de Madrid era claro: “Aparte de la

significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa” (Huidobro, 1996: 94). La “Poesía” es, explicaba Huidobro, “el único desafío que la Razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que *es* y la otra en el que *está siendo*” (1996: 95). Vemos aquí claramente la relación entre el magicismo y el esencialismo en la vanguardia. Y el magicismo no es fruto de la sobreinterpretación. Dice explícitamente Huidobro: “Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente” (1996: 96).

La *razón* contra la *poesía* es el único conflicto compatible. Las limitaciones de esta vanguardia son obvias, enredándose en una discusión que solo puede darse de ese modo dentro de la matriz ideológica burguesa. La fenomenología se convierte en herramienta de un rousseauiano primitivismo. Las coincidencias con Ortega son claras, pero Huidobro mantiene un anhelo de organicidad que Guillermo de Torre u Ortega no tendrán. El poeta no pretende hacer una copia de la naturaleza, pero sí anhela el poder orgánico de esta para crear: “Faire un POÈME comme la nature fait un arbre”, afirma Huidobro en el prólogo a *Horizon carré* (1996: 62).<sup>455</sup> La alquimia del poeta, una capacidad casi taumatúrgica, es representativa del poder que el hombre moderno cree poseer sobre la naturaleza. La palabra “alquimia” no es inapropiada, precisamente la noción del artista como un “pequeño dios” se desarrolla en la modernidad temprana desde la preceptiva renacentista. Este vanguardismo es, como ya hemos esbozado en otros momentos, una revivificación del animismo propio de la transición del feudalismo al capitalismo, desde donde se conforma la noción moderna de sujeto como individuo libre y autónomo cuyo poder sobre la naturaleza está justificado por la propia evidencia de ese poder, sin necesidad de sanción divina o social.

El poeta pretende crear un mundo independiente, “un fenómeno singular aparte y distinto de los demás fenómenos” que conforme una realidad distinta, con vida propia. El *arte por el arte* ya no funciona al modo decimonónico como una reclamación sociológico o ética sino como reclamación/distinción ontológica. Algo que habría visto

---

<sup>455</sup> Nótese que el referente sigue siendo el proceso productivo de la naturaleza, no el de la industria. Huidobro se habría dejado llevar por la confianza en la tecnología solo como puente entre lo objetivo y lo subjetivo, aunque sin caer en la fantasía maquinaica del futurismo (Soria Olmedo, 2007: 39). Larrea, por su parte, quien mejor habría recogido la noción de Huidobro abandonaría prestamente la confianza liberadora en el maquinismo.

Juan Ramón Jiménez al decir: “El ultraísmo es la imagen por la imagen” (en Arizmendi, 1996: 20). Sin embargo, el propio Juan Ramón Jiménez desde su personal estética de la pureza habría compartido la noción de la poesía tanto como realidad óptica, como reveladora de una verdad ontológica. Por lo demás, en los mismos años, Juan Ramón Jiménez en *Estío* (1915) alejándose igualmente del modernismo pone un similar énfasis en el abandono de la adjetivación innecesaria para lo ya esencial:

¡Sufrimiento! ¡Solo así!  
 ¿Para qué añadirte nada?  
 —Quien inventó el adjetivo  
 No era digno de su alma.— (*Estío*, 1992: 246)

#### PRIMERA PROMOCIÓN ESPAÑOLA DE VANGUARDIA

En España se dan algunos signos de vanguardia en 1910, muestras aisladas como el *Manifiesto futurista* de Marinetti en *Prometeo* pero hasta 1918 se tratan solo de, en palabras de Paulino Ayuso, “brotos aislados” (1996: 27). Probablemente esa espera latente hasta 1918 tenga algo que ver con el auge económico, el importante ciclo de acumulación capitalista, que indujo la neutral posición ventajosa para España en el conflicto bélico, y el final del conflicto y la ilusión de paz que este supuso, visto como posibilidad de un nuevo comienzo en aprovechamiento pacífico del potencial técnico que la guerra había desatado de forma devastadora.

Para entonces, cuando a finales de la década de 1910 se inicia el movimiento ultraísmo, no se está creando un movimiento original sino que se trata más bien de una amalgama del cubismo de Apollinaire, el futurismo de Marinetti y en menor medida cierto expresionismo alemán. Este sincretismo<sup>456</sup> denota su superficial voluntad de novedad, su gesto novedoso, más que la conformación de un auténtico movimiento. La vanguardia española asume de un modo mucho más iluso que sus pares europeos la pretensión de *changer la vie* de otras vanguardias; en el caso español el proyecto se

---

<sup>456</sup> Este sincretismo sin síntesis, coleccionismo más bien, es precisamente lo que permite un hito hispano en la historiografía de las vanguardias como es el temprano *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre (1925), un compendio sorprendentemente exhaustivo para la época. Obra, como se sabe, ampliada e interesantemente reconstruida (el interés reside principalmente en que permite estudiar los cambios de juicio del crítico en 40 años) en 1965 en tres volúmenes (1974).

limita fundamentalmente a “la ilusión de cambiar la práctica poética para cambiar la vida” (Rodríguez, 1994: 37), careciendo de una autocrítica rigurosa sobre el propio fenómeno literario y sobre la institución literaria que entre los poetas españoles apenas va más allá de cierta distancia irónica con la propia voz poética y que, si la hay, se trata de ocasionales voces individuales y en ningún caso de una tarea colectiva y organizada, característica fundamental para la conformación de un verdadero movimiento de vanguardia.

### *Vanguardia, mercancía y mercado cultural*

Una de las claras aporías de la producción literaria de los años 20 es que “con la vanguardia, que pretende ser avanzadilla de la historia, el arte toma conciencia de su propia historicidad”. Sin embargo, explica Andrés Soria Olmedo, “en el capitalismo esto supone la introducción inmediata de la obra de arte en el mercado, de modo que la implantación doctrinaria de la libertad en las artes se ve abocada a una forma de servidumbre” (1988: 11). Quizá mejor que en ningún otro poeta español pueda comprobarse esto en Guillermo de Torre quien buscando la “palabra libérrima” (trasunto de las *parole in libertà* de Marinetti de 1912 en su *Manifiesto técnico*) trabajó de un modo absolutamente propagandístico<sup>457</sup> y mercantil por crear un circuito cultural español propio en el cual posicionarse como figura eminente. No olvidemos que una revista como *Grecia*, y no es exactamente una excepción, contenía alrededor de un tercio de las páginas de cada ejemplar dedicadas a anuncios publicitarios.<sup>458</sup>

La vanguardia española actúa como fuerza de choque en el mercado cultural y una vez abre nuevos horizontes pierde su razón de existencia y se desmorona (Cano Ballesta, 1996: 2). Más que una cercanía a la *avantgarde* política, es una fuerza de

---

<sup>457</sup> Entre otras razones este carácter publicitario es un factor importante del visualismo del movimiento Ultra cuya revista de cabecera, *Ultra*, transformó sustancialmente el diseño de las revistas literarias de la época. Eugenio D’Ors destacaba en 1922 que la “razón” de Ultra era ante todo óptica (en Soria Olmedo, 1988: 69).

<sup>458</sup> De manera un tanto capciosa Díez de Revenga introduce en su antología de *Poesía española de vanguardia* (1995: 82) una imagen de la portada de *Grecia* en la que un clásico jarrón griego es acompañada de cerca por una lata de lubricante de motor describiendo la composición como un ejemplo del elemento moderno que pretende introducirse, pero sin mencionar que la lata de aceite es un *moderno* anuncio publicitario. ¿Se trata de una omisión voluntaria o acaso el inconsciente del crítico no le permite relacionar la ya canonizada vanguardia con algo tan mundanal y prosaico como el negocio publicitario?



choque que abre un nuevo mercado que pretende desbancar el viejo estilo y su mercado hegemónico, no el arte como institución. Hay una solidaridad entre la expansión interior del mercado en la vida cotidiana y la constitución del campo literario. Ambos se dejan llevar por la necesidad constante de renovación y por el régimen de la imagen. Hauser describe cómo el escritor no es ajeno al engranaje económico: “Las industrias se ven obligadas a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, y no deben dejar adormecer la creencia de que lo nuevo es siempre lo mejor si realmente desean aprovecharse de las conquistas de la técnica” (1993: 198).

La novedad se impone en la vanguardia española como la compulsión de un apetito que nunca es suplido. Ramón Gómez de la Serna en el prólogo a *Ismos* plantea la nunca cubierta saciedad de lo nuevo: “Hay que haber devorado lo nuevo para tener derecho a la publicidad. [...] Y en seguida a devorar lo nuevo nuevo [*sic*] sin piedad ninguna, y a otra novedad” (1943: 15). En anhelo de novedad parece tener un verdadero carácter anestésico, como si la búsqueda de lo nuevo anulase cualquier problemática externa o que pueda emanar de ese propio anhelo. Esta estructura productiva de la vanguardia es homóloga a la estructura productiva del capital orientada a la producción autovalorativa del valor tal como la describe Anselm Jappe (2019), en la que en un apetito insaciable y siempre creciente acaba por conformar una “sociedad autófaga”. Guillermo de Torre escribe en un poema: “*En las nuevas revistas de arte ingiero estimulantes dosis de estética experimental / Mi polifagia mental abre boquetes en los libros*” (2021: 201). ¿No acaba la “polifagia mental” del poeta por devorar la propia estructura productiva del arte? Las “palabras en libertad”, que siguiendo a Marinetti Torre propone en su “Manifiesto Ultraísta Vertical”, se ven obligadas a la constante publicación y la pervivencia efímera como demuestra la casi ausencia de libros dentro de la vanguardia ultraísta y la dependencia de revistas, por lo demás de corta duración.<sup>459</sup> Guillermo de Torre explicaba décadas después en su reedición totalmente transformada de *Historia de las literaturas de vanguardia* este fenómeno: “Puesto que el propósito esencial era captar sensaciones discontinúas, resulta lógico que los más felices logros de este estilo fueran los más breves” (1974, vol. II: 231). Las

---

<sup>459</sup> Gloria Videla en el primer gran estudio monográfico sobre el ultraísmo destacaba la escasísima publicación de libros, pudiéndose considerar propiamente apenas dos, *Hélices* de Guillermo de Torre e *Imagen* de Gerardo Diego (Videla, 1963: 39).

contradicciones de la originalidad, intrínsecamente unidas al derecho de propiedad moderno (cf. Durán Medraño, 2008), llegan en la obsesión pseudovanguardista de Torre al absurdo: en la solapa de su único poemario *Hélices* podía leerse “Reservados para todos los países los derechos de reproducción, traducción e imitación”, que resultaba ser, más que una imitación, un plagio de Reverdy, quien en el 1919 había estampado en su libro *La Guitarre endormie*, “Tous droits de reproduction, d’adaptation et d’imitation réservés” (Ródenas Moya, 2021: 59).

Por más que la vanguardia española trate sinceramente de “teñir la vida de arte y hacer artística la vida para resistir el dominio de la mercancía” (Soria Olmedo, 1988: 13), en su incapacidad por comprender el funcionamiento del sistema social y el papel ideológico de la cultura dentro de este, provoca con su ingenuo intento poco más que una estetización que convierte la experiencia vital en mercancía (a través de lo que Bourdieu llama “capital simbólico”). Esto diferencia a la vanguardia española de la radicalidad que alcanzaron algunos movimientos vanguardistas europeos. Un dadaísmo o un surrealismo, o parte de estos movimientos al menos, atacan radicalmente la categoría de público al que critican, no ya desde el gesto epatante modernista que carga contra la mediocridad, sino por su propio rol como *público* en el que ve la mera posición pasiva de espectador, solidario con un sistema social que funciona por la inercia de unos individuos que carecen de un papel agente. A diferencia de estos movimientos vanguardistas, los movimientos españoles, mantienen más bien una posición pseudocrítica que antes denota la búsqueda de la creación de un público afín, una “desesperada búsqueda de auditorio” (Brihuega, 1982: 24). Como explica Soria Olmedo, la posición a este respecto de Guillermo de Torre “coincide más bien con una de las bases de lo que después se llamará ‘arte deshumanizado’: la ‘experiencia de los mejores’ orteguiana” (1988: 105). La jerarquización del público permite ontologizar a unas masas que así cosificadas aumentan el carácter urbano de este arte nuevo y su canonización en un mundo ya definitivamente urbanizado, en tanto que la muchedumbre urbana se plantea como una masa idiotizada, que, a diferencia por ejemplo del personaje campesino, necesita actividad constante, distracciones, etc.

La primera promoción de la vanguardia española tiene, creemos, más bien un papel como instigadora de un creciente mercado cultural y como configuradora de unas nuevas élites culturales asociadas a la modernización social y estatal del país. Algo que

se ve en la centralidad del cubismo como tendencia “vanguardista” preponderante dentro de los círculos españoles, pues, como plantea Soria Olmedo, el cubismo:

se va decantando cada vez más como posibilidad real de la modernidad española al margen del militantismo vanguardista, por su restricción a lo formal, al ámbito de la sola creación artística, con mínimas repercusiones sociales, y por su posibilidad de pacto con la estética fenomenológica, puesto que la manipulación de la realidad que se efectúa desde su perspectiva es de algún modo paralela a la del método fenomenológico, basado en la “intuición eidética”, en la “*Wesensschau*” o “visión esencial” que permite llegar donde no llegaba el positivismo, esto es, a recluir los elementos dispares de la realidad a un plano común esencial. (1988: 105)

Una crítica al positivismo que solo se realiza para su superación sintetizadora, una crítica que permita acceder al “espíritu nuevo”, salvaguardando el ámbito de lo “trascendental” en el arte y en la política.

El abrazo a la modernidad es tan acrítico y la exaltación tan ciega que hasta los anuncios publicitarios luminosos son planteados como constelaciones, como mensajes zodiacales. El hado de la modernidad es la omnipotente publicidad de las mercancías y la *hermenéutica* son los mensajes de la deidad que es la mercancía, que el dios del comercio y mensajero entre los dioses y los hombres, Hermes (los títulos de la novela vanguardista, *Hermes en la vía pública*, como de la revista vasca *Hermes*, no son casualidad), nos muestra cuasi mágicamente. La publicidad no es solo un motivo de la poesía vanguardista sino también algo interno a su propia producción. Guillermo de Torre escribe y diseña un folleto para publicitar su libro por propia iniciativa, sin ser un encargo de la editorial, y lo hace desde la retórica publicista más banal: “pídanos hoy mismo HÉLICES”, escribe en negrita (en Ródenas Moya, 2021: 58). Como ha señalado Ródenas Moya la construcción de un prestigio personal es fundamental dentro del gran promotor de la vanguardia que fue Guillermo de Torre. Las continuas dedicatorias (verdaderamente impresionantes, muchos miembros de la flor y nata del renovador arte europeo: Jean Epstein, Valéry Larbaud, el matrimonio Delaunay, Juan Gris, etc.) de su poemario *Hélices* dan buena cuenta de esa búsqueda de “legitimidad por el procedimiento de adscribirse (o afiliarse) a una comunidad de prestigio” (Ródenas Moya, 2021: 59). Los actos de Torre denotan el denodado esfuerzo por crear un mercado cultural propio que obedezca una estructura interna de posiciones competitivas de prestigio, condición intrínseca del campo cultural como lo plantea Bourdieu (1997).

*Vanguardia española y la lógica del subdesarrollo*

En un determinado momento Ultra se igualó al movimiento Dadá, como explica Andrés Soria Olmedo, esto “indica entre otras cosas que los movimientos vanguardistas, desarraigados de sus condiciones de existencia, tienden a convertirse en meros elementos de moda, ‘tics’ literarios” (1988: 80). En cualquier caso, la voluntad de identificarse con un grupo internacional centroeuropeo, a pesar de no compartir, ni siquiera comprender, la *praxis* dadaísta,<sup>460</sup> remarca el deseo, especialmente en el eclecticismo de Guillermo de Torre, de igualarse a movimientos europeos desde una posición de inferioridad que emana de la lógica del retraso capitalista. La proclamación radical del futurismo de destruir los museos queda disuelta en un galimatías de neologismos ridículos: “Destrucción subitánea de los hipogeos museales y de las academias paleolíticas”, introduce entre un texto rocambolesco Guillermo de Torre (“Aviograma”, *Grecia*, n.º 41, 1920).<sup>461</sup> Como ha señalado Jaime Brihuega, la coherencia entre los planteamientos expuestos en los manifiestos y las manifestaciones artísticas en el caso español es particularmente débil (1982: 79).

“¡Gocemos los elementos genuinamente de hoy!” exclama Torre en su “Manifiesto Vertical”. El adverbio le delata: en la línea temporal que marca el progreso algunos elementos del presente están fuera del *ahora*, son residuos de un pasado que hay que abandonar, su carácter anacrónico les hace menos reales, no *genuinos*, o incluso falsos. Puesto que las nociones heredadas son incapaces de captar la realidad del *ahora*

---

<sup>460</sup> El manifiesto Dadá de 1918, justo cuando los movimientos de pretensiones vanguardistas están emergiendo en España, afirma: “Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?” (Tristan Tzara, en Cirlot, 1996: 103). La crítica al industrialismo y al capitalismo latente en Dadá desaparece en gran medida del vanguardismo español, o al menos en su mayor teórico, Guillermo de Torre, quien, cuando menos en su breve producción vanguardista, elude estas cuestiones de base y explota fundamentalmente aspectos superficiales. Solo quizá Jorge Luis Borges, por entonces, partícipe y en estrechísima relación con los círculos vanguardistas españoles, tratando de importar elementos del expresionismo alemán supo captar ese elemento crítico con la sociedad industrial, elemento, por otra parte, tan ambiguo políticamente.

<sup>461</sup> El único gesto quizá genuinamente acorde a una *praxis* vanguardista es la gestión aparentemente colectiva e impersonal de la revista *Ultra* la cual carecía de director y el comité de redacción era anónimo (Díez de Revenga, 1995: 20). Este gesto es poco reseñable puesto que, por lo demás, la posición de Torre, el principal instigador del movimiento Ultra se decantó siempre por una postura individualista tanto en la teoría como en la práctica.

de la ciudad moderna —“naufragan las miradas tradicionales”, dice Torre (“Al aterrizar”, 2021: 127)—, aunque sean contemporáneas a las ilusiones futuristas. La obsesión por ese estar al día llega a inducir una problemática concepción evolutiva de su propia obra, que recorre de manera fugaz y enfermiza distintas formas vanguardistas, bajo las cuales ordena precisamente su poemario *Hélices*. Un libro, que desde preceptos futuristas condena los museos, convierte absolutamente de inmediato la vanguardia en una colección disecada de la cual el propio índice del libro es ejemplo. Su *Literaturas europeas de vanguardia* tiene el carácter igualmente de un balance póstumo.

Para lograr la verdadera “lírica de vanguardia”, según Torre, hay muchas vías pero todas pasan por “direcciones convergentes” (Torre, en Ródenas Moya, 2021: 67). Se presupone una dirección única, aunque en ella quepan distintas evoluciones, como si se tratase del desenvolvimiento del espíritu hegeliano. El progresismo a ultranza, la afirmación exaltadora de la temporalidad moderna, hace paradójicamente que se borre la propia sustancia histórica de la realidad. Esto es lo que permite la consideración de precedentes poéticos de la vanguardia que serían los que, en la lectura ahistórica, descontextualizada y deturpadora, habrían, adelantándose a su tiempo, abrazado al cambio: “ultraístas han existido siempre: son los que adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas”. Así Góngora puede ser un contemporáneo y sin ápice de ironía Torre puede usar como lema que encabece un poema suyo un verso del organicista Quevedo como “Lo fugitivo permanece y dura” (en Torre, 2021: 199) aunque este forme parte de un famoso soneto en el que el poeta aurisecular se lamenta precisamente de esa fugacidad que comienza a imponer socialmente la modernidad. El poeta vanguardista puede utilizarlo como una evidencia más de que “No existe la belleza eternal” (Torre, 2021: 199).

Esto provoca esa *lógica del subdesarrollo*, sentida, pero sin el menor acento crítico. Torre trabaja incansablemente en la exploración de las vanguardias internacionales para, por el supuesto el aprendizaje que esto le pueda aportar, no quedarse un solo paso atrás. Es en gran parte el carácter emulador de la vanguardia española que reformula, las más de las veces combinando de una manera poco coherente, fenómenos ya existentes en Europa (Brihuega, 1982: 74). No otra cosa sino esta autoestima del subdesarrollado explica que un español escribiese, adelantándose no pocos años a la crítica internacional, el primer estudio panorámico de los movimientos literarios de vanguardia como es su importante *Literaturas europeas de vanguardia* de

1925. Jaime Brihuega ha puesto de manifiesto cómo el deseo de legitimación hace que la existencia en otros países del fenómeno vanguardista sirva como “razonamiento apodíctico” para la vanguardia española que se autojustifica como una necesidad histórica tanto del país como, sobre todo, desde la perspectiva de incorporarse a un proceso general contemporáneo: el caso español se puede analizar como “una especie de ‘conciencia históricográfica’ instalada en la base [de la emulación]; como si la vanguardia fuese, simultáneamente, una oportunidad y un mecanismo para el enganche con un proceso ya históricamente conformado; enganche del país o de los propios agentes de la vanguardia” (Brihuega, 1982: 75). El arte se siente atrasado como se siente la nación, el arte español debe pues ponerse al día como hace la ciencia (Wentzlaff-Eggebert, 2003: 211). El primer manifiesto del Ultra afirma así: “Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su ‘ultra’ como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político” (*Cervantes*, 1919). Igualmente, para Guillermo de Torre, como se puede extraer de sus artículos y poemas ultraístas, el razonamiento científico (“intelectualismo”, “cerebración”) debe tener un papel fundamental en la composición poética (Ródenas Moya, 2021: 33). Su “Manifiesto Vertical” habla precisamente de que el arte nuevo debe asentarse sobre los logros científicos contemporáneos que, entiende, aumentan el rango sensorial y las dimensiones de la realidad que nos son accesibles (teoría de la relatividad, psicoanálisis, etc.): la “introspección espiritual” es pareja a la “planimetría noviespacial” (Ródenas Moya, 2021: 41).

### *El carácter modernizador de la vanguardia española*

Entre la crítica que ha abordado la poesía de estos años, Andrés Soria Olmedo (1988) y Miguel Ángel García (2001) han probado extensamente cómo la vanguardia española lejos de instituirse como una crítica categorial radical de la modernización capitalista y ejercer una práctica destructiva que preceda a la constitución de una sociedad nueva, confluye más bien en un proceso constructivo que permita o instigue la modernización capitalista del país.<sup>462</sup> Ambos coinciden en señalar que la vanguardia, en

---

<sup>462</sup> Con conclusiones similares respecto al arte plástico Valeriano Bozal plantea que no puede decirse que haya realmente un arte vanguardista en la España de esos años, sino más bien un arte renovador (2013: 143).

sentido lato, es fundamentalmente modernidad y que debido al carácter rezagado del país no tardó en ser absorbida por las corrientes ideológicas de la modernización española (García, 2018: 29).

El industrialismo y el urbanismo moderno se ve como un revulsivo contra la supuesta decadencia nacional que había marcado el tono de la literatura finisecular. El futurismo se plantea en su introducción en España por Gómez de la Serna en *Prometeo* como impulso hacia la industrialización, como forma de lograr la renovación nacional. Incluso un poeta de corte modernista como Andrés González Blanco juzgaba tempranamente (1910), antes de los grandes manifiestos, el futurismo como un rechazo al decadentismo y una continuación del proyecto ilustrado clásico de conquista de la naturaleza y erradicación de lo irracional:

Los que no sufrimos una indigestión de helenismo barato, que embota el entendimiento y ciega la fantasía para ver con claridad la civilización que nos rodea [...] en lo que significa exaltación de las fuerzas humanas, canto a la lucha del hombre con los poderes inconscientes y a su triunfo final sobre la Naturaleza, no sólo estoy conforme con el futurismo, sino que éste me colma la medida *estética* y ha venido a expresar de una manera sintética y completa lo que yo he buceado torpemente [...] Cantos a la vida moderna... cantos al industrialismo dominador, que no es tan antipoético como muchos necios creen..., todo me es altamente simpático en el futurismo (en Ilie, 1969: 87)

Ya en plena efervescencia vanguardista, el “Manifiesto Ultraísta Vertical” de Guillermo de Torre que vio la luz en noviembre de 1920 muestra claramente el carácter no revolucionario del movimiento: hace falta, dice, una “lírica jocundamente afirmativa”, o “los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental”. En primer lugar, está escrito y firmado por un solo autor (con retrato de éste incluido), careciendo del carácter de “movimiento”, es decir, un colectivo unificado mediante una síntesis (o apariencia de tal) desde la cual indirectamente se cuestiona la subjetividad burguesa. En segundo lugar, en cuanto a lo que propone es, como ya hemos dicho, una estética sincrética (futurismo, cubismo, *film*, “Arte negro”, dadaísmo, etc.), no como superación, ni siquiera síntesis dialéctica. En tercer lugar, está dirigida exclusivamente a los círculos literarios (“Jóvenes poetas: camaradas”), ni siquiera artísticos, mucho menos al conjunto social, y con una actitud puramente propositiva para la producción literaria. Sí mantiene elementos superficiales que pueden ser atribuibles a movimientos de vanguardia pero que no son sustancialmente distintos

al de otras renovaciones estéticas anteriores como la finisecular: “conducta polemológica como fundamento del ser” (Corsi, 2011: 93), regodeo en nuevo vocabulario, paralelismo con una transformación epocal (en este caso, el científicismo y el maquinismo), la búsqueda de la imagen insólita, etc.

Si el inicio de Guillermo de Torre es de por sí de un carácter modernizador, la rápida orientación de este hacia una modernización reformadora desde el círculo de Ortega y Gasset confirma la débil posición realmente transgresora inicial. Tan tempranamente como 1921 afirma desde las páginas de *Cosmópolis*: “Hemos atravesado la etapa destructora. Mas ya estamos en el hito epilodal. Y desde aquí divisamos la nueva ruta constructora, fecunda y triunfal” (en García, 2018: 32).<sup>463</sup> Encauzando debidamente hacia el proyecto racionalizador y modernizador, el vanguardismo español más que una “etapa destructora”, había sido simplemente la ruptura con el escepticismo o la negativa del modernismo a esa modernidad. No se trata, pues, de afirmar de que el carácter revolucionario fuese apropiado *a posteriori*,<sup>464</sup> sino que desde el principio tuvo un carácter modernizador. Ciertamente, en no pocos casos, comenta Anselm Jappe, “la voluntad emancipadora de las vanguardias finalmente contribuyó a la modernización del capitalismo” (2021a: 41). En el caso de la vanguardia española simplemente puede dudarse de una inicial voluntad emancipadora. Miguel Ángel García lo resume así:

en la vanguardia española y sobre todo en la segunda promoción de vanguardia que es el Veintisiete, ni la forma ni la autonomía funcionan como *negación* de la sociedad industrial, o alienada o cosificada; se trata, antes bien, de lo contrario, de construir [...] el espacio favorable para el acondicionamiento de la modernización burguesa y la construcción de España como un estado ‘europeo’ en todos los niveles (2001a: 42)

Este es el paradójico “matiz constructivo de la vanguardia en España” que procura edificar lo que en los momentos más radicales las vanguardias europeas habían tratado de derruir (aunque a la postre lo revitalizaran). El arte radical para poder ser tal necesita

---

<sup>463</sup> Un caso similar es el de Gerardo Diego, quien, frente al “tiempo de la destrucción” al que apelaba su fundador Vicente Huidobro, presenta al círculo de Ortega el creacionismo solo en su aspecto constructivo, no como una forma de “combatir sino de construir” (García, 2001a: 100).

<sup>464</sup> En no pocos casos, como expresa Anselm Jappe, “la voluntad emancipadora de las vanguardias finalmente contribuyó a la modernización del capitalismo” (Jappe, 2021a: 41).



como base una realidad social transformadora, una realidad que a su vez socava la esfera social que configura y administra el propio arte, ya escindido, entendido como esfera cultural. Si el arte de vanguardia español tuvo algo de esa base, lo tuvo de manera no articulada. Solo vio esa base ante la contingencia histórica del conflicto social abierto y recrudecido, pero no tuvo de antemano la conciencia (si acaso la tuvo nunca) de la necesidad del cuestionamiento radical de la institución artística.

#### EL ESCENARIO POÉTICO DE LA VANGUARDIA

En una España todavía mayoritariamente rural y provinciana, *atrasada*, el vanguardismo español adquiere respecto a la ciudad fundamentalmente una posición de recién llegado. El poeta vanguardista parece casi siempre llegar a la ciudad proveniente de un ambiente rural. Entre la novedad, los artefactos técnicos (tranvías, automóviles, luces eléctricas, motores, etc.) y la ruptura con los rígidos lazos personales rurales, el poeta encuentra en la ciudad moderna una sensación liberadora, interpretando la experiencia urbana como anticipo de una nueva era más libre y dinámica. Encuentra en la ciudad la razón de su ser y de su poesía e identifica la ciudad moderna con la propia poesía.

#### *Exaltación del nerviosismo*

En España tan temprano como 1914 el músico José Subirá escribía desde las páginas de *Nuestro tiempo*:

Contamos el alboroto de las muchedumbres en trabajo, el ronquido de los motores, el sonido del oro de las ventanillas de los bancos, los roncros ladridos de los vapores que parten, las ciudades eléctricas retorcidas por la fiebre y la pasión, todos estos gritos, estos ruidos y estos ecos de la gran sinfonía moderna llegan hasta nosotros, exaltando nuestro espíritu, poniéndolo en un estado de exaltación constante (“El Paroxismo, consideraciones sobre la Poética de mañana por Jean Desthieux”, en Cano Ballesta, 1994: 102)

El ruido que caracteriza las ciudades modernas (gentío, sirenas, motores, cláxones, conversaciones, comunicaciones radiofónicas, maquinaria, etc.) será

considerado como “gran sinfonía moderna”. Los ruidos urbanos parecen ser los clarines que anuncian una nueva época. Guillermo de Torre escribía algunos años más tarde: “los acordes de los ruidos componen una colosal orquesta inaugural” (2021: 200).

El futurismo llega así a exaltar la contaminación acústica como una especie de completitud orgiástica, apela directamente al ruido y lo estridente. No por casualidad el movimiento futurista mexicano se autodenominará “estridentismo”. O incluso cierta corriente planteará la posibilidad de una nueva música, el “ruidismo”. El futurista italiano Luigi Russolo inventó un “intonarumori” para reproducir por frotación los ruidos de la ciudad industrial (Carnero, 1994: 90). Guillermo de Torre afirma por su parte que: “Los motores suenan mejor que endecasílabos” (2021: 199) y Gerardo Diego en su creacionista *Manual de espumas* dice preferir el ruido de los grifos al de las poéticas aves: “Mi grifo versifica mejor que el ruiseñor”. El ruido ambiental de la gran ciudad es reproducido fonéticamente en muchos poemas, entre los que destaca por ejemplo “El tranvía” de Xavier Bóveda (*Grecia*, n.º 13, 1919) donde el “alegre cantar” de un tranvía no es más que una personificación *naïve* de vehículos entre el tumultuoso tráfico urbano descrito entre interrupciones constantes de onomatopeyas. El fonetismo gráfico parecería un intento ingenuo de salir de la lectura silenciosa, de la lectura como reclusión privada del sujeto y dar un carácter vivo y real a la poesía, muestra de la voluntad totalmente mistificada por parte de este vanguardismo de unir arte y vida o de hacer del propio poema una realidad autónoma y viva.

Marinetti habla de “modifacatori” de la percepción refiriéndose al telégrafo, el teléfono, el tren, el cine, el periódico masivo, etc. Y habla de “palabras en libertad” limitadas a lo referencial, a lo fónico, a lo onomatopéyico: liberada de los adjetivos y los adverbios (Soria Olmedo, 2007: 35). Se confunde la materialidad de la palabra con la acción y la referencialidad objetual con el carácter concreto frente a la abstracción intelectualista e ideal que el futurismo maquinista quiere desechar —en una indicación de anticapitalismo vulgar del futurismo y que lo conduce de manera lógica hacia el fascismo—.

*Necesidad de un lenguaje nuevo*

Una época nueva requiere no solo una poesía nueva sino un lenguaje nuevo capaz de expresar las novedosas realidades de un mundo cambiante. La poesía futurista se llena de neologismos que pretenden tomar nota de toda novedad y, de paso, abandonar el lenguaje caduco y retórico de la poesía modernista. Qué mejor para cantar la épica de la edad técnica que términos técnicos, la poesía ultraísta estará así repleta de novedades morfológicas y de la exposición de términos científicos y técnicos. La morfología de estos términos se impregna hasta en la métrica cuyo ritmo se tematiza en la pasión de los ultraístas por lo “esdrújulo”.<sup>465</sup> Si acaso hay algún ritmo, es el ritmo dactílico el que prepondera en los versículos ultraístas. Una voluntad también de romper con la rapsodia tradicional del verso hispánico e introducir un ritmo extraño y estrepitoso en un intento onomatopéyico (otro recurso común del futurismo) de imitar los ruidos de la ciudad industrial.

Los barbarismos franceses que preponderaban en la poesía modernista pasan en la vanguardia a provenir mayoritariamente de la cultura anglosajona. La posición antimoderna del modernismo, afrenta al pragmatismo y el economicismo burgués, se había puesto de lado de las culturas latinas en *decadencia* frente al deslumbrante poderío industrial anglosajón (conflicto bien estudiado en la literatura finisecular por Lily Litvak [1990: 155-200]). Al abrazar precisamente esa modernidad industrial la vanguardia mira ahora precisamente al mundo anglosajón en busca de novedades y, en cuanto que lo importante son las novedades, Estados Unidos, el cosmopolita país sin historia —sin historia en tanto que es un país que simbólicamente se presenta como fundado sobre la razón y la autonomía del individuo—, será claramente el preponderante.<sup>466</sup> Los vocablos ingleses aparte de ese profundo atractivo por el mundo

---

<sup>465</sup> El uso de palabras esdrújulas abunda también en el modernismo pero buscando sobre todo remarcar la dificultad y la artificiosidad del nuevo lenguaje poético que se pretende crear, no como un intento de hacer estridente la versificación ni con pretensión mimética, todo lo contrario, para crear una armonía artificial que no se percibe en el mediocre mundo moderno.

<sup>466</sup> Daniel Bell ha puesto énfasis en cómo precisamente el débil arraigo cultural e histórico de la sociedad estadounidense fue efectivamente el caldo de cultivo para el asentamiento de una cultura mercantilizada y hedonista sujeta a una desconcertante velocidad de cambio (1977: 77). Gertrude Stein resume bien esa identificación entre la novedad epocal y la cultura estadounidense: “The Twentieth Century has become the American Century”. Y lo relaciona precisamente con esa concepción de la movilidad constante: “it is something strictly American to conceive a space that is always filled with

anglosajón en tanto que paradigma de la modernidad sirven también para desterrar todo atisbo de regionalismo o casticismo. Los anglicismos, explica Cano Ballesta, “evocan ese deslumbrante ambiente de las últimas modas y de los avances técnicos que irradiaba desde las grandes metrópolis cosmopolitas” (1994: 112). Estados Unidos será casi un escenario de ensoñación onírica en el que viajar a la modernidad, una anticipación real del futuro.<sup>467</sup> Poemarios completos (y otras tantas novelas) estructuran su carácter vanguardista a partir de tal identificación entre Estados Unidos con la modernidad: *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa, *Flor de California* de Hinojosa, etc. Federico García Lorca no es una excepción, simplemente invierte negativamente la concepción en torno a la modernidad.

El ideal musical del modernismo tenía un fuerte componente idealista e inconscientemente crítico en cuanto que en su pretensión de trascendentalización espiritual buscaban hacer del poema pura energía, onda sonora en lugar de materia o ente lastrado por la forma-mercancía (aunque por supuesto la pretensión era impotente pues su pretensión oral no era más que simbólica: el medio de transmisión sigue siendo el objeto libro); el verbo era la manifestación corpórea de la Idea, ente inaprensible en la forma-mercancía. La vanguardia, quizá también inconscientemente, en su anhelo por innovar y recalcar su carácter actual, rompe con la musicalidad del poema y explota el carácter visual de la escritura al máximo. Con ello reafirman necesariamente la objetualidad de la poesía, el carácter escrito de la poesía moderna e indirectamente su carácter comercial, en tanto que implica la producción material de un artefacto transmisor. Cuando el futurismo plantee la vividez de la comunicación oral, lo hará desde la asunción total de la oralidad secundaria (cf. Ong, 2016) y la oralidad irá acompañada de un artefacto transmisor tecnológico: la radio, el fonógrafo, el teléfono, etc. Esta diferencia está inscrita plenamente, como hemos apuntado anteriormente, en la contraposición ciudad/campo. El modernista resalta el carácter sonoro de su poesía y lo hace mediante la exaltación de la tradición oral premoderna, normalmente asociada al

---

moving” (en Harvey, 1985: 16). Mucho antes Karl Marx ya identificó a Estados Unidos como “la forma más moderna de la sociedad burguesa” (2007: 25).

<sup>467</sup> La experiencia de la gran ciudad de Nueva York es en sí misma una experiencia de futuro. De ahí el título de una novela como *Anticópolis* de Luis de Oteyza (1931) donde la ciudad de Nueva York, en la cual se viven las experiencias más extremas de las relaciones sociales capitalistas (el repetido “contrato” de la novela) no sometidas a otro criterio ulterior más que la supuesta libertad del sujeto, es la “ciudad anticipatoria” de la trayectoria histórica que impone la modernidad.

campesinado. Para poetas como Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Valle-Inclán podríamos decir que *la letra mata*. Mientras que los futuristas paragonarán su poesía con los medios de comunicación y la mediación social propios de la ciudad: carteles, publicidad, radio, teléfono, etc. La mayoría de los poemas visuales de hecho no serán producto de la pintura o caligrafía manual sino de la combinación de tipos mecánicos.

### *Visualismo y tipografismo*

¿Puede relacionarse la tendencia a buscar una dimensión de carácter plástico de la poesía vanguardista de corte cubista como una marca de esteticismo? ¿Es el carácter intuitivo de la poesía ultraísta? ¿Es una coincidencia innominable con el visualismo de la publicidad? Quizá todos sean factores influyentes. Cuando menos el uso constante de siglas (*TSH, f.c.*, etc.) es, creemos, un síntoma del carácter absolutamente lecto-visual de la urbanización de la conciencia que define el “siglo de las siglas”, en palabras de Pedro Salinas. Juan Carlos Rodríguez esboza la posibilidad de que la generalización de la línea recta en arquitectura y urbanismo tenga relación con la desaparición del encabalgamiento en la poesía (2011: 315). La relación sería en realidad de ambas tendencias respecto al visualismo y la abstracción espacial propia de la modernidad y que guarda estrecha relación psicológica con el modo de escritura tipográfico como lo expone Walter Ong (2016). El poeta hace de la propia escritura un acción rítmica y lúdica acompañada a la máquina, en su caso, la novedosa máquina de escribir: la “pianola typewriter” de Torre y la del posterior “Underwood girls” de Salinas.

En cualquier caso, los poemas visuales ultraístas tienen la mayoría un carácter de pleonasmio lírico, de apoyo visual al mensaje, pero apoyo sin el cual no se daría apenas el elemento lírico. Como es el caso del siguiente poema de Eliodoro Puche, un buen ejemplo de caligrama con analogía visual cuya clave interpretativa, como no es infrecuente, se da en el título:

EL RELOJ  
 (fuga de las horas que caen)  
 c  
 o  
 m

o

l

a

p

l

o

m

a

da

TIENE EL DEDO EN LA BOCA (“Silencio”, *Ultra*, 1921, en Soria Olmedo, 2007: 187)

### *El jazz como motivo urbano moderno*

Frente a la suave y vaga música a la que pretende aspirar la poesía modernista, pues la música sería para estos la más inmaterial y, por tanto, la más espiritual de las artes, la vanguardia española tendrá como banda sonora el novedoso y cosmopolita jazz. Lejos quedo el wagnerismo modernista. El carácter inmaterial y etéreo de lo musical no es lo interesante ya sino la corporeidad de la música. El jazz para la vanguardia sería siempre baile y presencialidad festiva (por eso el jazz casi siempre es referido a partir de la banda, la *jazz-band*). La corriente musical proveniente del otro lado del Atlántico tenía varios elementos que lo hacían muy atrayente como motivo para el vanguardista español: su novedad, su carácter cosmopolita e híbrido (proveniente del país referencia para la modernidad), su polirritmia y su carácter popular-festivo antes que culto. Estos motivos son los que marcan la caracterización poética del jazz antes que la música en sí, por lo demás, apenas escuchada en la España de los años 20. La adopción del jazz como motivo e incluso rítmicamente, en el intento de plasmar versalmente un ritmo sincopado, obedece a esa interpretación del jazz como una liberación por su carácter moderno y rupturista con las formas de interpretación y composición típicas, populares o cultas, de la tradición española. El jazz es tanto ruptura con la musicalidad modernista y su vaguedad melancólica como con el casticismo español. El carácter de música exportada dota al jazz de unas connotaciones de cosmopolitismo y modernidad que lo

hacen perfecto para elevarlo a signo de la estética de una nueva época. Gómez de la Serna llega a definir el jazz-band como “la mezcla libertaria”. Y continúa afirmando sobre este: Mucha rebeldía hay en el ‘jazz’ [...] se rompe la hipocresía social” (en Cano Ballesta, 1994: 106). Dotando de un carácter político modernizador a una música que en sí misma y en sus formas de difusión está muy lejos de tenerla.

El jazz deja de lado el mecánico y estridente organillo de la bohemia y las castizas músicas regionales, distanciándose tanto de la bohemia marginal como del tradicionalismo ruralista y poniendo la moderna vida urbana en el centro de todo. Guillermo de Torre describe el ritmo del jazz como fruto del nerviosismo propio los estímulos caóticos de la ciudad moderna, con su fragmentación *caleidoscópica* que revelaría potencias normalmente ocultas: “*El motor de mi inquietud acuerda sus latidos al síncope contrapuntístico de los jazz-band / Saltan los nervios en la hipertensión lírica*” (“Diagrama mental”, 2021: 199). El estado de ánimo personal es aquel que ha adoptado el ritmo de vida de la ciudad moderna, de una forma casi médica-corporal, y que no es en absoluto melancólico. Orientado hacia una estética del futuro la verbena popular se desplaza cada vez más por la fiesta de *jazz*, ofreciendo un nuevo paradigma de lo festivo que ya no se limita a la fiesta en un tiempo y en un espacio, sino que funciona como banda sonora de una actitud vitalista ante un futuro que viene. El *jazz-band* sacude todo atisbo de melancolía de la verbena popular y pobre y se instituye como la fiesta irreverente, ociosa y desenfadada de una burguesía progresista que mira hacia al futuro y que se siente participe de tal futuro.

Uno de los grandes ejemplos de esta nueva actitud es el poema “Jazz-band” de Concha Méndez de su poemario *Inquietudes* de 1926. El poema tiene todos los motivos típicamente urbanos de las vanguardias: ritmo sincopado, superposición de imágenes, versos rápidos, ludismo, transparencia, estridencia, etc.

Ritmo cortado.  
 Luces vibrantes.  
 Campanas histéricas.  
 Astros fulminantes.

Erotismos.  
 Licores rebosantes.  
 Juegos de niños.

Acordes delirantes.

Jazz-Band. Rascacielos.

Diáfanos cristales.

Exóticos murmullos.

Quejidos de metales. (en Merlo, 2022: 191)

La vida moderna parece una fiesta incesante. Un cúmulo de actividades simultáneas e ininterrumpidas como la acumulación caótica del poema.

### *El paisaje en la vanguardia ultraísta*

A pesar de la importancia de lo urbano en la poesía ultraísta, la ciudad no se incorpora exactamente de un modo paisajístico, en tanto que el paisaje poemático es interno al propio poema en el cual el paisaje, si bien puede llegar a ser importante, se conforma a través de metáforas visuales internas al propio texto espacializado visualmente.<sup>468</sup> Un paisaje este “que obtiene su realidad sólo en y a través del texto” (Aritzeta, 1996: 129). El paisaje es una especie de tramoya del mundo creativo del poeta. Huidobro afirma: “nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias” (“Non Serviam”, 1996: 40-1). Y Gerardo Diego en su poema “Creacionismo”:

...Hagamos nuestro Génesis.

Con los tablones rotos,

con los mismos ladrillos,

con las derruidas piedras,

levantemos de nuevo nuestros mundos.

La página está en blanco:

“En el principio era...” (*Grecia*, n.º 19, 1919)

Desde el planteamiento ahistórico de la vanguardia española todo el arte pasado era en sí mismo un decorado. Con los “tablones rotos” de ese decorado antiguo, falso e imitativo (“Odio universale per la luna”, había proclamado Marinetti en *Zang tumb*

---

<sup>468</sup> Espacialización que Joseph Frank (1945) ha estudiado a través del concepto de “forma espacial” como específica de la literatura moderna.





el poeta cartista que aspire a construir un arte esencialmente vitalista y contemporáneo, sin ningún varamiento anacrónico, y, por el contrario, henchido de intenciones porveniristas, habrá de exaltar las perspectivas urbanas, concediendo matices particularizantes (Torre, en Soria Olmedo, 1988: 80).

Por su parte Jorge Luis Borges en una breve “Crítica del paisaje” de 1921 afirma que el paisaje rural es falso, producto retórico de una tradición petrificada que no solo no aporta nada novedoso, sino que, por ello, engaña en cuanto no observa realmente el objeto puesto que este aparece deformado por las fórmulas retóricas heredadas. Propone enfocarse en el “paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún” (en Soria Olmedo, 1988: 117); es decir, no es tampoco la vieja ciudad y los centros históricos, ni la monumentalidad burguesa, sino “lo marginal”, los arrabales y suburbios surgidos de la expansión de la ciudad sobre el campo que por su novedad histórica necesitan para su descripción lingüística formas literarias nuevas.<sup>469</sup> Ciudad nueva y desautomatización formalista van, así, de la mano en la búsqueda de un paisaje esencial y no “retórico” para la vanguardia. Este movimiento debe romper con el tiempo, el espacio y la causalidad tradicional para crear un espacio propio, una realidad espiritual autónoma.<sup>470</sup>

Con todo, Borges y De Torre, ambos importantes figuras de la lírica vanguardista hispana, coinciden implícitamente en cierta desconfianza hacia el paisaje anterior en cuanto este requiere cierta distancia y quietud reflexiva. El poeta vanguardista quiere sumirse en el ritmo y el movimiento de la vida, imbuirse en el fragor urbano y que su poesía sea manifestación de ese fragor. De modo que, independientemente de las teorizaciones en torno al paisaje o las categorizaciones metapoéticas, las plasmaciones urbanas de estos vanguardistas son más bien poco paisajísticas, si acaso lo son.

---

<sup>469</sup> De estos planteamientos surge *Fervor de Buenos Aires* de 1923 donde no se da una poetización futurista de la ciudad; el fervor no viene de fuera, sino más bien de la mirada del poeta en la búsqueda por lo no agostado.

<sup>470</sup> Borges apela en este aspecto “creativo” a la experimentación expresionista y a Schopenhauer, quien con su dicotomía entre voluntad y representación probaría la imposibilidad de un sujeto sin objeto y viceversa. Una interpretación de la espacialidad expresionista algo forzada en tanto que resulta bastante evidente que el expresionismo germano, en sus distintas manifestaciones artísticas, es antes que nada la objetivación de la alienación subjetiva. Por lo demás, la representación urbana del expresionismo (piénsese en los poemas de Trakl o de Benn, o los grabados de Masereel o de Georg Grosz) nada tiene que ver con la laica proyección celestial de Torre o con la armonía dinámica y el equilibrio de un Guillén, por ejemplo, del poema “Ciudad de los estíos” que personifica a la ciudad de veraneo alegremente como “loca de geometría”. El furor y el fervor vesánico de este hodiernismo es lo opuesto de la locura como hipérbole de la alienación del expresionismo.

Aunque como veremos, el paisaje no desaparece absolutamente. Guillermo de Torre cuando escribe su poema titulado “Paisaje plástico” (*Grecia*, n.º 29, 1919) reproduce, de manera todo lo caligramática que se quiera (en realidad más cercano a la poesía visual de Huidobro quien, como se sabe, compuso poemas visuales paralelamente o incluso antes a Apollinaire), un bucólico paisaje estival:

Los cuerpos enervados  
 SIESTA tendidos sobre el agro  
 crepitan en un orgasmo de ardencias

Un campo sin industrializar repleto de hoces, horcas, bieldos, botijos, coplas campesinas, etc. donde las palabras giran en una unidad circular que imita la forma de la era:

LA SED extrangula las gargantas  
 Los trillos resbalan con modorra sobre las mieses incendiadas.  
 BIELDOS HORCAS  
 BOTIJOS  
 ESPEJISMO de pulpas acuosas

El poeta parece querer demostrar su habilidad y conocimiento de un vocabulario que empieza a resultar tan extraño como sus estrambóticos neologismos (gavillas, zahones, sarmientos, barcino, etc.), unidas a imágenes novedosas con las que el poeta demuestra su capacidad imaginativa y favorece la desautomatización del lector. Efectivamente, como explica Ródenas Moya, la conjunción permite una serie de estrategias textuales que logran generar “un segundo nivel de significación icónico y visivo a través del cual sugerir aspectos sensibles (visibles, audibles, tangibles) de la escena agrícola” (2021: 86). El crítico, elude sin embargo, las derivaciones ideológicas del poema. El imaginismo del poema es sostenido por una relación de explotación para con el campesinado simbólicamente no muy dispar a la del poder ejercido por los terratenientes. El conservador cuadro de “harmonía estival” imita incluso hasta la famosa escena de las espigadoras reclinándose sobre la tierra:

Las espigadoras encorvadas sobre los rastros  
 de confunden con los sarmientos de las carrascas

Una tierra que asume ella misma el combamiento de quienes la trabajan (“el vientre convexo de la gleba”). Pero lo hace sin connotar ninguna explotación o injusticia. Se

trata de la prototípica escena decimonónica de campesinos, solidaria con el discurso burgués de exaltación del trabajo sumiso y disciplinado. Lo único que se hace es omitir un modo expresivo tradicional y obviar cualquier referente rural real. Lo rural es todo metafórico, paisajístico, “plástico”. Todo parte de la ciudad y el imaginario futuro-fantástico desde el cual solo se ve en el campo lo que uno quiere ver para el disfrute gozoso de los sentidos. La escena es el pretexto para crear una imagen textual de regodeo sensorial. Incluso no falta, como en los falsos idilios conservadores que presentan el campo a la manera de un mundo armónico y autosostenido, la presencia de Dios, aunque este se trata de un dios humanizado, cuyo poder divino es el de la técnica: la imagen del dios-piloto que se intuye gobernando el paisaje en el único paréntesis del poema, como una especie de obviedad que solo cabe recordar.

(Se adivina a Dios que en su cabina  
Ante su térmico cuadro distribuidor  
Acumula trillones de calorías)

Este idilio rural puede sorprender, pero no sorprende tanto cuando comprendemos que la ciudad futurista no es sustancialmente distinta. La nueva *fe* en la técnica no es tanto la confianza decimonónica en el potencial que esta tenga para liberar a la humanidad de la miseria sino la propia de un mundo estetizado donde se cree que la producción, fabril o agrícola, sigue siendo un armónico cuadro de Millet. Para el futurismo la técnica es ante todo ocio y poder, no mejora de la producción. En definitiva, el paisaje para el Torre ultraísta es, en sus propias palabras, un “guiñol de Natura” (2021: 227), una naturaleza a la que parecen pertenecer los campesinos que se confunden con el paisaje y que controlado por el poeta-ingeniero.

#### *Lujo, elitismo y artista managerial, no obrero*

El vanguardismo español abraza en sus teorización la expansión de la producción de mercancías como forma de reencantar la vida e introducir el arte en la vida cotidiana, volcándose con ello hacia el impulso industrializador de la sociedad y desdeñando explícitamente los intentos de movimientos estéticos como el *Arts & Crafts* de William Morris cuyos intentos habían pasado por una transformación productiva y un abandono

del industrialismo.<sup>471</sup> La revista *Alfar* dedica un número a Sonia Delaunay, quien vivió largas temporadas en España en la década de 1910, como paradigma de la renovación del diseño y la decoración cuya tarea de extender la nueva estética a la vida cotidiana es comparable con la del poeta. Pero el rechazo de la reivindicación del artesanado de Morris o Ruskin no recae en una posición obrerista, todo lo contrario, pues “Sonia no es una obrera hábil que movida por el industrialismo, o respondiendo a su criterio de buen gusto instintivo, manufacture productos artísticos” (en Soria Olmedo, 1988: 129). El diseño moderno, como el arte deshumanizado, tiene que ser improductivo, lujoso, por eso es posible la comparación de la innovadora diseñadora con el poeta: su trabajo es el de diseñador *managerial* de una producción industrial, no el del artesano que tiene el dominio físico de la tarea productiva que él mismo realiza.

Gerardo Diego, de un modo similar plantea la poesía como puro gesto gratuito: “Un canto sin música. El verdadero canto. Lo peor es cuando el canto todavía ‘quiere decir’, quiere ser útil, además de deleites con su sola melodía” (en Soria Olmedo, 1988: 130). El arte debe ser improductivo, y cuando se reclame que deba ser productivo será para polemizar con la pasada posición modernista, como ocurre en el epatante “Manifiesto anti-artístico” de Dalí y compañía.<sup>472</sup> O *Ultra* en 1921: “Propugnamos una antiliteratura implacable, devastadora de todas las tipificaciones arraigadas” (en Ródenas Moya, 2021: 108). La antipraxis es, por lo demás, absolutamente falaz. Figuras como Dalí o Torre se dieron precisamente a la obcecada tarea de producir mercancías artísticas; Dalí como “mercachifle” en sí mismo —Alberti *dixit*— y pintor de cuadros repetitivos, y Torre como escritor incansable y editor.

El particular concepto utilitarista de John Ruskin servirá de ejemplo para contraponer el concepto de desinterés que defiende el Arte Nuevo desde el objetivismo husserliano —“a las cosas mismas”— (Soria Olmedo, 1988: 136). En realidad, el concepto utilitarista de Ruskin o Morris, sin eludir sus contradicciones y problemas, se enmarca dentro de una crítica radical del proceso de trabajo capitalista que separa al

---

<sup>471</sup> Lo cual contrasta plenamente con movimientos vanguardias europeos como el dadaísmo. En este si hay mundo industrial es para mostrar su miseria, aun sin necesidad de mostrar la explotación.

<sup>472</sup> En él se lee: “Buster Keaton ¡he ahí la poesía pura Paul Valéry! Avenidas postmaquinistas, Florida, Corbusier, Los Ángeles. Pulcritud y euritmia del útil estandarizado” (en Soria Olmedo, 1988: 205). Ningún ataque a la institución artística, a la categoría arte, del tipo dadaísta o surrealista: se trata simplemente de una adscripción al funcionalismo abstracto de un Le Corbusier, sin un rechazo general al modo de producción ni a la sociedad, sino que se plantean acciones artísticas concretas y particulares.

productor de la concepción, control y producto del trabajo impidiendo una producción integrada, justa y bella; la belleza estaría desarraigada dentro del capitalismo en una esfera social separada, el arte, cuyas tareas no entrarían estrictamente dentro del proceso productivo. Es fundamental notar cómo la concepción de Ortega y su círculo asume y defiende exaltadamente esa escisión que consideran condición *sine qua non* del arte genuino. La utilidad es entendida, pues, estrictamente en términos productivos capitalistas: el arte deshumanizado requiere esfuerzo y capacidad, pero este esfuerzo debe ser improductivo, gratuito, lujoso. Tal concepción de lo utilitario, pues, no está en contradicción dentro de la lógica orteguiana de una estética y un arte que sirva como basamento de un proyecto político de formación de minorías, a la manera de una “educación estética del hombre” de un romántico como Schiller (el supuesto antiromanticismo de Ortega pesa menos que su kantismo)<sup>473</sup>, quien no por casualidad funda su estética en el juego.

El arte nuevo de Ortega pierde cualquier carácter de trabajo como actividad productiva y aboca por el “sentido deportivo y festival de la vida”; el arte como el deporte es un tipo de esfuerzo “que no nace de la imposición, sino que es el impulso libérrimo y generoso de la potencial vital” (*El tema de nuestro tiempo*, 1966a: 195).<sup>474</sup> Ortega y Gasset no gustaba mucho de la violenta experimentación vanguardista y desconfiaba seriamente de su necio futurismo, sin embargo, la impopularidad de la vanguardia le atrajo en cuanto permitía vislumbrar en su orientación grupuscular una aristocracia política y social: “cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos pocos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el

---

<sup>473</sup> El antiromanticismo no es en Ortega otra cosa que desdén por lo popular. Lo romántico sería un arte popular que provoca un goce usual “que se proyecta en la obra extrayendo de ella sentimientos humanos, es decir vulgares, melodramáticos”; por su parte el verdadero arte sería el del gusto selecto, producto del “goce estético” que “se objetiva y distancia de los elementos humanos” (Soria Olmedo, 1988: 138). La purificación del arte sería en obvia reminiscencia nietzscheana la “eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”. Un arte, en suma, para la élite creadora, “un arte de casta, y no demótico”, dice Ortega en *La deshumanización del arte* (1966b: 359).

<sup>474</sup> Nótese la antes comentada coincidencia de tal propuesta con la estética de Friedrich Schiller. Dice este en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “El animal *trabaja*, cuando una privación es el resorte de su actividad, y *juega*, cuando ese resorte es la fuerza pletórica, cuando una sobreabundancia de vida es el estímulo de su propia actividad” (carta XXVII).

rencor de las muchedumbres” (“Musicalia”, Ortega, 1963: 235).<sup>475</sup> Así, como explica Soria Olmedo: “La revuelta del arte y la literatura de vanguardia contra la moral utilitarista de la sociedad industrial y contra sus instituciones artísticas se transmuta ahora en alta misión, ‘que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos’” (1988: 138).<sup>476</sup> Para impedir la apropiación simplificadora y popular de las masas el arte nuevo debe impedir una identificación subjetiva con este; el nuevo arte debe forzar siempre una cierta distancia con el espectador; esta es la clave de la ironía del arte nuevo. La negación del arte tradicional supone la negación irónica —finalmente tan corrosiva como impotente— del arte mismo, que no puede tomarse nunca demasiado en serio: “el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente una burla de sí mismo” (*La deshumanización del arte*, 1966b: 382). Esta es en gran medida la domesticación de Ortega de cualquier pequeño atisbo revolucionario que pudiese haber en la vanguardia: no pueden cambiarse las reglas sociales del mundo con el arte, plantear la posibilidad de un mundo sustancialmente distinto es ingenuo y contraproducente.

Torre, coincidente en gran medida con Ortega, en su “Manifiesto Vertical” plantea que la “gesta constructiva” del arte nuevo no puede depender de una estética colectiva sino que solo será posible a partir de la “alta jerarquía y la calidad insustituible del Yoísmo”. El originalísimo carácter del individuo instintivamente creador que mediante el esfuerzo intelectual logra el milagro de la imagen genuinamente novedosa. Desde esta “estética del yoísmo ultraísta” asume el narcisismo intrínseco de la forma-sujeto moderno y lo exalta hasta cifra sideral, en explícita sintonía con el anticomunismo liberal: “¡Ego triunfante sobre la planitud amorfa del atónito nivel comunista, con un ritmo de aristocratismo mental!” (*Cosmópolis*, 1921, en Ródenas Moya, 2021: 45). Guillermo de Torre nunca sintió una unidad fraternal con la masa a la que siempre contempló como muchedumbre al modo baudelairiano: “Amo la bodeleriana soledad poblada” (“Autorretrato”, 2021: 203).

---

<sup>475</sup> Cocteau en *Le Coq et l'Arlequin*: “Ce qui le public te réproche, cultive le c'est toi”. Guillermo de Torre usa esta cita en un apunte inédito como justificación de su “yoísmo” elitista (2021: 248).

<sup>476</sup> Cano Ballesta describe como antiburgués el elitismo aristocratizante de la vanguardia española y sus devaneos fascistas (1994: 138-139). En esas posiciones antidemocráticas ve una profunda “ambivalencia” y “ambigüedad” respecto a la burguesía. Cano Ballesta no parece capaz de aprehender la lógica interna de la ideología burguesa cuyos planteamientos democráticos son intrínsecamente problemáticos. Ortega y Gasset es la personificación de ese carácter problemático.

No es casualidad que el único poema explícitamente político del poemario de Torre que tiene una nota crítica (así al menos lo ve Ródenas Moya, 2021: 83) sea precisamente una nota crítica solidaria con el discurso reaccionario-reformista del anticomunismo. “Ondulaciones + Multitud” (Torre, 2021: 167), una referencia implícita a la reciente Revolución Rusa, ilustra en una especie de prosa renqueante a una muchedumbre sublevada cuyo furia “irresponsable” tiene un carácter natural-animal (“ondulaciones”, “pulpo tentacular”) que un político demagogo instiga de forma hipócrita (un “hombre que nunca se sintió multitud” —cabe ver, aquí sí, una nota crítica al leninismo—) provocando ahora verdaderos seísmos sociales gracias a los nuevos medios técnicos (el “megáfono”). El poema trata de provocar una sensación negativa de caos que reflejaría la irracionalidad inútil de la protesta. La unión de todas las voces en una, la del megáfono, sería una ilusión falsadora que permite la técnica. Carácter falseador que, sin embargo, no acompaña al resto de exaltaciones de la técnica del poemario.

No por casualidad, Guillermo de Torre, tras su delirante eclecticismo vanguardista, acaba planteando, desde unos mismos planteamientos kantianos que los de Ortega, un formalismo consciente que enlaza con la estética purista de la que Guillén o Diego fueron adalides. Desde ese kantismo, como explica Soria Olmedo, “el sujeto ordena el caos de las impresiones exteriores, de lo empírico, mediante las formas de la sensibilidad” (1988: 149), así Guillermo de Torre, continua Soria Olmedo:

considera indispensable la voluntad estética para el proceso creativo: los surrealistas al resucitar la idea del poeta como médium, como intérprete de fuerzas situadas más allá de la voluntad, se mueven en otra órbita, de genealogía romántica, en cambio Torre, en coincidencia con otras voces desconfiadas del ámbito español, sostiene que el poema emerge de la trasposición al plano de lo poético de los elementos de la vida cotidiana mediante un proceso de construcción o depuración que gravita siempre la conciencia, intencionalmente. (1988: 149)

### *Exaltación abstracta del trabajo*

Frente a la ociosidad y la desidia modernista, el poeta que pretende alinearse con el tiempo del *ahora* tiene que adecuarse a la lógica productiva de la modernidad



poniéndose manos a la obra: “Hermanos, superemos la pereza” clama Gerardo Diego en *Imagen* (1996: 28). Diego en su artículo “La vuelta a la estrofa”, que sirve casi como manifiesto del grupo del 27 afirma que “hay que crear. O lo que es lo mismo: hay que poseer, domeñar, tener conciencia” (*Carmen*, n.º 1). Cuando la disciplina de la estrofa es ahora totalmente voluntarista, en tanto ha sido rota por la ruptura vanguardista, el ejercicio de disciplina versal es ahora un esfuerzo deportivo: “la esclavitud está abolida. Y la pereza pasó de moda. Al yunque, jóvenes prosistas, al yunque”. El presente es, efectivamente, el trabajo. Y continúa: “Lo que es nuevo no tiene época, no tiene edad, no tiene moda de tener edad (modernidad). Porque no tiene *tiempo*”. El presente eterno del capital llega por fin a la poesía. Como afirmara Marx, el burgués piensa que ha habido historia, pero ya no la hay (1987: 77).<sup>477</sup>

Ortega y Gasset afirma: “El selecto se selecciona a sí mismo al exigirse más que los demás” (en Soria Olmedo, 1988: 159). El campo artístico es donde Ortega puede experimentar y desde el que proyectar una meritocracia liberal, en el cual la inteligencia no aspira tanto a mandar sino a controlar el dominio de lo privado. La interiorización del poder fruto de una introyección de la validez social de los individuos según supuestos méritos. En sintonía —aunque haya pasado desapercibido— con el proyecto educativo de la Italia fascista que Giovanni Gentile diseñó en colaboración, solo aparentemente incompatible, con María Montessori.

### *El amor por las mercancías*

El carácter positivo de la llamada vanguardia hispana se ve enfatizado por la pasión y fascinación por la realidad material del capitalismo tardío. La mayoría de los movimientos de vanguardia de corte futurista comparte cierta atracción por los brillantes, variados y numerosos bienes producidos en la línea de producción fordista. Como señala Juli Highfill el retraso económico de España agudizó esa fascinación y

---

<sup>477</sup> El propio proyecto creacionista del Diego temprano ya estaba ontologizado: el poema auténtico es siempre fruto de la invención imaginativa. En 1919 expresa esto desde los presupuestos popularistas krausistas: “Solo los niños, algunos poetas del pueblo y nuestros creacionistas, por su pureza de intención y su ausencia de ilaciones, logran el milagro”. La lógica estética kantiana es evidente: “El creador de imágenes [...] empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma” (“Posibilidades creacionistas”, *Cervantes*, X.1919).

puso en segundo plano aspectos negativos. “By the 1920s, a ‘desire to be modern’ overtook the population, fed by mass-media images in cinema and in a burgeoning print-media market” (2014: 2). Especialmente entre la pequeña burguesía urbana<sup>478</sup> para quienes ese nuevo mercado de bienes de consumo más posibilidades ofrecía. Es el caso de muchos de los poetas ultraístas y de la *joven literatura*, fascinados por los objetos y las imágenes de consumo y publicidad con que se expandían los primeros atisbos de la vulgarmente llamada “sociedad de consumo”.

El carácter de imagen de la mercancía en el tardocapitalismo (cf. Debord, 2015), al hacer que de alguna manera la cosa y el signo se entretengan de una manera especialmente confusa, se plantea en la búsqueda poética por la “cosa-en-sí” que rodea a todo el círculo orteguiano. El fetichismo de la mercancía se introduce de tal manera en la poesía que el acceso al espectáculo de la mercancía llegó a aliviar la ansiedad de la sospecha sobre una realidad inasible, no accesible directamente a nuestros sentidos. Como señala Highfill vemos en este periodo una verdadera fascinación por las “cosas” cuya etimología tanto en las lenguas germanas (*thing, Ding*) como en las latinas (*chose, cosa*) remite a una *cuestión*, a la materia de una discusión (2014: 2-3).

En una conferencia de 1930, “Mundo real y mundo poético”, Salinas explica el atractivo del nuevo mundo de objetos que ofrece la edad moderna:

La cantidad de objetos bellos creados por el hombre de hoy y que éste encuentra a su alrededor donde quiera que ponga los ojos no tiene comparación con el repertorio de la vida material de ninguna época. La realidad circundante ha dado un avance arrollador, irresistible. Paralelamente el concepto de belleza sufre también una ampliación enorme. [...] Cuando un hombre sensible sale a la calle es muy difícil que vuelva a su casa sin alguna belleza más. (en Highfill, 2014: 153).<sup>479</sup>

El poeta, esa criatura sensible, sale a la calle como un consumidor buscando nuevas adquisiciones en el cúmulo siempre creciente de experiencias y mercancías que es la ciudad moderna. La mercancía y la experiencia, el fetichismo y la poesía se entrelazan

---

<sup>478</sup> Importante insistir en esto: en los *felices años veinte* a pesar del crecimiento económico, la introducción de un nuevo mercado de productos y la introducción de la electricidad en gran parte del territorio, las áreas rurales seguían viviendo en unas condiciones más cercanas al siglo anterior que al nuevo.

<sup>479</sup> Que la fascinación por el mundo moderno en los años 40 se tornase, para el propio Salinas y otros tantos, en un desencanto desgarrador no debería desviarnos de la objetividad de estos textos.

de un modo que cuesta diferenciarlas. Juli Highfill muestra los paralelismos entre la estructura de las greguerías y eslóganes publicitarios. Valgan estos ejemplos:

“Biombo: burladero discreto para la indiscreción” (Gómez de la Serna)

“Nogat. Producto especial mata-ratas” (anuncio de la época)

Una greguería como “¡Tintoretto! La mejor tintorería del arte” que funciona a través de la falsa etimología, la paranomasia y la aliteración, como tantos eslóganes publicitarios de la época, y que son procedimientos usuales en Gómez de la Serna son, antes que revelaciones esenciales de la cosa, provocadoras de un interés por la mercancía (¿las coincidencias con la publicidad se han eludido —a excepción, claro, de Juli Highfill— por prevalencia ideológica?), que en este caso no es tanto el objeto producido sino la palabra. La greguería funciona semánticamente por el carácter ambiguo y engañoso del lenguaje (en el sentido semiótico que propone Umberto Eco según el cual lo propio de un lenguaje es que, como sistema semiótico, posibilita mentir [cf. Eco, 1985]), pero funciona estéticamente por el fetichismo del lenguaje al cual atribuimos un carácter esencialmente revelador. Este fetichismo no es sustancialmente distinto del fetichismo de la mercancía. Quizá el logro eventual de Gómez de la Serna —ocasional, más bien discontinuo— sea mostrar que, dándonos cuenta del fetichismo del lenguaje, haciéndonos cargo de él (la ambigüedad lingüística no va a desaparecer) podemos desechar el fetichismo de la mercancía. El escritor madrileño contiene en sí mismo las propias contradicciones de la estética moderna, en tanto que tratando de escapar de la homogeneización y estandarización de la mercancía cae en su contradictoria necesidad de novedad constante que condena al lenguaje y a las cosas a la vaciedad, la obsolescencia, a las *palabras inertes* que trataba de vivificar. La búsqueda revitalizadora constante produce paradójicamente la muerte de todo.

La pasión por las mercancías industriales de Gómez de la Serna tiene además un elemento genuinamente epatante y lúdico, en tanto se recrea en lo aparentemente sin importancia y barato. Como señala Sobejano (1967: 216), en esta actitud Valle-Inclán parece un claro precedente. Como dice en su *Sonata de Invierno*: “Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase. ¡Viva la bagatela! Para

mí haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la Humanidad”.<sup>480</sup> Fragmento con el cual se expresa la gratuidad del arte y su carácter lúdico.

#### CIUDAD, VANGUARDIA Y MODERNIZACIÓN

Ciertos movimientos de la llamada vanguardia queriendo realizar el futuro abrazan la lógica progresista burguesa, aunque intenten forzarla desde una posición que bien podríamos calificar de ingenuo vanguardismo político. La vanguardia abandona en gran medida la desconfianza al progreso burgués que había caracterizado al modernismo tratando de tomar las riendas de ese progreso.<sup>481</sup> El futurismo y el vitalismo orteguiano son el claro ejemplo de que, como plantea Jameson, “el papel objetivo de los intelectuales en la implementación de la revolución cultural de la modernización siguió siendo progresista durante mucho tiempo” (1999: 83), y de que la misión que se plantean era “coextensa con las luchas modernizadoras del propio capital” (1999: 84). El ultraísmo, como el cubismo (que empieza con paisajes y bodegones) aunque adopte elementos de estéticas vanguardistas (fragmentación, simultaneísmo, etc.) es un movimiento, como hemos visto, conformado desde presupuestos problemáticamente racionalistas. Sin embargo, como en el urbanismo racionalista, el carácter urbano de la vanguardia, es más bien de carácter anti-urbano, el elemento urbano de contenido es mínimo. Raymond Williams ha sido uno de los investigadores que más ha enfatizado las prácticas artísticas del siglo XX con las relaciones sociales que emanan de las condiciones materiales que impone la gran ciudad moderna:

there are decisive links between the practices and ideas of the avant-garde movements of the twentieth century and the specific conditions and relationships of the twentieth-

---

<sup>480</sup> El lema proviene de Lawrence Sterne, *A sentimental journey*, donde en una carta se exclama: “Vive la bagatelle!” que Baroja en algún momento atribuye erróneamente a Swift. Sobre este lema usado por Valle, Baroja y Azorín, véase Cabañas, 1970.

<sup>481</sup> Rubén Darío que vivió lo suficiente para conocer los barruntos de la primera vanguardia mostró perspicaz prudencia: “El futurismo ordena ¡adelante! Muy bien. Pero ¿a dónde ir? Si ya no existen Tiempo y Espacio, ¿no será lo mismo ir hacia Adelante que hacia Atrás?” (en Soria Olmedo, 1988: 37). Una desconfianza crítica al progreso burgués que un Azorín, por ejemplo, no tendrá. Lo cual se ve en su aproximación al fenómeno vanguardista, a cuyo carro intentó subirse de postín con su particular *superrealismo*. Esta actitud pseudovanguardista de Azorín debería verse, creemos, como un síntoma de su exultado aceleracionismo reaccionario.

century metropolis. The evidence has been there all along, and is indeed in many cases obvious (1985: 13).

De un modo similar se ha expresado Guillermo Carnero en el ámbito español:

La vanguardia es una respuesta, en múltiples direcciones estéticas e ideológicas, a la crisis de la modernidad de principios del siglo XX, y no es extraño que la ciudad ocupe un lugar de excepción en la temática y en la iconología vanguardistas, puesto que la civilización moderna es esencialmente urbana (1994: 84).

Pero Williams se muestra más certero al estudiar la relación entre la ciudad y modernidad al recordar lo difícil que resulta tomar distancia de una modernidad que no deja de ser la nuestra y que por lo tanto resulta más complicado de lo que pueda parecer separar la especificidad material e histórica de la modernidad con la vaga idea cultural de “lo moderno” (Williams, 1985: 13). La modernidad no es, como viene a plantear Carnero, esencialmente urbana, sino que es esencialmente *capitalista* y el capitalismo tiende por su tendencia al crecimiento constante del valor y a la búsqueda de la disminución del tiempo de realización de los ciclos de valorización a la concentración de los medios de producción y de distribución, con una tendencia a la expansión que compensa la descentralización gracias al consumo masivo de energía. Esa dialéctica entre centralización/descentralización subsumida a la lógica productiva del capital es lo que caracteriza al modelo urbano de la *civilización capitalista*. Esa dialéctica conduce precisamente al deterioro y minado de las formas urbanas premodernas o, al menos, preindustriales.

Afirmar que la modernidad es esencialmente urbana puede dar a entender que hay una continuidad sustancial entre la ciudad premoderna y la ciudad moderna. La ciudad moderna, la ciudad de la vanguardia, no es pues, como ya hemos señalado indirectamente, la ciudad *vieja*, la ciudad premoderna (o simplemente la ciudad existente como es evidente en los grandes proyectos urbanísticos del Movimiento Moderno, de Le Corbusier a Robert Moses). La tendencia urbanizadora del capitalismo se impone en detrimento del modelo *civilizatorio* premoderno, de las ciudades anteriores. Cuando se insiste desde la historiografía literaria en la reconciliación de la vanguardia con la ciudad se olvida que gran parte de las teorizaciones vanguardistas pretenden explícitamente destruir la ciudad existente y construir una ciudad según los preceptos propios de su racionalidad.

Es ya casi un lugar común plantear que con las vanguardias la ciudad penetra realmente en la literatura y que la vanguardia sería inconcebible sin la metrópolis industrial (Soria Olmedo, 2007: 21). Según algunos críticos esto sería porque la poesía se abre con optimismo a la modernidad y penetra sin prejuicios en la gran ciudad. Y efectivamente el vanguardista desea abrirse a la realidad urbana liberado de los convencionalismos y, sobre todo, los recelos de otras corrientes poéticas. Un temprano poema ultraísta de Cansinos Assens dice:

Hemos de asomarnos a las ciudades  
 con una mirada atónita y nueva  
 de ojos lavados en las cisternas.  
 Hemos de asomarnos a las ciudades  
 Hemos de mirar a las cosas  
 como se contempla una cuna. (“Poemas del ultra”, *Cervantes*, n.º 1, I.1919)

En una sentencia afín al planteamiento anterior, Ramiro de Maeztu afirma: “De entre el estrépito [industrial] surge el poeta” (en Cano Ballesta, 1994: 51). Sin embargo, sería difícil adscribir a Maeztu a los movimientos vanguardistas propiamente dichos. Lo que se considera una ausencia de prejuicios respecto a la ciudad son en realidad otra forma de prejuicios. Estos prejuicios no son otros que el inconsciente ideológico de la estética moderna sumada a la novedosa asunción de que el poeta encontrará su realización no tanto en el pasado soñado ni el futuro utópico, sino en el *ahora* que es la anticipación de una modernidad acelerada que se manifiesta ante todo en las ciudades industriales. Maeztu podía afirmar tal cosa porque encontraba en el capitalismo, no sin razón, el motor del progreso. Por su parte, el poema de Cansinos Assens es ilustrativo de los presupuestos propios de la estética moderna. El desecharse del discurso acumulado anterior como un proceso de liberación e incluso de higienización (ese *lavarse*) y comprender la modernidad ilustrada como una conceptualización propia del mundo a partir de ver el mundo desde la mirada inocente y ávida de aprendizaje del infante (la *cuna*).

*La ciudad y el ahora*

La gran ciudad es el *ahora* del que habla Ernst Bloch,<sup>482</sup> el tiempo imperante que sobresale jerárquicamente sobre unos tiempos y espacios *otros* relegados a una *acontemporaneidad* subalterna. La gran ciudad es el motor que mueve las agujas del reloj y el reloj mismo (y el cronómetro de la fábrica, [cf. Coriat, 2000]) que oculta una temporalidad no marcada por el tiempo cuantitativo del capital y la linealidad histórica del proceso de modernización. Síntomas de ese *ahora* de la gran ciudad son las afirmaciones de un Edgar Neville o un Julio Camba en Nueva York. Dice el primero en su novela *Don Clorato de Potasa* (1929): “La ciudad vivía perfectamente en su tiempo”. La gran ciudad es el puro presente, la inmediatez, la vivencia de la historia tal como está transcurriendo en el instante y, sobre todo, es la vivencia de inmediatez del sujeto que la experimenta. Es el presente que marca el ritmo de la historia: “Las doce del día de Nueva York eran las doce del día del tiempo” (Neville, en Rozas, 1981: 158). De modo similar afirma Julio Camba en *La ciudad automática* de 1932: “Nueva York es ante todo, el momento presente. Es el momento presente sin más relación con el porvenir que con el pasado. El momento presente íntegro, puro, total, aislado, desconectado (1960: 7). Aunque lo hace sin ninguna pretensión de encomio, Camba reconoce esa dialéctica temporal; dialéctica que de un modo problemático se hace obligatoria seguir.

En la lírica las horas concretas, no las tardes o mañanas vagas del modernismo sino la cronometrada, señalan con vividez la experiencia del sujeto poético. Las imágenes relampagueantes y sucesivas del viaje en automóvil o del montaje cinematográfico se convierten en paradigma de la experiencia del mundo contemporáneo. Incluso una ciudad antigua como Sevilla es para el Pedro Salinas que la recorre trepidante en su automóvil en *Víspera del gozo* de 1926 una vista de la modernidad en un “precipitado desfile de miradores torcidos”: “La calle, inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empezó a

---

<sup>482</sup> A pesar de la indudable relación y coincidencia entre el pensamiento histórico de Walter Benjamin y Ernst Bloch (que fue motivo de disputas y acusaciones recíprocas), cabe no confundir el *ahora* de Bloch con el *tiempo del ahora* (*Jetztzeit*) de Benjamin que tiene más bien una acepción contraria. Con él refiere Benjamin precisamente al momento de posibilidad de ruptura a través del cual el pasado vivo resurge en el presente transformándolo. Es decir, el *tiempo del ahora* benjaminiano sería más bien el momento de ruptura con el *ahora* de Bloch, el tiempo homogéneo y vacío de la historia burguesa.

desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante”. Pero sobre todo es el Madrid moderno el que suscita los entusiasmos vitalistas. “La gran ciudad con sus anuncios luminosos y mil espejismos viene a convertirse en símbolo de lo fugaz e inaprensible de la era presente” (Cano Ballesta, 1999: 227). El misterio sublime de la poesía decimonónica ya no es el secreto inaccesible para el conocimiento humano, la ciencia lo ha iluminado todo, pero lo sublime está en la fugacidad de un tiempo acelerado: “se les escapa de nuevo la ninfa esquiva y deseada”, concluye Salinas su gratuita persecución automovilística. El mismo año Gerardo Diego escribe: “Nada más parecido en efecto a un poema en gestación, a un poema moderno, se entiende, que un automóvil en marcha” (en García, 2001a: 158). Aparte del símil automovilístico y la correspondencia con la concepción técnica del poema como dispositivo, es de notar la asimilación entre el gerundio, “en gestación”, y lo moderno; el poema es lo procesual, el hecho, la acción, la velocidad y la fugacidad, un momento inasible.<sup>483</sup> Lo importante no es el destino o la utilidad del automóvil sino el propio movimiento, la propia acción.<sup>484</sup>

Todo esto es inexplicable sin una interiorización del tiempo moderno; sin la apertura a lo efímero del arte moderno que emana de la conciencia de dicha temporalidad moderna; sin la asunción de la gran ciudad conformada a partir de esa temporalidad (social y urbanísticamente). El tiempo inmediato es ya percibido bajo el signo del reloj. A esto obedece, creemos, la construcción del poemario sobre Nueva York dentro del género del diario por parte de un poeta tan poco amigo del industrialismo, como es Juan Ramón Jiménez. Con su *Diario de un poeta recién casado* el moguerense abraza plenamente la modernidad literaria al dar a lo efímero, vivido como experiencia plena del instante, la cualidad de lo eterno. Como señala Juan Manuel Rozas: “De ahí la perfecta adecuación entre el *habitat*, los temas, el punto de vista y el género literario de *Diario*” (1981: 159). Lo corpóreo y físico del instante presente trasciende el tiempo cuantitativo al ser sublimado poéticamente y adquiere una cualidad atemporal. Lo cotidiano es lo eterno. Se abandona la evocación o imaginación de mundos artificiales y ahora el exterior es parte de sí, no como proyección del alma, sino

---

<sup>483</sup> En este elemento del *modernism* está, creemos, uno de los factores clave de la tendencia en la estética contemporánea por la cual el objeto artístico deviene en el propio proceso artístico.

<sup>484</sup> “¡Qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho!”, exclama Ramón Gómez de la Serna en el prólogo a su *Muestrario* (1918).



como entidad sensible que *aprehende* el mundo y la ordena en la conciencia a través del *concepto* poético. La ciudad es aquí un elemento clave más allá de su realidad espacial como escenario contingente de la vivencia, como plantea José Luis Rozas: “La presencia de la ciudad cobra [...] un significado que va más allá de su mera aparición como escenario de los poemas, en cuanto que supone una experiencia de lo *transitorio* en la cual se puede hallar una verdad *eterna*” (1997: 21).

“¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida”, exclama Juan Ramón Jiménez en *Saludo del alba*. La voz enamorada de *La voz a ti debida* de Salinas afirma por su parte:

Despierta. El día te llama  
a tu vida: tu deber.  
Y nada más que a vivir. (1971: 261)

Porque lo que se exalta realmente es el instante como modo de sublimar el tiempo cuantitativo del reloj, aunque esté ya en la piel del poeta. Su vivencia particular está configurada a través del tiempo cuantitativo que lleva en el bolsillo o en la pulsera: “Las seis del agua”, “Luz de las cinco”, dice Juan Ramón Jiménez en el *Diario*. Pero también las horas de *Ámbito* de Aleixandre o los *momentos* de Hinojosa. Y, claro, el hodiernista por excelencia, Guillén con *Las doce en el reloj* o *Las ocho de la mañana* (J. M. Rozas, 1981: 162). Pero la eternidad del instante tiene su lado tenebroso. La cuantificación del tiempo, su medición física exacta, acaba agudizando la angustia ante el momento fatal, pues cada minuto de fuerza de trabajo que se vende es vida perdida. La hora cobra así un cariz macabro: desde el “Esta hora terrible de las cinco” de Juan Ramón Jiménez, hasta, claro está, la repetitiva “cinco de la tarde” que marca la muerte del Sánchez Mejías en el *Llanto* que le dedica García Lorca.

### *El lado oscuro del optimismo*

Algunos críticos ven el impulso poético de la vanguardia como un embarque, movidos por el optimismo, en una “gran aventura” (Blanch, 1976: 35). El sujeto lírico, sin embargo, más bien se encuentra, creemos, trágicamente (o patéticamente según se mire) atado a ese anhelo de aventura. “Poeta, poeta esclavo de aventuras y de algún sortilegio”, escribe en un verso de 1926 Vicente Huidobro (“Pasión y forma”, 1996:

174).<sup>485</sup> El poeta vanguardista se ve genuinamente como un aventurero, un explorador de nuevos mundos, no de entidad geográfica sino cronológica.<sup>486</sup> Los nuevos medios de comunicación instigan ingenuamente la posibilidad de una nueva aventura individual y colectiva.<sup>487</sup> Pero ante un mundo absolutamente conocido y desencantado por la tecnociencia solo un futuro fantástico se erige como destino posible. En cierto modo, puede plantearse incluso que la exaltación poética de la industria podría obedecer en gran medida a la inversión sublimada de la angustia ante la desposesión. En todo caso, la ciudad moderna se impone efectivamente como realidad existencial del poeta moderno cuya subjetividad se construye dialécticamente en relación con ella. Como plantea Edward Timms: “the city ceases to be pictured as a social environment and is transposed on to an existential plane. The metropolis ultimately becomes a metaphor — a dynamic configuration of the conflicting hopes and fears of the twentieth century” (1985: 4).

Si nos aproximamos a los movimientos de vanguardia de un modo general y global vemos como la perspectiva vanguardista es un modo de lidiar con la experiencia urbana. Incluso en los movimientos más positivos y optimistas la ciudad es algo a lo que hay que enfrentarse, para refutarla, domeñarla o asimilarla. Timms explica así: “Even the Futurists, whose response was more affirmative, picture the city as unstable and insecure” (1985: 1). Si pensemos en el Movimiento Moderno de arquitectura que necesariamente trata empíricamente la ciudad ¿acaso no es en ocasiones un intento totalitario de hacer desaparecer el caos de la ciudad? Judy Davies (1985) enlaza de alguna manera los dos movimientos anteriores y muestra en su ensayo “Mechanical millenium” cómo la visión del arte moderno de Marinetti y los diseños urbanísticos de

---

<sup>485</sup> Si acaso realmente se encaminaron hacia la aventura, como plantea Blanch, pronto se dieron cuenta que no había aventura posible en la sociedad moderna o, parafraseando a Raoul Vaneigem, que la sociedad moderna ha hecho de su destrucción la única aventura posible. En su sueño de aventura, en su esclavitud a esta, cuando llegó la oportunidad de la verdadera aventura, muchos no supieron qué hacer y quedaron sumidos en la confusión o en el silencio.

<sup>486</sup> Deducimos esto de las recurrentes imágenes futuristas del poeta como piloto —no tanto de embarcaciones sino de aeronaves—, la rosa de los vientos, etc.

<sup>487</sup> Especialmente teniendo en cuenta que, como otros autores anteriores percibieron, los nuevos medios tecnológicos suponen *de facto* la desaparición de la aventura exploradora. En un mundo mapeado, conocido y controlado gracias a medios cada vez más accesibles se anula la épica de la exploración. El aventurero se convierte casi irremediamente en un turista. Hasta el punto de que la cima del mundo, el monte Everest, es hoy el vertedero más alto del globo donde, aunque cubiertas de nieve, se acumulan toneladas de residuos provenientes de quienes pretenden buscar una supuesta aventura.

Sant'Elia de una profética ciudad del futuro se basan en una exaltación entusiástica de los valores que reconocen como propios de la modernidad urbana (el peligro, la mecanización, el funcionalismo, la velocidad, la energía, la violencia, etc.). Consideración ya de por sí problemática, pero la problemática está presente incluso en la propia producción futurista que consciente o inconscientemente deja entrever una ambigüedad: la modernidad técnica e industrial que aumenta las fuerzas humanas es la misma que puede erradicar esa humanidad.

Según Cano Ballesta (1994: 108) es con Juan Larrea con quien entra la ciudad moderna de lleno en la poesía española con sus ritmos acelerados y su velocidad, particularmente en su extenso poema “Cosmopolitano”. Sin embargo, con Larrea en realidad lo que más bien se implanta es la compleja dialéctica del poeta hacia la ciudad moderna. La aspiración de libertad que se condensa en la perspectiva positiva ante la ciudad moderna que desata los vínculos sociales comunitarios de carácter no estrictamente moderno y efectivamente inhibidores va acompañado de cierta inquietud ante la intuición de que esa libertad es a su vez limitada y amenazada por esa misma forma urbana moderna. Como estima Jauss: “la euforia del progreso industrial va a la par de nuevas angustias” (2004: 128). El propio Cano Ballesta ha acertado a ver ese carácter en Larrea. A diferencia del tono optimista y eufórico de los ultraístas ante la ciudad moderna y las tecnologías, en el poema “Cosmopolitano” de Larrea “el tono eufórico de la mayor parte del poema desemboca en un mundo incierto, fúnebre y desesperanzado” (Cano Ballesta, 1985: 46). Este fragmento de la parte final de “Cosmopolitano” no es para menos:

Temblaban los relojes

[...]

Esta calle postrera

nos conduce al Museo.

La vida disecada entre desnudos fósiles

quieta rada perenne ante el olvido. (1989: 80)

*La ciudad destruye literariamente al campo*

Como parte de ese museo, en el esquema temporal de lo moderno, el campo y los campesinos aparecen como verdaderos fósiles vivientes. Un joven Guillermo Díaz-Plaja con motivo de la concesión del premio Joan Crexells a Joan Puig i Ferrater por *El cercle màgic* en 1930 escribe un texto titulado muy ilustrativamente “Ruralismo, todavía” (1975: 46-48) donde denuncia taxativamente la persistencia de la literatura ruralista. Si bien el texto tiene un tono crítico de protesta por la falta de perspectiva social general es sintomático que la denuncia se plantee desde el supuesto anacronismo de lo rural que causa verdadera repulsión: “La novela catalana huele mal; huele a ajo y a terruño”.

Crispin y Buckley describen cómo en los textos innovadores de los años 20 y 30 “las metáforas nacen, con sorprendente unanimidad, de la oposición ciudad-campo” (1973: 178). No tan sorprendente si tenemos en cuenta la correlación que la modernidad establece entre la temporalidad histórica y la geografía que venimos planteando. Rafael Cansinos Assens (2009) en su caustica novela *El movimiento V.P.* de 1921, retrato sardónico del ultraísmo, personifica a tipos caducos a los que llama “jóvenes poetas viejos” que representan precisamente a la poesía que ha quedado en un *ayer* presentado como absolutamente ridículo: el “Poeta Rural”, el “Poeta de la Ciudad Antigua” y el “Poeta Maldito”, etc. El nuevo profeta, el “Poeta de los Mil Años”, les arenga a salir del letargo y cantar la “pavorosa alegría” del presente que inaugura la ciudad de la Gran Vía que “ha arrollado el corazón nocturno de la ciudad” y guía al nuevo destino como la Osa Mayor.

En la poesía de tendencia futurista la ciudad moderna llega a expresar la dicotomía de un modo bélico, como si la modernidad fuese el asalto al campo. Un campo que se muestra como territorio impropio, casi ignoto. Huidobro dice en un verso de *Ecuatorial*: “El tren es un trozo de la ciudad que se aleja” (2011: 42) El moderno medio de transporte representa a la urbanidad que al salir de la estación lleva consigo un pedazo de la ciudad que es su esencia. La escena tópica que Leo Marx (1964) estudió en la que el tren es interpretado como un invasor de la tranquilidad rural es vista ahora desde el bando opuesto. El poeta ahora es el estandarte que se pone al frente de la invasión. Guillermo de Torre en una poética salida automovilística describe el viaje como una incursión, violenta incursión en territorio desconocido: “Trepanamos aldeas naufragadas” (“Al volante”, 2021: 159). Ramón de Basterra en *Vírulo. Mediodía* (1927)

muestra claramente la victoria *bélica* de la ciudad vanguardista sobre el campo pasado de moda, anacrónico: “En la ofensiva de denotaciones / La ciudad ametralló al campo”.

Marinetti en su “Proclama futurista a los españoles” (traducida por Ramón Gómez de la Serna firmando como *Tristán*) dice: “¡Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca!” (*Prometeo*, n.º 20, 1910). La afirmación vitalista de la modernidad del futurismo debe romper necesariamente con el pasado y, en cuanto tal, debe abandonar el carácter simbólicamente trascendental de ese pasado (tradicción, comunidad, etc.) y destruirlo simbólicamente. El futuro es así violencia destructora: “¡Futurismo! ¡Insurrección! [...] ¡Violencia sideral! [...] ¡Placer de agredir [...]!”, en palabras de Marinetti en su “Proclama”.

#### *La ciudad viva, del café decadente a la calle moderna*

Frente al tiempo estático de las viejas ciudades, las nuevas ciudades tienen “el liviano tiempo” que les da una “historia viva” y como el sujeto moderno gozan de “autobiografía” (son palabras de Borges referidas a las ciudades nuevas americanas frente a las viejas ciudades europeas como Granada para su biografía *Evaristo Carriego*, 1930 [Borges, 1974: 107]). Marco Lozano respecto a la desaparición del tópico de la ciudad muerta afirma: “La provincia como tema lírico y la ciudad muerta como ‘topos’ poético tendrán un mal fin” (1994: 73). Acabará efectivamente siendo una apología de la mediocridad pequeñoburguesa, como en Félix Urabayen quien en su *Serenata lírica a la vieja ciudad* recoge las *estampas* que el autor dedicará a Toledo en las páginas de *El Sol*. La ciudad muerta es lo más alejado a la nueva vida a la que aspira el poeta vanguardista. Las siniestras visiones crepusculares son desterradas por las luces eléctricas que alumbran las calles, lo público —nada de la luz que resplandece por la ventana mostrando la reclusión interior—. “Las calles resplandecen, / son operas de incognito”, afirma entusiasmado Guillén en “Noche céntrica” (1970: 142). La soledad nocturna de la ciudad vieja, con su insomnio y sus calles desiertas, es ocupada por la masa alegre fascinada por las luces de los anuncios y la música que emana de los *clubs* y los *bares*. La gracia del cielo ha descendido en forma de estrellas de “ardor fabulosas”:

Óperas, sí, divinas,  
 Que se abren por las noches  
 En las estrellas vivas. (1970: 142)

Los futuristas, al intentar unir arte y vida con nuevas estrategias tras el evidente fracaso de la posición marginalista del modernismo, reivindicarán la calle y rechazarán el intimismo modernista. En los años veinte el arte sale de los tristes cafés<sup>488</sup> y las oscuras tabernas alcoholizadas. Los viejos cafés son sacudidos por el ajeteo de los coches y tranvías. Como explica Cano Ballesta: “Dos épocas y dos mundos vibran y chocan”. Como en este fragmento del joven escritor vanguardista sevillano Juan G. Olmedilla en “Apuntes de la ciudad” (1918) donde se lee:

Cotidiana tristeza de estos cafés: Espejos infinitos, amables divanes, concurrencia abigarrada, gentes sencillas; a lo lejos, tras los cristales que pierden transparencia con el vaho interior y la lluvia, confusas vibraciones —campanas tranviarias, bocinas de los autos... (en Cano Ballesta, 1994: 107).

Ahora hay brillante luz eléctrica y no el asfixiante gas. El arte en su intento de eliminar la barrera que separa el arte del resto de esferas sociales tematiza una ocupación del espacio público. “Las vanguardias lo sacan al aire libre, a la calle, lejos de los ambientes malsanos de fin de siglo. Lo acercan a la bullente vida de la ciudad inquieta y turbulenta, vital y caótica. La literatura deja de ser una actividad de marginados e intenta pasar al centro de la vida moderna” (Cano Ballesta, 1994: 113). El poeta para salir de la reclusión impotente de su interior sale del interior del espacio del café, cuyos espejos son paradigma de esa negación del mundo externo, *sale* literalmente a la *calle* de la ciudad: la separación sociosimbólica entre el espacio público y el espacio privado se mistifica y el poeta, para adquirir un carácter político e introducirse en el mundo activo del *ahora*, se imbuye metafóricamente en el espacio público de la calle. Se acabó la melancolía y la desesperación, hay que lanzarse a “cantar al himno de los

---

<sup>488</sup> El café representa las relaciones atomizadas de la ciudad burguesa y es también, como hemos visto, el templo de la bohemia modernista. Un nuevo motivo característico de la modernidad donde los individuos acuden en busca del contacto personal, en lugar del contacto anónimo en el mercado y entre la multitud anónima. Pero incluso en el café, el cliente no deja de ser un cliente, y se encuentra con el resto como en un mundo de extraños a la deriva, como vemos en los cuadros de Manet (Reff, 1993: 159). El reflejo de los espejos, el titilar de las luces y el humo de los cigarros hace de las figuras que habitan el café sombras insustanciales. La relación atomizada de la ciudad en la modernidad tardía es la relación social propia del café burgués.

tiempos nuevos” y a “expresar el estado patético del alma moderna” (Matilde Muñoz, “Futurismo”, 1914, en Cano Ballesta, 1994: 103).

*Exaltación de lo transitorio moderno. Del modernismo al ultraísmo*

“La esencia del minuto fugitivo es mía”, exclama Torre en su “Manifiesto Vertical”. El ultraísmo es en gran medida la exaltación del lado transitorio de la modernidad que había planteado por Baudelaire y cantado dialécticamente por los modernistas convertido en un único plano y exaltado como promesa de un futuro mejor al interpretar que en el industrialismo está el *Zeitgeist*. Al menos es así propositivamente por sus teóricos. Guillermo de Torre en la primera edición de sus *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) hablará de una “crítica constructora y creadora” (1925: 10) que obedece al “deber de fidelidad a nuestra época” (1925: 13). En términos de clara raigambre baudelairiana (“La modernité, c’est le transitoire, le fugitiv, le contingent”) carga “contra el concepto de lo eterno” (1925: 17) y resalta el “sentido fugitivo de nuestra época” (1925: 20)<sup>489</sup> que requiere una ruptura con el pasado y una negativa a las ilusiones nostálgicas de retorno. Pero el proyecto rupturista no lo es tanto, o no lo es por lo menos en cuanto continúa, extremándola eso sí, la lógica estética ya planteada por Baudelaire. Aunque en su gran obra crítica Torre niega la continuidad entre el ultraísmo y el modernismo, es indudable la continuidad —paradójica si se quiere— en lo que Octavio Paz (1998) ha llamado “la tradición de la ruptura”.

Independientemente de teorizaciones o juicios críticos de los miembros de esas vanguardias y las efectivas innovaciones de muchas vanguardias el caso español destaca particularmente por la continuidad con el modernismo, no solo en un sentido amplio de “lo moderno”, sino en el recorrido y la práctica de la mayoría de los poetas vanguardistas. A pesar de la frecuente denotación vanguardista que siempre se hace del ultraísmo y el creacionismo, no hubo ruptura clara entre el modernismo y estos nuevos movimientos. Al contrario, muchos poetas modernistas abonaron las filas del ultraísmo y los modernistas recibieron con agrado el impulso renovador. Blanch, por ejemplo,

---

<sup>489</sup> Una de las secciones del poemario de Guillermo de Torre, *Hélices*, se titula precisamente “Bellezas de hoy”, haciendo hincapié así en el carácter relacional de la belleza al esquema temporal lineal de la modernidad.

habla de una “tolerancia mutua o ecumenismo de los distintos grupos de poesía” (1976: 113). Es frecuente de hecho la siguiente trayectoria: iniciarse en el modernismo y abrazar posteriormente el ultraísmo. Por ejemplo, José Rivas Panedas comenzó en su formación en el modernismo y acabó siendo uno de los exponentes principales del ultraísmo (Soria Olmedo, 2007: 192). Lucía Sánchez Saornil en sus primeros poemas adopta un tono y una temática más cercana al modernismo que a cualquier vanguardismo, aunque ciertamente luego realiza un esfuerzo fructífero por transformar su escritura y adoptar una postura vanguardista (y, más adelante, un ferviente compromiso político). Y más aún, los autores que se mueven en el triángulo entre modernismo-ultraísmo-purismo son numerosos: Pedro Garfias, Gerardo Diego, Francisco Vighi, Mauricio Bacarisse, etc. Por otro lado, hay poetas que cabe cuestionar, si más allá de ciertos motivos pseudofuturistas, han salido alguna vez del modernismo como Rogelio Buendía, Lasso de la Venga, Romero Martínez, etc. Esto parece indicar que se trata de la lógica interna de la producción literaria y de la adaptación a la época y no tanto de un choque generacional como tanto se ha querido ver.

El manifiesto del “Ultra” (*Cervantes*, I.1919) tiene un carácter simplemente “renovador”, sin ruptura radical, una superación *evolutiva* del “novecentismo”, respetando y asimilando sus logros (Ródenas Moya, 2021: 36). De hecho, a pesar del rupturismo pseudodadaísta que Torre pretenderá en cierta etapa, el fragmentarismo de un poemario como *Hélices*, es en el fondo absolutamente descifrable y lo es precisamente porque se sustenta en la renovadora aportación simbólica del modernismo. Así una desligación sintáctica como “Otoñece Soledad Ajenjo” (disposición triádica presente en varios poemas de Torre) es fácilmente asociable en la mente del lector solo gracias al acerbo modernista. Que haya cierto carácter paródico, si acaso lo hay, no contradice lo anterior. Según Corsi, el ultraísmo sería, de hecho, una acentuación del individualismo y el irracionalismo del modernismo (2019: 178). Aunque, debemos matizar, que el irracionalismo se invierte de un modo que no debe pasarse por alto. El ultraísmo rechaza el trascendentalismo explícitamente religioso-espiritual y adopta una posición respecto a este que podríamos calificar de atea, que se opone al fondo racional cristiano-trascendente de los escépticos modernistas (Núñez de Arce, Unamuno, etc.). La trascendencia no está en el más allá o en el interior, en el alma, y menos aún en una divinidad abrahámica, sino en el *ahora* o en el futuro que ese *ahora* anuncia, no el interior sino en el exterior, en el cuerpo y en la tierra o más bien en la calle, por eso



puede ser feliz y alegre. Aunque en otros aspectos el poeta vanguardista español sea ciertamente, como señala Mainer, “criatura nacida de la poesía bohemia y trasnochadora, más que de la influencia internacional” (2001: XLIV).

Como señala José Luis Rozas (1996: 458) en lo que refiere al tratamiento de la ciudad por parte de las llamadas vanguardias hispanas se revela la difícil separación entre vanguardia y modernismo, *strictu sensu*, hispano. El tratamiento recurrente del motivo de las ventanas entre cubistas y ultraístas carece de sentido “sin contar con la visión que el poeta modernista tiene de la dialéctica entre el interior y el exterior”; o el motivo del “Nocturno” entre los poetas del grupo del 27 es heredero claro de los nocturnos urbanos modernistas. Coincidente con este juicio, Alarcón Sierra ha señalado que entre los poetas españoles de corte vanguardista hay “numerosas pervivencias simbolistas y finiseculares” en la figuración de la ciudad (1999: 46) y pone como ejemplos “Cuadros de la ciudad” de Lasso de la Vega, “Poema truncado de Madrid” de Alonso Quesada, el “Canto a la ciudad comercial” de Tomás Morales, “Motivos de la ciudad” de Pedro Garfias, etc. Por ejemplo, un poema como “Verano” de Rafael Cansinos-Assens (firmado como “Juan Las”) publicado en *Grecia* en 1920 (n.º 49) describe al poeta holgazaneando cual bohemio: “Mi cuerpo indolente se mece / sobre el trampolín de los días”. Pero ni siquiera en la ciudad, sino en un ambiente rural: “Trilladora mecánica / cosecha mis poemas maduros, / en tanto yo descanso” (en Díez de Revenga, 1995: 89). La diferencia parece estar en que mientras la vagancia del bohemio anterior era posible por el parasitismo y la marginalidad amoral ahora es la mecanización (metapoéticamente aplicada al propio proceder literario)<sup>490</sup> la que libra del cruento tedio del trabajo al poeta.

Pero, más allá de ilusiones bucólicas, en realidad la preocupación por la falta de recursos no desaparece en absoluto de esta primera promoción de vanguardia (a diferencia de la segunda promoción de vanguardia que sería el veintisiete que desecharía los resabios bohémios de su poesía). Un *poète maudit* como José de Ciria y Escalante en un poema sintomáticamente titulado “Angustia” (en el número único de la revista *Reflector* de 1920) describe la situación económica y psicológica del bohemio

---

<sup>490</sup> El poema “Plenilunio en claro. Fábrica de harinas” de César A. Comet (*Grecia*, n.º 48, 1920) describe al poeta como un fabricante más dentro de la ciudad industrial. El mundo industrial es descrito lacónicamente como un paraíso de la creación: “Todo es comprensible // Todos creamos // Y yo // aquí / he fabricado / la dulce torta blanca / que todos los niños piden”.

con una imagen sintética: “El otoño ha deshojado mi cartera” (en Díez de Revenga, 1995: 94). Miguel Romero Martínez publica un “Scherzo ultraísta” en *Grecia* (n.º 13, 1919) donde trata de redimir su pecado de *olvidarse de sí mismo*, es decir, de su digna condición de poeta, al trabajar por “el decenal y menguado estipendio”:

contrito y converso  
alzo hoy mi voz humilde y sincera  
para retractarme al Nihil Prius Fide (en Díez de Revenga, 1995: 150)

La oficina urbana, tópico vanguardista, que refleja el auge de los empleos de cuello blanco entre la pequeña burguesía, es descrita en un poema Rafael Lasso de la Vega, cuyo título hace precisamente referencia a tal auge, “Legión” (*Ultra*, 1921), y comparte el lamento bohemio por verse condenado a un monótono e inane trabajo asalariado:

Comienzan entonces los trabajos sonoros.  
Ocupan sus oficinas los empleados.  
Y en las redacciones de los periódicos  
entran y salen poetas amargados. (en Soria Olmedo, 2007: 180)

Como para tantos modernistas, la precariedad del campo literario obliga a los escritores a subordinarse a empleos asalariados en la prensa o como oficinistas dedicados a tareas mentalmente casi mecánicas, del que el repiqueteo de las máquinas de escribir es un indicio.

### *El afloramiento de las contradicciones*

A pesar del optimismo vanguardista hacia la ciudad, la “terrible nouveauté” (sintagma del “Rêve parisien” de Baudelaire) del artificial mundo babélico no desaparece del todo. De hecho, continúa como un hilo subterráneo que reaparecerá agravado desde la misma lógica rupturista de la vanguardia, convirtiendo el sueño urbano en una pesadilla en la que el mundo artificial y moderno se ajustará más bien a modelos míticos o apocalípticos, como se verá de manera extrema en *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York*. Porque como hemos apuntado anteriormente el optimismo va a la par de la angustia. El lenguaje de esa pesadilla será el muy particular surrealismo español. La elevación casi trascendental que aporta el poder vertiginoso de ciudad

moderna es proporcional al desasosiego del sujeto que percibirá un vacío abismal. Pero sin ese lenguaje vencido y luchando efectivamente por una integración reconciliadora con la vida urbana moderna, cierta angustia está también presente en mucha de la poesía ultraísta. El poema “Spleen”, de Rogelio Buendía es un buen ejemplo de esto. El poeta se muestra consciente de la voluntad poética de desechar el tedio pero este pervive sin poder evitarlo y el trasiego y la velocidad de los medios de transporte técnicos en los que se zambulle el *yo* lírico buscando remedio no repelen el vacío interior:

El tema no se agota todavía.  
 Sigue la teoría de las cosas  
 desenrollándose.  
 Voy en el metro.  
 Pasan estaciones: Bourse—Sentier—  
 Reaumur-Sebastopol—Republique—  
 Parmentier—PÉRE LACHAISE.  
 Sin querer voy entre cruces  
 y entre mármoles escritos.  
 Mis ojos asombrados buscan eso,  
 eso que no está ahí y que no ha estado  
 jamás. Mis ojos buscan eso  
 que en vano busqué  
 en cada boca,  
 en cada mano,  
 en cada pecho...  
 Sólo un vacío enorme  
 para mi anhelo triste. (en Soria Olmedo, 2007: 164)

Como explica Edward Timms: “Underlying the triumphant image of modern technology is the archetype of the Tower of Babel. These paintings strike a precarious balance between coherence and disintegration” (1985: 4). Aunque como señala Díez de Revenga la poesía ultraísta “proscribió lo sentimental [que] fue sólo aceptado en su envés irónico, impura y deliberadamente mezclado con al mundo moderno” (1995: 17), esa ironía tiene una especie de carácter negativo que a veces pareciera que lo que pretende es ocultar un sentimiento de culpa ante la genuinamente sentida nostalgia por un mundo en vías de extinción o una cierta desazón ante la modernidad. El *spleen* se

disimula, pero no desaparece. En su poema “Balanza” escribe Rafael Lasso de la Vega desde las páginas de *Ultra*:

Convenientemente abrigado  
 para resistir las temperaturas fraternales  
 sumerjo la escafandra antiséptica  
 en los depósitos de mercancías sentimentales. (en Díez de Revenga, 1995: 116)

¿No la ironía ese escudo higiénico contra el nostálgico sentimentalismo modernista a la vez que una cierta distancia irónica hacia la implosión del mundo consumista de la ciudad moderna? A pesar del desprecio de Huidobro hacia la poesía del recuerdo, la experiencia ultraísta de la ciudad no deja de estar en gran medida atravesada por una vivencia recordada, el anhelo y la nostalgia. La nostalgia pervive bajo la voz novedosa de un vocabulario estrambótico y técnico: “Velívolos lucíferos plectrales / madrigalizan la melancolía vespéral” (Guillermo de Torre, “Autumnal”). La ciudad sigue siendo un escenario donde las escenas funambulescas de unos elementos humanos y maquínicos convertidos en figurantes de un circo que, por aparentemente lúdico que sea, no deja de ser melancólico:

El muelle es el escenario  
 [...]
 Mis visiones de noctámbulo  
 acrobatizo sonámbulo  
 en equilibrio funámbulo  
 una a una. (Diego, *Imagen*, 1980: 39-40)

Un muelle en el que si hay luces eléctricas y vapores no hay ningún rastro de actividad laboral industrial ni molestos rastros de contaminación. Aún con las imágenes innovadoras, la ciudad es en gran medida la ciudad del arrabal que atrae al bohemio. Así el poema “Ciudad” de Pedro Garfías (*Grecia*, 1920):

Los faroles levantan su voz trémula  
 al cielo despeinado  
 Ciudad  
 Ciudad ardida como un sueño  
 El corazón del bar canta como un jilguero  
 Y húmedos de silencio  
 mis ojos

saltan entre los vasos

La noche gime extraviada. (Garfias, 1989: 130)

El poeta, cargado de optimismo, busca las fiestas populares pero no puede ocultar su tristeza: “Pasear mi tristeza por la fiesta... / ¡qué embriaguez! Y como un loco / decir en alta voz mis soliloquios” (Garfias, 1989: 115). La prisa y la locura parecen un modo de compensar el creciente hastío, como en esta pieza de Pedro Garfias de “Poemas del ultra” (*Grecia*, 1919):

Un afán doloroso  
 que aguza mi carrera  
 por las calles desiertas,  
 por el espacio azul,  
 de montaña a montaña,  
 de lucero a lucero,  
 buscando flores y atrapando pájaros,  
 ebrio tras la belleza fugitiva  
 que se brinda a mis ojos  
 y escapa al arco vívido de mis brazos,  
 y que se desvanece  
 cuando la aurora llega  
 chasqueando su látigo,  
 que me vuelve a mi casa,  
 bajos los ojos,  
 llenos de la amargura de la renunciación,  
 a arrojarme en el lecho  
 y llorar... (Garfias, 1989: 112-3).

Como el poeta maldito este maltrecho ultraísta ocupa la noche e intenta conquistar su belleza fugaz pero el día, con su trabajo y obligaciones, lo expulsa como ser improductivo a la reclusión de su interior melancólico.

El madrileño viaducto sobre calle Segovia, por su moderna estructura de hierro,<sup>491</sup> fue objeto de culto de los ultraístas que trataron de convertirlo en símbolo de la

---

<sup>491</sup> No se trata del presente viaducto de hormigón sino el erigido en 1874 que fue sustituido debido a su mal estado durante la Segunda República por el que tras repetidas remodelaciones y restauraciones sigue siendo el actual.

modernidad como la Torre Eiffel lo era en París (Mainer, 2003: 178).<sup>492</sup> Fue, además de motivo de muchos poemas, portada para la revista *Grecia* en un grabado de Norah Borges en 1920 (n.º 44). Pero resulta muy llamativo cómo su representación, muchas veces en forma de prosopopeya, adquiere unas connotaciones verdaderamente tétricas. El símbolo de unión, colgante entre dos calles, como en un vuelo ascendente, no dejaba de ser también un lugar predilecto para suicidas.<sup>493</sup> Un poema que le dedica Rafael Cansinos Asséns, “El viaducto ávido y quieto” (*Grecia*, 1918), expresa bien esa dualidad ultraísta entre la esperanza, la ambigüedad lúdica, la ironía y la profundidad de la desesperación:

Suspendido y vibrante  
 lanzado en un gran vuelo, el Viaducto,  
 que quiere coger dos ciudades  
 desdeñoso de los grandes ríos,  
 puente sobre los aires,  
 estremecido como un cuerpo  
 que se lanza en escorzo,  
 atónito, incitado por la grande glorieta,  
 ávido de coger las luces  
 que irradian por allá,  
 el Viaducto, trémulo,  
 soñador de sueños que andan,  
 es la gran hamaca  
 para los hombres osados,

---

<sup>492</sup> El que se use en el XX la torre Eiffel como símbolo sublime de la metrópoli puede tener que ver, aparte por supuesto de por su forma y dimensiones, con el hecho de que esta tuviese instalado un transmisor de radio: símbolo de las comunicaciones modernas. Además de que la torre Eiffel es pura demostración de poderío. No tiene ninguna funcionalidad técnica, más allá de que *a posteriori*, tras decidir no retirarla (originalmente era un monumento temporal para la Exposición Universal), se pusiera una emisora de radio. Precisamente consideramos que esa ausencia de funcionalidad es importante para su transformación en símbolo de la modernidad estética de la mano de cubistas como, inicialmente, Delaunay. Quizá Guillermo de Torre sintiendo la inferioridad tanto artística como material del país en virtud de ese monumento, trata de hacer suya en un masculino cortejo a la Torre Eiffel. Nos referimos al poema “Torre de Madrid” de *Hélices* donde una torre madrileña trata de conquistar amorosamente a la torre Eiffel. Percíbase además el egocentrismo de Torre que sin duda juega con el significado de su apellido.

<sup>493</sup> Hasta el punto de que se elevó una verja más alta para tratar de impedirlos. Hoy es una discreta y transparente pantalla de metacrilato.

resueltos e indecisos,  
 por la misma vehemencia  
 de su gran ambición: de los hombres audaces  
 que en su rostro reflejan  
 como en una ventana  
 de cristales desnudos,  
 la rosa de la vida, las mil luces  
 de arriba y de abajo;  
 las mujeres que pasan,  
 lejanas, todo eso,  
 el porvenir maravilloso inabarcable  
 que por igual incita  
 a vivir y a morir en un pródigo salto... (en Soria Olmedo, 2007: 166-7)

La ciudad moderna parece guardar un impulso tanático, entre el ansía de la elevación y el ansía de desaparición, como si en la fascinación por la arquitectura urbana moderna hubiese un toque trágico, sin un total convencimiento de lo positivo de la modernidad urbana. La ciudad engaña de una manera dulce e inocente pero que no deja de causar tristeza y cierta indignación nostálgica. Como podemos ver también en este extenso poema de Cesar González Ruano, *Viaducto* (1925), apoteosis ultraísta de la epopeya metropolitana “inconexa y simultánea”:

Una ciudad cualquiera de la guía  
 se me ha roto en el pecho dulcemente.  
 Coged amigos esta congoja insólita  
 (...)

Cuando termine mi carrera de Derecho  
 pienso denunciar a las chimeneas que falsifican nubes  
 defendiendo el pleito con la toga de la bruma (en García Martín, 2001b: 124)

La originalidad y ludismo de las imágenes urbanas es el intento de obtener una visión cósmica de la vida moderna y una pretensión de unión total (“Aquí el Viaducto sin fin vuelve a pasar entero / nuevamente por mí y yo por él / y él por todo y todo por nosotros”). Es decir, en el fondo se trata de un magicismo que expresa desesperadamente la posibilidad de redimir y transformar una sociedad industrial que en su continuo cambio no ofrece asidero para el poeta (“garganta náufraga”).

No creemos que sea casualidad que, junto con el abrazo cósmico, el gozo universal que encuentran ciertos movimientos en la exaltación modernizadora, como el cubismo, futurismo, el orfismo, etc., se de a la vez experiencia contraria: la disolución del *yo* centrado, el fragmentarismo, la enajenación, etc. Tampoco resultaría casualidad que otros movimientos relacionados en parte con las innovaciones técnicas de los anteriores hayan hecho del recuerdo, la infancia o el más insignificante objeto, algo sobre lo que construir toda una obra. La pérdida de la experiencia, la pérdida del arraigo, la enajenación, la transitoriedad, el dominio del tiempo abstracto, trata de compensarse con la búsqueda obsesiva de un recuerdo, un objeto, un paisaje al que atenerse como una fuerza que compense las fuerzas devastadoras de la modernidad. El arte deviene un *trabajo* inacabable por recuperar un tiempo, una experiencia y una identidad, quizá nunca poseídos, pero sí anhelados.

### *La nostalgia y su veneno*

Quizá ningún poema capte el callejón sin salida que supone la simbólica huida hacia adelante del futurismo como “Evasión” de Juan Larrea (*Grecia*, n.º 31, 1919). La evasión modernista no ha desaparecido solo que ahora ya no es al Japón, la selva amazónica, un pasado idealizado o los mares del sur, sino que tiene un carácter cósmico: “Acabo de desorbitar / al cíclope solar”. Finaliza el poema de Larrea atisbando que ya hemos llegado al fin del mundo y que la aventura solo está más allá, dentro de nosotros:

Finis terre la  
soledad del abismo

Aún más allá

Aún tengo que huir de mí mismo (Larrea, 1989: 67)

Apuntando finalmente a la clave del asunto, la evasión espacial o imaginaria no soluciona nada. Hay algo en el núcleo del propio sujeto sobre el que gravita cualquier deseo sin posibilidad de salir. El *ultra* no está en el futuro, el pasado o la lejanía,



tampoco en una ingenua transformación de los medios productivos, sino en la salida de la propia forma-sujeto.

En un sentido muy distinto Arconada muestra cómo el expansionismo tecnológico puede llegar a funcionar como una cierta anulación tanática del mundo, no muy distinta a la abulia modernista donde la incesante actividad que propugna el futurismo parece servir de contrapeso a una terrible sensación de contrapeso. Arconada en *Urbe* (1928) canta en el “Allegreto de la velocidad” al motivo futurista de la velocidad como si fuese una huida hacia adelante, conceptual y visualmente:

¡Hacia adelante!

Las cosas se apagan con la velocidad.

Expansión.

Locura.

¡La muerte! (2002: XIV)

En otro poema de Larrea publicado en el primer número (1926) de la revista que dirigió con Cesar Vallejo, *Favorables París Poema*, sintomáticamente titulado con su propio nombre, “Juan Larrea”, y luego renombrado como “Razón” en *Versión celeste*, Larrea plantea una especie de poética que podría interpretarse en línea de lo anterior.

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema

es esto

y esto

y esto

Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy,

que existe

porque existo

y porque el mundo existe

y porque los tres podemos dejar correctamente de existir (1989: 84)

El final es la revelación del carácter histórica e ideológicamente conformado del sujeto y de la poesía producto de un sistema social asimismo transformable históricamente.<sup>494</sup> Como señala Miguel Nieto, en este poema, uno de los primeros de

---

<sup>494</sup> Arrastrándolo hacia sus intereses pero en una interpretación no del todo distinta, el gran poeta romántico del siglo XX español, Luis Cernuda, planteó en su etapa como crítico este fundamento poético de Larrea como propio, por la significancia de la poesía que se trata de defender y que sería inversamente proporcional a la significación del poeta (Cernuda, 1957: 195).

Larrea, está ya sin embargo trazado el proyecto de aniquilación subjetiva sobre el que desarrollará su poesía posterior (1989: 45). Pero, a sabiendas, como hemos dicho antes de que tal des-subjetivación para realizarse, debe provenir del propio sujeto; para desechar la forma-sujeto hay que hacerse cargo de ella íntegramente y explorarla hasta el fondo para revelar su vacío último.<sup>495</sup> En aquellos años escribía Larrea en su diario:

Jugarse a sí mismo al azar del idioma, hacerse una voluntad fuerte para encontrar a cada instante la manera de sacrificar esa misma voluntad. Tratar de comprender todo para sacrificar esa comprensión, para hundirse más y más en la incompreensión. Pero cuidado con hacerse demasiado puro. Hay que saber también sacrificar la pureza, hay que sentirse minúsculo, no ante los demás, sino ante sí mismo. (en Nieto, 1989: 47)

El personalísimo surrealismo de Larrea llegó en una de las desconcertantes prosas poéticas de *Oscuro dominio* (textos escritos según el autor entre 1926 y 1927 y que vieron la luz en México en 1934 gracias a la intermediación de Gerardo Diego) a una conclusión a la que el surrealismo más panfletario y polemista solo llegó ocasionalmente. Algo antes del “Segundo Manifiesto del Surrealismo” escrito por André Breton para las páginas de *La Révolution Surréaliste* (15 de diciembre de 1929), donde este definía “l’acte surréaliste le plus simple” como salir a la calle con un revolver y disparar aleatoriamente a la multitud —manifestación extrema y desesperada del deseo de acabar con este mundo mediocre—, Larrea propone otra “sencilla experiencia”: “Tome un revólver cargado y como jugando aproxímelo a la sien, inmediatamente sentirá el anuncio de una nueva primavera y el licuarse de las piernas del mundo que se niegan a sostenerle” (1989: 142).<sup>496</sup> La mayor agudeza —¿inconsciente?— de Larrea está en detectar, a diferencia de Breton que proyecta principalmente la culpabilidad en una otredad de la que se siente claramente distinto, que el núcleo del problema reside en el propio yo, en la interioridad privada del sujeto

---

<sup>495</sup> Otro poema que podríamos decir que también explora las limitaciones de la poesía y atisba su autodestrucción es el *Altazor* de Huidobro quien igualmente problematiza cualquier posibilidad de evasión: “En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible” (v. 93).

<sup>496</sup> Las coincidencias son palpables y el hecho de que este poema, “Dulce vecino”, viese la luz con mínimas variantes en el propio París de Bretón en el segundo número de *Favorables París Poema* (octubre de 1926) hace las coincidencias todavía más sospechosas. Hasta donde sabemos, sin embargo, no se han puesto en relación ambos textos.

que desde el surrealismo vulgar se percibe, en solidaridad con la ideología dominante, como *alienado* por una realidad represiva.<sup>497</sup>

#### TÉCNICA, MAGIA Y RESACRALIZACIÓN

El futurismo pretende una dominación simbólica de la máquina y una dominación simbólicamente técnica del poema. Los nuevos poetas “veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde”, afirma Apollinaire en su artículo de 1918, que puede ser tomado como manifiesto, “L’Espirit Nouveau et les poètes” (en Ródenas Moya, 2021: 25). Buscan esa dominación técnica de un modo inversamente al control real que tienen los individuos sobre el sistema técnico y la influencia que tiene el poeta sobre la sociedad. La victoria sobre la naturaleza asumida como la potencia, la fuerza, la velocidad, etc. devienen para el voluntarista que es el artista futurista de vanguardia un fin en sí mismo, antes que un medio. Desde esa lógica no resulta extraño que la máquina, cuyo carácter de productor de bienes es secundario, aparezca como un juguete, como afirmación lúdica de la vida que es también el poema, o como algo con vida propia. Tal dominio adopta incluso la forma de un anhelo de autoridad de claras connotaciones sexuales. La voz lírica proyecta en el universo el anhelo del poeta, un erotismo cósmico nada novedoso desde el romanticismo, pero ahora hipersexualizado y descaradamente viril. Torre proyecta su deseo sexual en esas imágenes futurísticas en las que todo participa de todo en una unión erótica cósmica: “La luna sexualiza / la locomotora ninfómana” (“Locomotora”, Torre, 2021: 157). Un universo femenino que se ofrece sensual al poeta: “lluvia de senos astrales” (“1422-M”, 2021: 177).

#### *La domesticación de la máquina*

Las máquinas, aisladas del sistema técnico que las produce, aparecen como criaturas dóciles (hasta de fidelidad canina: “los motores lamen mis manos”, escribe

---

<sup>497</sup> En la continuación de ambos fragmentos los textos de Larrea se acercan más a un punto común. Larrea continúa inmediatamente: “Si no dispone de razones en contra, dispare” (1989, 142). Breton, por su parte, clarifica el sujeto/objeto problemático: “Quien no ha tenido, siquiera una vez, deseos de acabar de ese modo con el pequeño sistema de envilecimiento y cretinización en vigor tiene su lugar señalado en esa multitud, con su vientre a la altura del tiro” (2001: 85).

Torre). Como en la interpretación filofascista de la máquina de la película *Metrópolis* (haciendo, eso sí, caso omiso del obrero o dándole un papel secundario en muchos casos), la técnica moderna se une al hombre en una simbiosis trascendental gracias a la inteligencia-cerebro. Se crea así un “vórtice nouménico / de cerebros y automóviles” (“1422-M”, Torre, 2021: 88). La integración perfecta del hombre protésico que aúna al hombre con la máquina, resuelve al *mal del siglo* que atormentaba a los melancólicos modernistas: la “interrogación cygnea” (en alusión a Darío) queda resuelta. Tal dominio sobre la máquina es imaginado como una forma de domesticación de una máquina animalizada. El poeta adánico de la nueva era ejerce el dominio sobre los poderes naturales de una nueva tierra artificializada. Isaac del Vando Villar utiliza una imagen muy ilustrativa del dominio de la máquina en un mundo edénico:

El aeroplano en su pico te traerá  
la banda del arco iris  
y la inmaculada rosa de los vientos.  
[...]  
En la cúpula de tu sombrero  
se posarán los aeroplanos domesticados. (“Sonia Delaunay”, *Grecia*, n.º 48, 1920)

La máquina “domesticada” sirve y entretiene al nuevo hombre. Y una maquina paloma de la paz trae el signo idílico de un nuevo mundo augural. Pareciese que tras el castigo divino, la inundación de sangre de la Primera Guerra Mundial, un nuevo reino de paz y abundancia se presenta bajo el arcoíris que brinda la técnica. Así, de hecho, presenta el arcoíris Guillermo de Torre. Este considera la época que se inaugura tras la masacre de la guerra como un mundo renacido (“Canto dinámico”). La nueva época es un nuevo amanecer del hombre, un exclamatorio “¡Orto post-bélico!” (“Dehiscencia”, 2021: 125). Que se abre ni más ni menos que con un “magno arco iris resurrecto” (“Dehiscencia”, 2021: 125); un “Arco Iris Inaugural” (“Arco Iris”, 2021: 158).<sup>498</sup>

Si la máquina era para tantos poetas anteriores un monstruo grotesco y amenazante, para la vanguardia es ahora un animalillo bello y tierno, casi cómico. Por ejemplo, para Huidobro “silba la locomotora en celo” (2011: 29) y para Guillermo de

---

<sup>498</sup> Este nuevo inicio tiene además un tono de “afirmación occidental” (Torre, 2021: 168). Lo cual evidencia más aún el enlace con las problemáticas teorías de Oswald Spengler que retomaría Ortega y los distintos fascismos occidentales.

Torre “las carreteras se encabritan” (2021: 159). Incluso un menos exaltado futurista como Jorge Guillén alude en el poema “Las máquinas” a una condición animal de la máquina:

Tanta armonía a punto de vibrar  
 Tiembla. ¡Qué encrucijada de crujidos!  
 ...Fragor. Y se derrumba en un escándalo  
 De máquinas, sin transición monótonas.  
 Se deslizan los émbolos. Son suaves  
 Y resbalan. Exactos, casi estúpidos,  
 Los émbolos se obstinan. Quieren, quieren  
 Con ansia tal que llega a ser aliento.  
 Hay un latido de animal. Se excita  
 La exactitud. ¡Exactitud ya tierna! (1970: 188)

Las máquinas industriales se describen con una comicidad tierna como si de un cacharro se tratase o de un infante que intenta alcanzar la adultez que el hombre-poeta atribuye para sí. Como sujeto seguro de su posición dominadora puede permitirse alentar paternalmente a sus criaturas. Una tecnología así, inocente y dócil, no puede ser temida o respetada, ni puede imputársele ningún mal. Por otra parte, naturaleza y máquina quedan así fundadas poéticamente en una síntesis profundamente mistificadora de la realidad del sistema técnico.<sup>499</sup>

### *Tecnociencia como magia*

El carácter irreal en el tratamiento literario de las novedades técnicas del capitalismo industrial por parte de las vanguardias llega a ser manifiestamente un deseo de reencantar el mundo dotando a la tecnología y al poeta de atributos que podríamos

---

<sup>499</sup> Guillén llega a mostrarse incluso escéptico en esos primeros años ante la fascinación por la tecnociencia. Sin embargo, acabará tardíamente afirmando una mistificada reconciliación ideal:

“Máquinas, máquinas... Y un humo  
 general: así me consumo.  
 ¿Todo morirá en mala bruma?  
 No, no, no. Vencerá la Tierra,  
 que en firmamento nos encierra:  
 ya el magno equilibrio nos suma.” (“Estación del norte”, *Cántico*)

bien calificar de mágicos. Las nuevas tecnologías fascinan por la ilusión que provocan de lograr inmediatez con el presente entendido este como realidad absoluta.<sup>500</sup> La vanguardia se vio deslumbrada por los avances de la ciencia y por los nuevos aparatos tecnológicos que invadía la vida cotidiana en la ciudad moderna que interpretaron como si una “magia del futuro” se tratase (Díez de Revenga, 1995: 26). En el futurismo (en la vanguardia histórica y en precedentes ya desde el siglo XIX) es posible trazar “the fascination with the sensation of immediacy and of the pure present conveyed by the electric technology’s ‘magical’ and lightning transgression of the barriers of time and distance” (Seltzer, 1992: 11). Se busca constantemente el *acontecimiento* como un acto mágico, el acto por el cual la realidad viene a ser transformada en virtud de un desenvolvimiento inmanente de sí. Una acción pura, violenta e inmediata que, en una concepción, comunicación y ejecución en el instante, puede identificarse con los aparatos eléctricos.

A pesar de que tales tecnologías se extendían cada vez más y su presencia se volvía más cotidiana, el poeta futurista trata de volcarlas en el poema de un modo sorprendente e innovador. Y aunque eran de por sí novedosas, el poeta no las introduce en el poema de un modo descriptivo riguroso sino como objetos transformados por un filtro metafórico. Como plantea Friedrich:

Si el poema moderno se refiere a realidades —ya de las cosas, ya del hombre—, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndola en algo extraño a nosotros. (1969: 15)

El poeta recurre constantemente al extrañamiento formalista como reencantamiento del mundo objetual exterior y como necesidad perentoria de innovar, de crear él mismo un componente nuevo, de no dejarse empequeñecer por una novedad externa.

Podríamos afirmar que en el futurismo está el germen de lo que los sociólogos Kevin Robins y Frank Webster llaman “fetiche de la tecnología” por el cual “la tecnología capitalista adopta la forma de una entidad discreta y reificada, con autonomía e impulso propios” (2002: 86). La tecnociencia aparece cual poder taumatúrgico y el poeta que no se considera un mero idealista sino, todo lo contrario, una fuerza creativa

---

<sup>500</sup> Realidad que desde la propia lógica del futurismo siempre se escapa, siempre está más allá, el presente es, o mejor *debe ser*, el futuro pero todavía no lo es y hay que seguir insistiendo.

material, se acerca a la palabra como una materialidad y trata obsesivamente de plasmarlo en el poema (de ahí la insistencia en su carácter fónico —la literatura fónica, el ruidismo, etc.— y su carácter visual, la *rivoluzione tipografica* de Marinetti). La rosa poética es ahora la instrumental rosa de los vientos o la rosa que el poeta por transmutación maravillosa *hace florecer* en el poema. Tal creación no pretende ser tanto imaginativa sino material, haciendo del poema un objeto propiamente dicho. El florecimiento es la recreación de la génesis de un mundo nuevo de carácter casi cósmico. Escribe tempranamente Guillermo de Torre:

Asteroides velivolantes  
 aterrizan en las antenas del Zodíaco  
                   En el rectángulo del Sagitario  
                   se espeja la deshiscencia otoñal. (“Autumnal”, *Grecia*, n.º 31, 1919)

El tópico de la caída otoñal de las hojas no es el tradicional ciclo agrario o el mes melancólico sino la alineación de agentes cósmicos animados por tecnología moderna. La explicación mitológica de los fenómenos naturales aprehensibles pero incomprendidos es ahora sustituida por la escenificación virtual mediante vocabulario técnico de aparatos modernos, pero sigue manteniendo exactamente el mismo carácter mítico, incluso a las deidades antiguas. Aun así, la descripción de fenómenos naturales es escasa. Tal descripción implicaría asumir una dependencia de las leyes naturales a las que el mundo premoderno debía adaptarse. Los temas abordados guardarán escasa relación con esos fenómenos y tendrán lugar fundamentalmente en espacios desnaturalizados, principalmente los de la ciudad moderna. Como explica Daniele Corsi respecto a la poesía de Guillermo de Torre: “Una vez recreada la Naturaleza, que ha dejado de ser un sujeto a describir para fundirse con el hombre niveles cósmicos, el poeta puede ascender para erigir la nueva ciudad de los hombres” (2011: 97). Esta ciudad no es la ciudad real e histórica sino la ciudad creada *ex novo*, la planificada sobre el papel por el urbanista que elude la compleja y conflictiva realidad social y asume el terreno como una abstracción plástica, de un modo no tan distinto a la *civitas dei*, al jardín terrestre diseñado por el demiurgo.

Este carácter mágico de la tecnología, en tanto que ciego justificativo de un objeto aislado de su sistema productivo, es profundamente irracional y regresivo, pero en cuanto, demuestra cierta resistencia a la racionalidad instrumental, guarda un cierto

potencial crítico que se revelará posteriormente en algunos de estos escritores cercanos al ultraísmo como Larrea, Garfias, Salinas, etc. Al fin y al cabo, la renuncia moderna en el arte de las prácticas mágicas puede llegar a ser una muestra de su participación en la racionalidad instrumental. Tal como explica Adorno:

El objetivo de cualquier racionalidad, el fin de los medios para dominar la naturaleza, sería precisamente algo que ya no es medio, que ya no es racional. La sociedad capitalista oculta y aun niega esta irracionalidad, y el arte, que se rebela contra esto, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente. (1983: 77).

### *La espiritualización de la ciencia*

No se trata solo de aparatos, productos y técnicas nuevas, las innovaciones teóricas en el campo de la ciencia adquieren igualmente el mismo halo de novedad. La terminología proveniente de las disciplinas científicas innovadoras (desde la química hasta la psicología) se incorpora al vocabulario poético y el contenido mismo de tales disciplinas pasa a ser parte del repertorio de imágenes poéticas y del vocabulario. “Los préstamos que hace a la ciencia le sirven de pretexto” al arte vanguardista, afirma Hans Magnus Enzensberger (2007: 127), para eximirse de cualquier responsabilidad tanto sobre el procedimiento, como sobre los resultados a la vez que plantea una superioridad moral pues está actuando por una supuesta verdad superior que su arte *experimental* le permite mostrar. El arte vanguardista, en cuanto *arte experimental*, pretende descubrir las claves de la única fuente donde residirá su verdad: el futuro. Pero paradójicamente el futuro que aún no ha llegado está ya en el camino que abre su arte.

Pero a la hora de apropiarse artísticamente de las investigaciones científicas no todas las disciplinas sirven por igual. Son precisamente aquellas disciplinas cuyos descubrimientos revelan una realidad que chocan con la concepción tradicional del mundo e incluso con lo que se llama el sentido común. Particularmente interesantes para las nuevas poéticas serán aquellas que describen la existencia de una realidad que no nos es accesible directamente. El psicoanálisis (con la teoría del inconsciente) y la física (con las recientes teoría de la relatividad y teoría de los cuantos) son sin duda las disciplinas más presentes en las nuevas poéticas. La física cuántica se entendió como



una reespiritualización de la ciencia. El hecho de que las novedosas teorías físicas no se correspondiesen con la aprehensión cotidiana de la realidad es, creemos, uno de los grandes atractivos para la poesía moderna, como si la propia ciencia tuviese el carácter desautomatizador del que el arte nuevo presumía y proyectaba como ley de la historia. Y más allá de esto, el proceder de las grandes innovaciones teóricas de la ciencia del siglo XX no fue tan distinto de la peculiar relación mediadora entre lo espiritual y la materia que el arte se atribuye para sí, compartiendo incluso una ateleología similar. En lugar de la ciencia decimonónica enfocada principalmente al desarrollo y mejoramiento de prácticas y tecnologías, teorías como la de la relatividad de Einstein carecían de totalmente de cualquier utilidad inmediata. Se conformaba así, en coincidencia con el arte, una *ciencia pura*, cuyo desarrollo es interno a sí misma. Además, partir de la derivación abstracta matemática para alcanzar una fórmula que permita transformar la materia hacía de la ciencia moderna un proceder cuasi mágico, no tan distinto del poder que el arte desearía arrogarse para sí.

En la poesía de Guillermo de Torre las nuevas teorías científicas le sirven para confirmar que el mundo moderno se abre a una “cuarta dimensión”, un “reino” solo accesible todavía a los “interpretes”, donde lo mundano y lo celestial se unen, donde se reúne lo fugitivo con lo eterno —esa dualidad que Baudelaire supo dejar abierto como una tensión irreductible—, una falsa síntesis la de estos poemas de Torre, reservada solo a los “espíritus aurales” (“Circuito”, *Helices*). Por otra parte, en *La corporeidad de lo abstracto* Juan José Domenchina recurre a las nuevas teorías físicas para afirmar la realidad positiva, palpable y concreta del mundo espiritual del poeta, como ya está presente en el título. En el siguiente poema vemos cómo tratando de reunir la poesía con la vida, el poeta clama a una abstracta “Vida” que gobierna unas leyes físicas que van de lo microscópico a lo sideral y que por tanto participarían de toda la materia al igual que el poeta que siente unirse armónicamente con el cosmos. A través de los átomos la vida “late” en todo el universo y, se entiende, el poeta converge igualmente en ese latido animista con el que trasciende la mortalidad:

¡Oh, sí!  
 ¡Oh, sí, la Vida, sí, la Vida:  
 la Vida sagrada!  
 Y luego las moléculas,  
 los átomos

que integran su cohesión.

Primero es abarcar el Roble

—¡brazos de alacridad, de juventud!—

con ternura.

Luego, pesar de las cosas.

Sentir en un principio

el latido del Cosmos.

Después,

acumular las nimiedades

dispersas:

—montón de vida,

corpúsculos de eternidad!

Pero, ante todo, la noción entera,

rotunda, de la Vida. (en Soria Olmedo, 2007: 152)

Toda una lectura de la teoría del átomo en términos vitalistas. La física atómica es interpretada aquí con un corte animista y con una exaltación vitalista: el caos guarda un orden mágico en el que está encerrado el secreto de la vida. En el poema “Universos” de Rafael Lasso de la Vega publicado en *Ultra* en 1921 vemos un animismo similar. Una recepción simplificada y vulgarizada de las teorías físicas modernas sustentan la lógica de un poema que construye un universo animista, en el que teorías presocráticas se integran en un danzar armonioso de átomos.

Yo amo los cantos que llevan dentro

aire, agua, tierra y fuego,

los cantos que son claros, ligeros y diáfanos,

vivientes como mundos lanzados al azul,

con algo de magia y de prodigio,

cual pompas de jabón que no se rompen.

Yo canto para que dancen bajo el cielo

los que vendrán un día.

El mundo no envejece, se renueva,  
se hace más puro, más ágil y sincero,  
y el porvenir es siempre joven.

La vida es voluntad alegre y bella,  
y el arte el juego más sublime de los juegos.

Las visiones del mundo son profundas  
en las aguas más hondas y tranquilas,  
pero vuestra mirada ha de ser pura.

Malditos son los que producen  
el lodo de las aguas removidas.

La esfera de cristal concentra el orbe en iris,  
y es ella misma un orbe sutil y transparente. (en Soria Olmedo, 2007: 180-181)

Cierto lenguaje o interpretación científica funciona como metapoética del nuevo movimiento que legitima así su posición dentro del campo literario.

Del mismo modo, la psicología freudiana con su descubrimiento del inconsciente servía a los movimientos poéticos vanguardistas para defender la existencia de un fondo libre en la interioridad subjetiva no sometido a los preceptos racionales de la burguesía; precisamente lo contrario de lo que la teoría planteaba, a saber, formular un modelo racional y lógico del funcionamiento la conciencia/inconsciencia, con sus leyes y cualidades representables, que permitiese detectar las patologías psíquicas y tratarlas médicamente. Por lo demás, para Freud nada de libre hay en la “asociación libre” o en la “elaboración del sueño”, al contrario, son siempre espacios sobredeterminados (Rodríguez, 2022: 113).<sup>501</sup> Valga de ejemplo de nuevo Juan José Domenchina quien en sus poemarios *El tacto fervoroso* (1930) y *Dédalo* (1932) recurre a las teorías psicoanalíticas para justificar el libertinaje y la obscenidad de los poemas. Síntoma de la

---

<sup>501</sup> Es conocida la desconfianza, cuando no el desagrado, que mostró Freud ante el surrealismo a pesar de la reverencia que este movimiento tenía por “el gran sabio vienes”, en palabras de André Breton, y los intentos repetidos por parte de Breton de que este reconociese el surrealismo como una corriente emanada de su teoría psicoanalítica (cf. Cuevas del Barrio, 2013).

lectura más soez del psicoanálisis que lo relacionaba con el desenfreno sexual y que fue durante mucho tiempo la más extendida en España donde las obras mayores de Freud apenas estaban empezando a ser traducidas en los años 20 desde la editorial Biblioteca Nueva.<sup>502</sup>

### *Anhelo de totalidad vanguardista*

En el fondo el ultraísmo y el creacionismo conciben el mundo desde la visión analógica romántica tal como la concibe Octavio Paz (1998): el cosmos es un sistema de correspondencias y el lenguaje guarda en sí mismo un doble del universo. Mientras, por un lado, a partir de la cerrazón del sujeto por las formas de socialización urbana (el atomismo de las relaciones sociales mediadas por la mercancía) y la vivencia alienada del sistema productivo (las mercancías aparecen como productos inmediatos, fruto de una capacidad de producción industrial naturalizada), el poeta considerará que en el en sí del lenguaje puede crear una realidad del mismo nivel ontológico que el referente lingüístico (“Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”). Por otro lado, el poeta aspira a una unión cosmológica material gracias a la oportunidad que brinda la técnica industrial: unión con lo celestial gracias al aeroplano, unidad etérea a través de las ondas de radio, etc.

Pero esa confianza<sup>503</sup> está roída por la experiencia fáctica de la realidad vivida con optimismo y unas notas de ironía y melancolía manchan la experiencia alegre de la ciudad moderna. El presente-futuro en el que quieren realizarse se les queda siempre, irónicamente, como el nombre del movimiento en que se unifica la gran parte de los

---

<sup>502</sup> Por lo demás, la importante teorización del movimiento surrealista francés apenas llega a España. Como ha hecho notar Cano Ballesta al revisar las revistas de vanguardia, el surrealismo no aparece como un tema importante, apenas algunos artículos de Guillermo de Torre están dedicados al movimiento (1996: 108). El surrealismo como crítica radical no llega; calan apenas los elementos más superficiales: lo onírico, el sexo, el freudismo vulgar, etc.

<sup>503</sup> Confianza digamos que inconfesa para el propio poeta: el futurista confía, necesita confiar, en la capacidad técnica del hombre moderno, haciendo de ella una verdadera fe. En el modernismo esa confianza es una plegaria a la deidad, una oración en muchas ocasiones explícita: y formulaica: “—Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!, exclama Baudelaire en “Un voyage à Cythère” (1995: 450; sobre la plegaria modernista véase Alarcón Sierra, 1999: 52-53). El futurismo no se entiende si esa plegaria no es concedida por el progreso industrial o no se confía en que lo hará.

primeros vanguardistas españoles, *ultra*, siempre *más allá*. En modo no distinto al de la “ambigüedad romántica”: mediante la ironía a través de la negación de la subjetividad y la afirmación de la objetividad pura; bien a través de la angustia, la relevación de una nada íntima en la plenitud cosmológica (Paz, 1998: 73)

### *Tecnicismo, primitivismo y magicismo*

Señal de la problemática concepción de la tecnociencia por parte de las vanguardias es que la tecnofilia de estos a pesar de cierta superficialidad no se opone al primitivismo. Todo lo contrario, la *pensée sauvage* siente, de un modo similar a como lo hace, o pretende hacer, la vanguardia (que reclamó en palabras de Guillermo de Torre un “retorno hacia las primitivas estructuras” del “Arte negro” [“Manifiesto Ultraísta Vertical”]), un anhelo de “probar las cosas a través de una experiencia inmediata sin tratar de concebir un orden del mundo o de estructurar esta experiencia sistemáticamente” (Sypher, 1974: 68). Y de un modo mucho más ingenuo que los románticos, bien conscientes —y afligidos por ello— del abismo histórico abierto por la modernidad, los vanguardistas españoles buscaron una experiencia donde no hubiera una clara distinción entre el *yo* y el mundo exterior como caracterizaría la experiencia del ser humano primitivo.

Guillermo de Torre es explícito a este respecto. Los nuevos descubrimientos físicos, psicológicos, técnicos y, por tanto, estéticos, permiten un acceso a lo original, a lo primitivo concebido como lo esencial incontaminado: “las primeras poematizaciones creacionistas han plasmado el ansia de retorno sensorial hacia el primitivismo recreador que descubre emociones impolutas y paisajes noviespaciales” (2021: 128).<sup>504</sup> Es necesario olvidar lo recibido, en un “estado de amnésico candor mental”, en eso consiste el “subversivo nihilismo mental” desde el cual puede abrirse la estética de una nueva época. La devastación técnica es, antes que la consecución de la historia moderna, el nuevo comienzo del mundo.<sup>505</sup> Así, para Torre, la vanguardia la conforman

<sup>504</sup> Como bien señala Ródenas Moyas, Huidobro, mucho más escéptico que Torre, no mantiene ese “deseo de retorno a lo original”, aunque Torre insista en ello (Ródenas Moya, 2021: 41).

<sup>505</sup> Esa actitud de reinicio, como si no hubiese pasado nada, ante la devastación —actitud cuya ingenuidad hoy nos horroriza teniendo en cuenta la barbarie de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra

los “líricos recién nacidos” y el arte nuevo es aquel que vuelve “a su más pura infancia cósmica” (“Al aterrizar”, 2021: 128).

Tales planteamientos se desarrollarán claramente posteriormente desde el liberalismo rousseauiano característico de la burguesía progresista española al que puede adscribirse la pureza y que el propio Torre hará explícito, dejando de lado el ahíto discurso futurista.<sup>506</sup> “Adiós al maquinismo” afirmará explícitamente en un verso de un poema fechado en 1923 (“Domingo alpino”, publicado en 1943, Torre, 2021: 257). En otro publicado en 1924 en *Alfar* escribe:

Epitafio del circuito:

La fecha de mi reconciliación con la Naturaleza

Y de mi asentimiento al primitivista Rousseau (“Sobre el Lago Lemán”, Torre, 2021: 260)

El primitivismo está presente también en la exaltación del “arte negro”, las racializadas bandas de jazz proveniente de Estados Unidos, etc. —con retazos racistas inconscientes tanto como explícitos—, como ejemplos de un “alba primitivo” y un divertido “ritmo salvaje” (Torre, 2021: 160).

En el futurismo se articula la misma lógica paradójica que en el revolucionarismo ilustrado (que respecto a la literatura ha estudiado agudamente Jauss [2004]): la revolución que inaugura el gobierno de la razón acaba con la historia y sus instituciones y da comienzo a una prosperidad eterna.<sup>507</sup> La luz ocupa en muchos ultraístas un papel simbólico enmarcado esta matriz ideológica del iluminismo, entremezclada en ocasiones con el mediodía nietzscheano. El vitalismo nietzscheano se confunde con la afirmación acrítica de la modernización y el hodiernismo. Torre habla de una erradicación de la oscuridad gracias a la “constelación de soles nocturnos” que permiten los millares de watios del “Arco voltaico”. En su “Manifiesto ultraísta vertical” habla de una “perspectiva meridiana” coincidente con un “apoteosis de hoy”. Y el ultraísmo está

---

Mundial— demuestra la mistificación absoluta de tantos vanguardistas ante el sistema técnico, actitud de la que muchos, luego, renegarán.

<sup>506</sup> Ródenas Moya explica con detalle cómo Torre desestimó rápida y severamente su joven producción poética (2021: 106-112). El posterior juicio poco piadoso de Torre con su obra temprana no debe hacer eludir la lógica interna de los poemas.

<sup>507</sup> Teniendo en cuenta la *boutade* ridícula que llega a ser en ciertos momentos el ultraísmo uno no puede evitar pensar en el mordaz diagnóstico de Marx sobre ese *otro nuevo comienzo* de *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*.

repleto de “reflectores”, “heliogramas”, “focos”, etc.<sup>508</sup> Como ha analizado Leonardo Romero Tobar la electricidad aparece para los vanguardistas como una *fiat lux* genésico, una herramienta definitiva para la lucha contra las tinieblas (2003: 85) y el poeta es el encargado de portar esa luz. El poeta en Guillermo de Torre es referido repetidamente como “lucífero” (¿hay alguna pretensión de ambigüedad *luciferina*?).

El limpio y potente alumbrado eléctrico urbano es el símbolo paradigmático de la iluminación secular. Guillermo de Torre: “Los poemas ultraístas son los arcos voltaicos que alumbran la noche de las calles” (en Soria Olmedo, 2007: 34). Las noches ociosas de los poetas ya no están tristemente iluminadas por la rutilante luz de gas, con su brillo intermitente y su aire viciado. Como hemos descrito antes, el ambiente bohemio y marginal deja paso a unas noches bien iluminadas y glamourosas; el sucio y peligroso gas del siglo XIX deja paso al eléctrico siglo XX. Pero el nuevo reino de la prosperidad no es fruto de un proceso social revolucionario sino la consumación del progreso burgués: la ya desbordada acumulación de mercancías.<sup>509</sup> “Todo el fluido cómico-industrial de la ciudad / fluye en las arterias carteleras”. La luz que erradica la oscuridad no es otra que la magia de la técnica publicitaria moderna: la “féerica constelación de la publicidad” (“Carteles”, Torre, 2021: 155). El poeta ve consustanciada su arte en los

---

<sup>508</sup> El día llega incluso a la oscuridad más honda del mundo subterráneo gracias a los mineros: que “llevan en sus manos / un poco de día”. El hecho de que la noche se instale en sus pulmones en forma de enfermedades mortales parece no importar, a pesar de constatarlo explícita y no poco originalmente: “La noche solapada / se ciñe a sus gargantas” (“Mina”, Torre, 2021: 158). El citado poema es una consecución juguetona de imágenes ultraístas (ascensores-cohetes inversos; mineros-linternas ambulantes, etc.) pareja a las que conforma la sección, “Bellezas de hoy” (carteles, pararrayos, trapecios, coches, etc.). Cabe suponer que insistir en que la energía que aporta los constantes millares de vatios de la civilización industrial sea posible gracias al penoso esfuerzo, dolor y muerte de otros tantos constantes millares de personas sería una anécdota sentimental que el ultraísmo no podía sino desdeñar. En todo caso, la frivolidad imaginística de la altísima siniestralidad laboral es sin duda un hallazgo novedoso: “A veces las entrañas cretáceas / dan a luz el grito de un lisiado”.

<sup>509</sup> Conviene tener en cuenta algunas claves sobre la historia del proceso de generalización del uso de la energía eléctrica. La electricidad tuvo que competir afanosamente para imponerse sobre la industria del gas que tenía la ventaja de estar ya instalada (además con las correspondientes concesiones públicas, etc.). La implantación de la electricidad fue un ejercicio genuinamente espectacular de publicidad en el que antes que alumbrar las ciudades se buscó deslumbrar al público mediante demostraciones estratégicas. Esto tiene su importancia en nuestra investigación en tanto que la electricidad se impuso antes incluso que en las fábricas o en las infraestructuras públicas en el ámbito comercial, privado y en los espacios de socialización de élites (teatros, grandes almacenes, etc.). Es decir, la electricidad tiene un halo no solo científico sino también lujoso. También es reseñable, como hemos señalado, que España se incorporó a esta segunda transición energética (del carbón a la electricidad —y al petróleo—) casi a la par que el resto de países europeos (a diferencia de la primera en torno al carbón).

textos de los anuncios comerciales que, como él, son el epítome de la civilización artificial.

La “estética activa” de los ultraístas es en el fondo la creencia primitiva en el poder de las palabras que se recrea en el acto poético desde el romanticismo: “la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad” (Paz, 1998: 94). La poesía, y el arte en general, deja de ser exclusivamente contemplación y representación e interviene sobre la realidad. En el futurismo el vocabulario romántico del poeta como médium o traductor de analogías se traslada a la tecnología moderna (Soria Olmedo, 2007: 36). Dice Guillermo de Torre: “Desde su atalaya anténica, el Poeta oye rimar sus diástoles líricas con las vibrátiles hélices cosmogónicas” y “va dibujando inconexamente, en rasgos expresionistas, sus rápidas percepciones, con un lenguaje límpido y barnizado de metáforas audaces e imágenes noviestructurales”. Los recursos rítmicos del futurismo (versículos, neologismos extensos, tendencia al dactílico, onomatopeyas) pretende forjar un nuevo lenguaje que posea una fuerza primigenia, con la ilusión de volver hacerlo mimético. De ahí también la enfatización y la mimesis visual del texto, en el que el texto tiene un carácter casi táctil y el sonido es un puro gesto enérgico (Highfill, 2014: 122). Como en la analogía romántica el espíritu del poeta reverbera con el orden mágico del cosmos: “Y en las antenas de mis oídos / vibra el Zodiaco” (“Circuitos”, *Hélices*).

En la *joven literatura* estos planteamientos iluministas continuarán. Aunque ahora desde un aparato teórico más marcadamente influenciado por la fenomenología husserliana y menos centrados en los artefactos de la industria técnica. El universo entero aparece iluminado por la luz de la razón y una pasión por penetrar la verdad ulterior de las cosas. No hay cosas oscuras, todo queda iluminado si se hace apropiadamente por la luz de la razón (García, 2001a: 66).

### *Técnica y fusión cósmica*

El poeta se arroja al ritmo frenético de la ciudad moderna como una forma de unirse con un supuesto ritmo de un tiempo cósmico, el *ahora* que les arrastra extáticos al futuro. Tanto ultraístas como luego los poetas y prosistas más jóvenes (Francisco Ayala, Rosa Chacel, etc.) se lanzan a la ciudad arrobados por el misterio trepidante de la



metrópolis. El “esplendor geométrico”, en palabras de Marinetti, de la ciudad moderna es un camino hacia la trascendencia terrenal. Así Goy de Silva desde la revista *Vértices* (n.º 1, 1923) habla de las nuevas ciudades como una ascensión cósmica:

Con siderales anhelos  
ávidos de rutas bellas, son trenes los rascacielos,  
¡que van hacia las estrellas!

En el canto exaltado de las vanguardias históricas a la técnica, a la velocidad, el maquinismo, la gran ciudad, etc. se halla, casi indecible, el anhelo hacia una relación armónica entre el hombre y un mundo entendido como cosmos armonioso, o por lo menos el anhelo de una ciudad armoniosa donde individuo y masa se reúnan en un todo armónico. El futurismo no deja de ser una reformulación de la “constitución de la conciencia de lo infinito” (Gutiérrez Girardot, 2003: 119) que inauguran los románticos. Lo que Schlegel, Schleiermacher y Novalis, hacen en torno a una religión panteísta de la Naturaleza, los futuristas lo hacen torno a una tecnología naturalizada. Así lo vio tempranamente Michel Carrouges en 1948 quien describió en *La mystique du surhomme* el canto a la ciudad moderna y al supuesto hombre nuevo como un “ateísmo prometeico” que funcionaba como una especie de religión sin dios (Corsi, 2011: 95).<sup>510</sup> Religión de un carácter titánico acorde al proyecto industrial de la modernidad que puede ilustrarse perfectamente con los diseños urbanos de Antonio Sant’Elia y que el fascismo realizará en su monumentalismo arquitectónico.

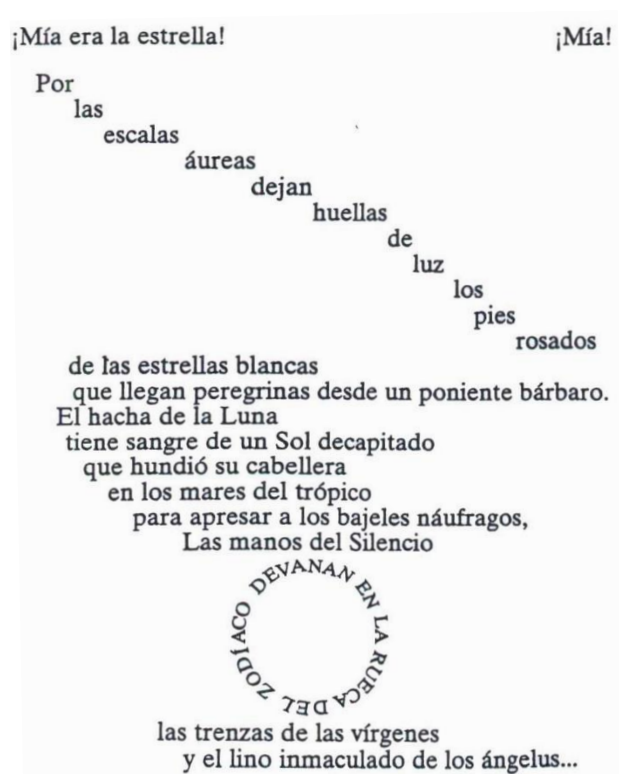
Muchos poemas ultraístas son ciertamente, en palabras de Francisco Díez de Revenga, verdaderas “figuraciones cósmicas” (1995: 27). El mundo técnico de los poemas futuristas es un mundo inventado fruto de un descontento reprimido ante los límites del mundo exterior. Como la fe puesta en el progreso técnico por la sociedad moderna, el futurista aspira ingenuamente a trascender con su invención poética sus limitaciones psíquicas y físicas, del mismo modo que confiamos en el carácter emancipador de la tecnociencia y en la superación de los límites externos que esta permite. La conquista de la naturaleza por la técnica es tal que el poeta puede prescindir de la realidad externa y recrear, o más bien crear, la naturaleza en su propia obra como

---

<sup>510</sup> Más que una muerte de dios se trata de un destronamiento. La gesta creadora es, en palabras de Guillermo de Torre en su “Canto dinámico”, un “asalto al firmamento” por el cual el hombre en su dominio de la naturaleza queda deificado tomando posesión de los poderes divinos.

si su mente fuese un taller o un laboratorio. La grafía mecánica del poema es el nexo entre la mente del poeta y un cosmos a su disposición. “Paisaje veriespacial” (*Grecia*, n.º 26, 1919) de Eugenio Montes es un buen ejemplo de esto. El poema conforma un paisaje en el cual en “danza cósmica” los pájaros son creados textualmente por grafías (“^”) hasta *agotar la tinta* del ocaso.

En esta misma línea, ¿qué es el conocido poema de Adriano del Valle “Signo celeste” (*Grecia*, n.º 36, 1920) sino un anhelo de unidad expresado en la analogía entre texto y concepto? ¿No obedece el pleonasma lírico-visual que suele seguir la poesía visual ultraísta al deseo de concordar pensamiento con materia, tal como el futurista pretende que ser la síntesis protésica entre tecnología y la subjetividad? La mistificación mágico-zodiacal se lleva aquí al extremo. Aunque en el fondo se trate de un anochecer simbolista con el mismo recurso animista común que en el simbolismo,<sup>511</sup> la personificación lúdica de los astros y la correlación visual entre texto y contenido añade un componente novedoso.



Una escena crepuscular más wagneriana que futurista, en la que la decapitación divina no borra el continuismo en la voluntad de sublimar al poeta al puesto de nuevo dios.

<sup>511</sup> Nada urbano; el ángelus sugiere incluso una atmosfera campesina. No debe extrañar que posteriormente el autor se acercase al neopopularismo y al gongorismo.

Pues el sujeto libre y autónomo es el dios de la nueva religión: “la religión del ‘yoísmo’”, que exalta el propio Guillermo de Torre alrededor de 1918 (2021: 247). Como un whitmaniano canto cósmico,<sup>512</sup> Torre en su “Canto dinámico” enaltece un yo expansivo en clave ascensional y orgiástica, repleto de referencias míticas que ahora las nuevas tecnologías permitirían: “¡Y que reencarne mi alma argonáutica —tras el mirífico avatar devenerista— en la hélice del pulsátil corazón cósmico! [...] ¡Espasmarme en un telúrico goce de irradiación arterial!” La modernidad ha arrebatado a Dios su omnipotencia y ha ocupado su lugar. Goy de Silva en la revista *Vértices* (n.º 1, 1923) exclama: “Por fin robé a Dios su aeroplano”.<sup>513</sup> Con “ímpetu icariano” el “Poeta” en mayúscula se lanza hacia el horizonte que se le abre frente a él (Torre). El poeta mismo inserta el elemento trágico en la adjetivación buscando el reconocimiento con el mito antiguo sin hacer notable la contradicción.

Es de notar, en esta línea, que los ultraístas se refieren en algún momento a sus tertulias como “misa lírica” (Garfias, 1989: 109) (¿distinta de la misa negra del malditismo bohemio?). Pedro Garfias en “Alusión a los hermanos del ultra” (en *El Liberal*, 1919) arenga a sus *cofrades* a salir de las tinieblas y orientarse hacia la inmensidad trascendente del cosmos:

Avivemos la luz del reflector  
que busca el aeroplano entre la niebla,  
y sobre la colina más lejana  
¡alcemos nuestra frente a las estrellas! (Garfias, 1989: 114).

Por otra parte, el único poemario de Guillermo de Torre tiene el subtítulo de *Versiculario Ultraísta*. Dicho libro, *Hélices*, utiliza de manera recurrente la imagen de una “rosa cósmica” (“Dehiscencia”). Además de la carga simbólica que acarrea la rosa,

---

<sup>512</sup> En su compendio crítico de Torre habla del “sentimiento cósmico y fraterno” del “espíritu cosmopolita” que tendría un precedente fundamental en Walt Whitman.

<sup>513</sup> Mechthild Albert (2003) ha tratado esos “destellos futuristas” en el tema de la aviación en la poesía del bando sublevado en la Guerra Civil. Si se nos permite continuar la propia alegoría poética podemos decir que finalmente serán los pilotos fascistas, como el propio bando fascista cantó, los que se hagan dueños del cosmos. Antes de la Guerra Civil, en 1934 Adolf Hitler, optando por el aeroplano en lugar de la común locomotora, desciende como una divinidad sobre la ciudad de Nuremberg en el famoso film de Leni Riefensthal, *Triumph des Willens* (1935) —en un avión modelo Junker Ju 52, el mismo que poco después transportaría a las tropas comanadas por Franco a la península ibérica—. Si se nos permite continuar la metáfora ultraísta, no es el poeta el que asciende a lo divino, sino que un poder divino, más apocalíptico que glorioso, acabará descendiendo sobre el poeta.

es también de notar el deseo de organicidad que el término posee rodeado de términos botánicos especializados que, aunque técnicos, mantienen un importante carácter vital y apelan casi siempre al órgano reproductor de la planta, la flor (*corola, dehiscencia, pétalos vibrátiles*). La flor se abre al mundo, como la voz del poeta, para irradiar “estelarmente un haz de tensos filamentos bermejos como reóforos eréctiles”. El narcisismo del poema se constituye como un deseo sexual orgiástico donde la voz del poeta impregna con su esencia todo el cosmos. Una inseminación que llevará al surgimiento de una nueva sociedad, sobre el inquietante espacio desolado que ha dejado la guerra: “¡Orto post-bélico! ¡Poliédrica transmutación!” Como hemos visto ya, la carnicería de la reciente Gran Guerra abre la puerta a un nuevo amanecer insuflado por la potencia sexual de la voz lírica: “Los estambres del terráqueo ovario se abren núbilmente en sus anteras recogiendo la fóvula seminal, voluptuosamente ... / Y después de la introyección presagiadora adviene un dinámico éxtasis henchido y augural ...” (puntos suspensivos en el original).

En personificación de este nuevo dios, los nuevos inventos (el teléfono, la fotografía, el gramófono, el cine) son tan importantes como los sentidos naturales (el oído, el habla, la vista, el pensamiento) (Wentzlaff-Eggebert, 2003: 210). Las antenas aparecen como extensiones protésicas que comunican y extienden la sensibilidad del poeta por todo el universo. El “dios protésico” que los artificios de la técnica hacen del hombre hacen del poeta un ser de poder y tamaño monumental:

Los cables cuadriculan el horizonte  
y subrayan mi cabeza incrustada  
en la marea  
de líneas subversivas  
[...]  
Mi frente al nivel de un rascacielos  
Mis ojos iones que buscan su cátodo (“Autorretrato”, Torre, 2021: 202)

Sus “pupilas radiográficas” lo “perforan” todo y “auscultan” la realidad entera del cosmos (“Circuito”, 2021: 134). Precedente del *ciborg*, el poeta futurista es antes que un humano o un robot, un dios.

*Vuelo y trascendencia*

El vuelo adquiere las connotaciones simbólicas de libertad y trascendencia que tenía el mar en la poesía anterior. Las metáforas del avión como bellos peces o elegantes veleros (*velívolo* denomina Torre constantemente a los aeroplanos) son recurrentes entre la poesía ultraísta. Aunque la *aeropittura* se desarrolla entre los futuristas el vuelo es en gran medida metafórico o imaginado. Como es el caso de “Al aterrizar” de Guillermo de Torre donde al final descubrimos que el aeroplano en su “hangar craneal”, lúdicamente mostrando que el viaje ha tenido lugar en la fantasía poética. Lo que se quiere explotar con la *aeropittura* es la perspectiva insólita (Cano Ballesta, 1999: 225), desde la altura que permite la aviación el territorio ya no es un lugar sino un lienzo, una abstracción de formas y colores. Como observa Jeffrey Schnapp, el vuelo gracias al aeroplano, un motivo común a todas las vertientes del futurismo está investido con un sentido de trascendencia que lo aleja de un mero logro técnico: “an already secularized romantic language of transcendence and sublimity was grafted onto the technology of flight during these early years” (1994: 162). De este modo, plantea Schnapp, la hélice se convierte en todo un símbolo de la vida moderna que el futurismo. Una especie de espada o ave noble (piénsese en la serie de esculturas de Brancusi tituladas *Aves en el espacio* de los años 20 que se asemejan a la hélice de un avión) que redefine un nuevo heroísmo propio de la modernidad. Es el caso del título del poemario de Guillermo de Torre, *Hélices*. La hélice al inducir a través de un movimiento rotador un movimiento lineal de la masa, dando la impresión de hacer ligero a los cuerpos, devino el emblema de una “material dematerialization of matter” (Schnapp, 1994: 161). Así, más que como un elemento espiritualizador que como una herramienta técnica, la hélice parece convertirse en símbolo misterioso del vuelo. Similar carácter ascensional y expansivo, aunque con un carácter más etéreo, tiene las ondas del transmisor radiofónico. La torre de radio, símbolo de la modernidad (entre la Torre de Babel y la cruz cristiana), expande la voz lírica como una “hélice de tiempo”.<sup>514</sup>

---

<sup>514</sup> Ambos símbolos míticos, el vuelo y la torre, están representados mediante iconos tradicionales respectivamente en el frontispicio y el exlibris que realiza Norah Borges para la edición de *Hélices*, donde vemos al poeta blandiendo una espada sobre un Pegaso, y disparando un arco a un cielo brillante de fuegos artificiales entre las almenas de un torreón. Respecto a este último, el propio poeta hace un juego de palabras con su apellido.

La verticalidad derivada de la ascensión es de hecho el motivo estructural del poemario de Guillermo de Torre. Como ya estaba presente en su *Manifiesto Ultraísta Vertical* la verticalidad es el símbolo del arte moderno que muestra el conocimiento y control de las leyes físicas y la superación de los límites impuestos por la naturaleza. Como explica Daniele Corsi: “La verticalidad es la isotopía del poemario torriano y representa la síntesis pictórica entre la ideología (el ateísmo prometeico) y la técnica (caligrama)” (2011: 104). La excitación espiritual es acorde a un erotismo cósmico, una excitación sexual desahogada que se expresa en una serie de dobles sentidos continuos en la producción poética de Torre. Este expresa la innovación como el progreso ascensional del espíritu en términos con claras connotaciones fálicas: “la urgencia innovadora justifica la erección vertical” (Torre, “Manifiesto Ultraísta Vertical”, 1920).

El poeta Ángel Espinosa en su libro *Linterna* de 1921 canta una “Exaltación del aeroplano” donde describe la máquina como un animal (“ave de hierro”) que permite huir las “agobiadas ciudades oscuras” y el laberinto de “simetría extraña” para unirse con la trascendencia celestial en una “marcha salvaje”. La máquina es ente autónomo, animal salvaje que supera todos los obstáculos y “cruza por todas las altas veredas”. La propia producción industrial y el conocimiento científico que ha permitido la aviación es producto de una voluntad ciega (“explosivo genial de la ciencia”, “calculada imprudencia”). Como la “Canción del automóvil” de Marinetti, el entusiasmo industrial de Espinosa sirve paradójicamente para escapar de la miseria industrial: “¡huye de aquí para siempre, emigrante / de la miseria plomiza del mundo!” (en Cano Ballesta, 1994: 123-124).

La citada composición de Marinetti es traducida en el número 14 de *Grecia* (30 de abril de 1919) y es sintomática de la contradicción fundante del futurismo que afirma los productos de la industria para poder trascender de manera inmediata (no por una larga consecución de progreso histórico) de la miseria material sobre la que se funda:

¡Hurra!, ¡no más contacto con nuestra tierra inmunda! [...]  
 ¡Por fin me aparto de ella y vuelo serenamente  
 por la escintilante plenitud  
 de los Astros que tiemblan en su gran lecho azul! (en Cano Ballesta, 1994: 133)

El hombre, alzando el vuelo gracias a la técnica que adopta como una prótesis y ocupando el espacio sideral, se eleva sobre la “tierra inmunda” y adquiere un carácter

deífico (cf. Thote, 2003). La antigua ascensión a las estrellas que puede retrotraerse a los textos homéricos no es una recompensa divina sino una conquista por los propios medios humanos. Lo cual justifica precisamente la ruptura con la sintaxis y el lenguaje poético tradicional. La constelación de la belleza, sin embargo, ya no es la eterna y divina sino la dinámica y contingente de la técnica siempre avanzando, y el ser humano siempre en lucha y adaptación.

El poema “Aviones” de Lasso de la Vega (*Grecia*, n.º 44, 1920) es de nuevo una animalización de la máquina donde en un gesto de magicismo vitalista los aparatos voladores son encantados por magia del poeta (no olvidemos, el *yo* lírico es un “pequeño Dios” para el creacionismo-ultraísmo) y transformados en bellas criaturas del reino animal que gobiernan el cielo:

Peces voladores  
 en la piscina celeste  
 rizan el rizo en espirales  
 mejor que pájaros.

El piloto-poeta posee el poder taumáturgico del lenguaje (Corsi, 2011: 96). “Cruza un aeroplano” de Eliodoro Puche de 1926 recurre a una imagen oceánica similar:

El tiburón del aire  
 que cruzó esta mañana  
 por el azul, traía de otros cielos,  
 en sus aletas, luminosas algas. (en Díez de Revenga, 1995: 132)

El “ruiseñor joven” que es el avión sustituye al clásico ave como nuevo símbolo del poeta pero mantiene, por referencia metasimbólica, al primero. Esta especie de prosopopeya, por la que se dan cualidades animales a entes inanimados, junto con la tendencia al vuelo, estaba ya en el *Manifiesto del futurismo* de 1909 que rápidamente tradujo Gómez de la Serna para la revista *Prometeo*: “Cantaremos a [...] las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas [...], los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotivas en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles”. La *pseudoprosopopeya* revela varios elementos fundamentales de la lógica interna del futurismo: i) la acción y movilidad en un dispositivo relativamente pequeño (a diferencia del tren, el barco o la gran maquinaria fabril) que permiten el motor de combustión interna y la electricidad son aprehendidos como una verdadera *ánima* que

moviliza como por prodigio los nuevos inventos; ii) la subjetividad propiamente dicha, no ya el alma feudal, es asimilable en su corporeidad (absolutamente desacralizada por la medicina desde la temprana modernidad, piénsese en el *theatrum anatomicum* que data del siglo XVI) a un cuerpo animal o incluso a un mecanismo. Estas dos condiciones posibilitan una simetría que permite la intercambiabilidad de los caracteres animados que bien podemos llamar *prosopopeya futurista*. En su intento por unir la vida y el arte la vanguardia futurista trata de naturalizar lo artificial y de artificializar la natural cayendo en una mistificación reaccionaria que deshistoriza la realidad y asume la tecnología como algo dado e inmediato.

La verticalidad futurista tiene otra cara en el “Ciprés de Silos” de Gerardo Diego donde la condición erguida del árbol en su soledad y dinamismo representan a la perfección el ansia de trascendencia del poeta. La flexibilidad del árbol se exalta como la virtud espiritual del poeta que quiere una flexibilidad adaptativa para su alma. A pesar de la forma y el contenido aparentemente clásicos, el poema mantiene una lógica productiva profundamente futurista. El ciprés del viejo monasterio permite una unión mística entre el cielo y la tierra que no es tan distinta de la de antena de comunicación de Guillermo de Torre.<sup>515</sup> La percepción fenomenológica y la representación cubista que va de la mano de esta son un medio hacia una especie de trascendencia, no de la inmediatez sino a través de ella. La belleza pura y la agitación vital hodiernista ahogan el llanto y el grito de angustia y ansia de la vida moderna. Concluye el soneto de Diego: “mudo ciprés en el fervor de Silos”. Y Guillén escribe sobre “La rosa”:

Y el aire ciñó el espacio  
 Con plenitud de palacio,  
 Y fue ya imposible el grito. (1970: 180)<sup>516</sup>

Estamos de acuerdo con Gallego Morell cuando sobre estos poemas castellanos de Diego plantea que el carácter histórico-geográfico es secundario, una excusa para recrear la voluntad poética: “Ha perdido los referentes concretos y se ha convertido en

---

<sup>515</sup> El poeta confesaría que el primitivo verso quinto del soneto era “Lírico pararrayos del ensueño” que desechó rápidamente (el definitivo sería: “Mástil de soledad, prodigio isleño”) (Soria Olmedo, 2007: 326).

<sup>516</sup> Nótese, y esto es fundamental para comprender el desarrollo de la poesía pura, que tal belleza pura se encuentra ante todo en elementos naturales y/o tradicionales: la rosa, el ciprés del claustro románico, etc.



símbolo de una poética ascensional, sólo en el título y en el último verso intenta asirse a una vaga realidad geográfica” (en Arizmendi, 1996: 56).<sup>517</sup>

Ante esta plasmación poética de la tecnología como medio hacia la trascendencia cabe preguntarse hasta qué punto hay una confianza sincera en la tecnología —derivada, por supuesto, de una descarada mistificación— o solo se trata de una explotación simbólica interna a la propia evolución poética —fruto de un fetichismo no menos problemático—. Quizá la respuesta a tal dilema pase por ahondar en la comprensión de la solidaridad entre el crecimiento autoinducido del capital y la propia configuración psíquica del sujeto moderno y su necesidad de infinita autoconstitución. De manera similar al anhelo romántico, en la propia estructura del anhelo se encuentra la desafección. Si el poeta hace vibrar al mundo con su voz y vibra él mismo con el mundo, eso supone también la disolución del individuo y su desaparición. Juli Highfill analiza la disolución que implica para Torre su proyección cósmica a través de las ondas electromagnéticas:

He [el poeta] is *broadcasting*, both in the modern sense of telecommunicative transmission and in the ancient sense of sowing seed, or disseminating. But this very moment of supreme phallic triumph —of broadcasting seeds, *semen*, *semes*— is also his moment of dispersion, dispossession, and surrender (2014: 146).

### *El hombre tecnológico. El poemario “Hélices” de Guillermo de Torre*

Guillermo de Torre en su poemario *Hélices*,<sup>518</sup> que veía la luz en 1923 aunque reunía poemas que habían sido compuestos, y bastantes publicados, entre 1918 y 1922,

---

<sup>517</sup> Gerardo Diego a pesar de su planteamiento supuestamente reconciliador entre tradición y vanguardia —especialmente en retrospectiva— confirma en un poema “A Juan Larrea” que sus “glosas” siguen obedeciendo a una pretensión *modernizadora*:

“Sí. Ya te entiendo. Temes que me tienten las glosas,  
que me contagie el morbo estéril del gramático  
y en heroico herbolario pare el cultor de rosas.

No, amigo. Te prometo ganar siempre mi día” (1996: 231)

En el *ahora* de la modernidad, cada día hay que *ganárselo*.

<sup>518</sup> El que el poemario en su momento fuera motivo de mofa por su exceso tecnófilo —el propio Jorge Luis Borges, entonces cercano a la vanguardia ultraísta, escribe en carta contra la “numerosidad de cachivaches” y comparativamente afirma “Yo me siento viejo, académico, apollillado cuando me sucede

ofrece una voz lírica que se relaciona con las nuevas tecnologías industriales como con una vasta prótesis: “as a limitless extensión of human muscle and mental power” (Highfill, 2014: 8). La concepción futurista de la ciudad es derivada de esa relación con la técnica industrial.

El poeta forja una ciudad-organismo, habitada por el hombre y los medios mecánicos, un *wonderland* donde lo humano y lo artificial se mezclan hasta llegar a una deshumanización de la realidad. El hombre se convierte en máquina, a través de la técnica que rebasa sus límites naturales y acaba adquiriendo un estado sobrenatural por medio de la prótesis. (Corsi, 2011: 97-98)

Según José María Barrera López el libro *Hélices* debe considerarse como una lectura ideológica en lo relativo a las “relaciones Industria-Ciudad, la explotación social y el canto de un nuevo hombre” (en Ródenas Moya, 2021: 23). En esta poesía ultraísta prácticamente no hay industria, o apenas, cuando la hay está estetizada de una manera lúdica que frivoliza las condiciones horribles del trabajo industrial de la época y las condiciones de un proletariado sometido; por lo demás, no hay industria, en tanto que las exultantes máquinas del futurismo existen como entes autónomos, salidos de la nada, ajenos al complejo e intrincado sistema técnico que las produce, las hace útiles, las mantiene y las permite.

Casi adelantando ciertos planteamientos del llamado transhumanismo y su énfasis en el *ciborg*, Guillermo de Torre concibe la tecnología como una posible expansión de las capacidades humanas. Pero como explica Juli Highfill, la tecnofilia de Torre está impulsada por una paradójica doble lógica: “on the one hand he depicts himself as an omnipotent ‘prosthetic god’, but on the other hand he depicts himself as lacking, in need of a ‘machinic other’ —a feminized machine who is amenable to a miscegenetic coupling” (2014: 8). Los objetos con los que se rodea el nuevo hombre tecnológico no hacen más que agudizar la animalidad del ser humano que requiere de un otro externo que le es impropio, un efecto psicológico que Marshall McLuhan denomina “autoamputación”; el uso de prótesis, bien real bien figurativo, sugiere ya un cuerpo incompleto o defectuoso (Highfill, 2014: 116).

---

un libro así” (en Highfill, 2014: 128)— y el propio autor lo desdeñase más tarde como una exageración juvenil no elimina la importancia de los poemas que lo conforman (ciertamente poco atractivos hoy) y la lógica interna que produce el libro y en general el *exceso* vanguardista.

Podemos ver aquí la “doble lógica de las prótesis”.<sup>519</sup> Muchos estudiosos de la época estudiaron este fenómeno. Freud habló en *El malestar en la cultura* (1930) de cómo gracias a todos sus artefactos el hombre moderno se convierte en “un dios con prótesis” pero le desconsuela saber que no son parte orgánica de él y sin ellos sigue siendo una criatura indefensa (Freud, 2010: 90). Lewis Mumford, desde otra perspectiva, en *Technics and Civilization* (1934)<sup>520</sup> coincide: estas nuevas prótesis “did not have —what is more important they did not seem to have— an independent existence” (1934: 31). La nueva tecnología y en particular la máquina como artefacto compuesto de múltiples elementos interconectados de forma compleja resultaba ambivalente respecto a la integridad del individuo, si por una parte sirve como instrumento de liberación respecto a las limitaciones físicas del ser humano, por otro lado funciona también como elemento represivo en tanto el individuo es incapaz de controlar la complejidad social que produce esa máquina y que se introduce sin que el individuo tenga capacidad de decisión o de control preventivo sobre las consecuencias en la vida social e individual (1934: 366). Y por supuesto liberando también unas fuerzas terribles de destrucción puestas ya de manifiesto claramente en los años 20. La extensión de poderes técnicos va así de la mano de una limitación subjetiva.

La complejización técnica de la era industrial hace de los objetos producidos elementos autónomos a los usuarios, incluso de los productores —además, a diferencia de lo que pasaba con la mayoría de instrumentos premodernos, usuario y productor ya no coinciden—. La lógica inmanente que induce el desarrollo técnico escapa del control del individuo. El operador desplaza al *homo faber* (Highfill, 2014: 135). El poeta, cuando exalta el mundo industrial, lo exalta como si fuese todavía un mundo premoderno donde lo que se desea es el carácter inventivo del individuo. Como explica

---

<sup>519</sup> El empresario Henry Ford lo plantea involuntariamente de una forma cruda en la famosa afirmación en su biografía de que un porcentaje mínimo de las tareas de su línea de montaje requieren a una persona vigorosa y sana completamente, la mayoría de las tareas pueden realizarla personas con distintas amputaciones (Seltzer, 1992: 157). La afirmación distaba mucho de tener pretensiones inclusivas: “automatized hands work better when blind” (en Seltzer, 1992: 11). ¿No es este *cuerpo fragmentado* por la organización científica del trabajo el terror traumático de la acumulación primitiva al que refiere el “marxismo gótico”? ¿Los cuerpos de vagabundos y prostitutas diseccionados sobre el *teatro anatómico* o la criatura del doctor Frankenstein que creada por la sociedad moderna es rechazada como un monstruo?

<sup>520</sup> Juli Highfill recuerda que ese mismo año un capítulo de ese libro, “The assimilaition of the machine”, se publicó en *Revista de Occidente* (Highfill, 2014: 225).

Highfill: “What Torre, as an ambitious young poet ever in search of the *new*, no doubt finds most alluring in the machine, what he most desperately desires, is the inventiveness that is immanent in the technological domain” (2014: 135). Así rechaza el papel de usuario, consumidor y operador y se eleva como creador, sea en el fantástico mundo tecnológico, sea en el plano poético. El deseo casi orgiástico del poemario revela la voluntad de obtener una fecundidad orgánica natural que revela lo sublimidad contemporánea del sistema técnico que ahora funciona de una manera autónoma. El mundo industrial no es realmente conocido por el sujeto y de alguna manera escapa a su control, y esa lejanía, esa pérdida, de un modo no muy distinto a como ocurre en la escisión del paisaje romántico, es lo que alimenta el deseo por un poder y una fecundidad que escapa a su control.

Esa extensión de poderes se sublima poéticamente en una expresión de inflación narcisista en la que el mundo se le aparece a la voz lírica como una inmensa prótesis, “a limitless extensión of the self” (Highfill, 2014: 117). Incluso la guerra, como devastación y destrucción, es interpretada en términos positivos como ruptura explosiva con lo antiguo y posibilidad de lo nuevo. Ruptura que el poeta vanguardista sanciona definitivamente. Es sabido el belicismo de Marinetti, pero también llega, aunque limitado, a la expresión poética a España, como hemos comentado brevemente. En su poema de expansión cósmica, “Dehiscencia”, Guillermo de Torre habla del color rojo de la “rosa cósmica” como dado por el derramamiento de sangre bélico: “Y en sus pétalos vibrátiles, trancos bajo el aura asolatriz de la guerra, resaltan vívidas estrías sangrantes”. La guerra en *Hélices*, se sobreentiende la Gran Guerra, es descrita con ominosas imágenes oníricas. Esa “irrealidad sensible” de la que habla Hugo Friedrich: un material real deformado en un lenguaje chocante que afecta a la sensibilidad (1969: 128)<sup>521</sup> y que estaría, paradójicamente, más cercano de lo esencial del fenómeno al depurar lo puramente fenoménico. Pero las “trágicas excrecencias” de la guerra se desvanecen rápidamente tras un mágico “arcoíris resurrecto” que se eleva para curar el herido paisaje.

---

<sup>521</sup> Friedrich trae a colación un ejemplo de Rimbaud que se coincide curiosamente con las imágenes de Guillermo de Torre: “bandera de carne sanguinolenta”.

## CIUDAD ANTIURBANA. CIUDAD BUCÓLICA Y NO-CIUDAD

*Futurismo y no-ciudad*

Para el urbanismo racionalista la ciudad se convierte en juego reduccionista de la complejidad material de la ciudad confiando de modo megalómano en las posibilidades de la tecnología industrial. La figura défica del *yo* lírico de Torre en *Helices* puede así manejar “los edificios transeúntes” sobre “el tapete de las ciudades” (“Circuito”, 2021: 134). El poeta se juega la ciudad sobre un plano abstracto y simbólico de un modo no muy distinto a como el Movimiento Moderno y la burguesía que representaba *se jugaba* la ciudad sobre el papel del plano urbanístico. El Movimiento Moderno en urbanismo y arquitectura, con *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier como una de las obras referentes, es quizá uno de los ejemplos más crudos de la fascinación por la tecnología y la obra ingenieril (obras civiles realizadas por la mano del Estado). Como explican José Carlos Rovira y José Ramón Navarro, aunque pueda no parecerlo “la cultura urbanística del Movimiento Moderno arranca con un concepto de ciudad que supone un rechazo total a la ciudad existente, la misma que, pasada por la tecnología, inspira también a los vanguardistas” (1994: 16).

Antonio Sant’Elia en su *Manifiesto de la arquitectura futurista* de 1914 considera la esbozada arquitectura futurista como “la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón de la fibra textil y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo” (Sant’Elia, 1999). Como ya hemos visto anteriormente la nueva arquitectura pretende fundarse exclusivamente sobre materiales y métodos industriales. Todo para conformar una arquitectura voluntarista como la de los propios diseños urbanos de Sant’Elia: todo lo ideado en la mente del diseñador y plasmado en el papel podrá ser realizado gracias al sistema técnico industrial. La ciudad deja de ser una infraestructura estable y perdurable en el tiempo para ser la ideación abstracta del urbanista. Sant’Elia propone explícitamente una especie de arquitectura cambiante como la moda, una especie de ciudad *prêt-à-porter*. Dice Sant’Elia: “los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos

que nosotros. Cada generación deberá fabricarse su ciudad” (1999).<sup>522</sup> Anselm Jappe comenta respecto a este manifiesto: “La obsolescencia programada de las construcciones modernas se eleva aquí al rango de programa positivo” (2021a: 37). El poder de la industria moderna parece estar orientada a cumplir la inmediatez del deseo y ayudarle a combatir una monotonía y una rutina que parecen aterrar al sujeto moderno. Esto es interpretado como un deseo de aventura. Como hemos visto, este deseo es fundamental para el vanguardista por lo que la movilidad constante, la fugacidad, serán constitutivos de la civilización del futuro. La poesía española no es excepcional en este aspecto. Para Guillermo de Torre los paisajes son “ambulantes” (“Trapezio”, 2021: 160), y a la voz lírica le *impulsa* un “espíritu nómada” (“Circuito”, 2021: 133).

Esa ciudad como planificación abstracta será la que atraiga a muchos vanguardistas. Al joven Jorge Guillén será la geometría abstracta, el contorno y límite claro de la ciudad moderna, lo que le fascine de lo urbano. Los motivos derivados de ese *more geométrico* no faltan en su poesía: “¡Oh recta feliz!”, “perfección del círculo”, “Ay, la ciudad está / loca de geometría”, “Este ritmo es ya línea”, etc. El poeta ve en la realización de la ciudad, en la materialización de la obra humana, una *perfección* en la que encuentra una armonía con un cosmos ideal. De un modo similar a como Le Corbusier concibe la arquitectura moderna como “pura creación del espíritu” y pretende con ella una armonía con la naturaleza al reconocer una “unidad de gestión en el universo” (Le Corbusier, 1978: 170). El futurista quiere estetizar el caos urbano, como una forma de controlarlo o armonizarse con él.<sup>523</sup> Estetizar como un modo de controlar. En este sentido es llamativo que muchos vanguardistas eleven el ensordecedor ruido urbano en una sinfonía, la música de vanguardia: “el ruido, reflejo del movimiento que

---

<sup>522</sup> La relación con el resto de artes es explícita. Todas responden a un carácter bélico, a un enemigo, el pasado, que hay que derrotar. El pasaje citado continúa así: “Esta constante renovación del entorno arquitectónico contribuirá a la victoria del Futurismo que ya se impone con las Palabras en libertad, el Dinamismo plástico, la Música sin cuadratura y el Arte de los ruidos, y por el que luchamos sin tregua contra la cobarde prolongación del pasado”.

<sup>523</sup> Es importante remarcar que esto no fue solo una ilusión poética. El Movimiento Moderno ha sido, y sigue siendo aunque en menor medida, el referente urbanístico de gran parte del siglo XX. Muchos proyectos han *fácticamente* destruido ese complejo caos urbano que caracteriza a las ciudades, y lo ha hecho destruyendo la infraestructura urbana heredada sin muchas contemplaciones. O lo han hecho aprovechando, como era la esperanza revolucionaria del primer futurismo, la catastrófica destrucción de la guerra, pues fue con los grandes proyectos de reconstrucción insuflados de capital estatal tras la Segunda Guerra Mundial cuando más se extendió el racionalismo arquitectónico.

se asocia a desorden, lo que precisamente quieren desterrar de la ciudad los arquitectos racionalistas del Movimiento Moderno” (Rovira y Navarro, 1994: 16).<sup>524</sup>

Se pretende elevar una ciudad por el artificio arbitrario de poder, supuestamente racional, haciendo total abstracción de la complejidad social y física de cualquier ciudad real. Una ciudad ideal platonizante que dice más de los proyectos monumentalistas totalitarios que de realidades genuinamente funcionales. Esta ciudad ideal hace caso omiso o procura erradicar el conflicto y la lucha (sin connotaciones) que atraviesan la ciudad histórica e incluso el propio concepto de ciudad tal como lo presentamos en esta tesis. La geometría abstracta del urbanista moderno no da cuenta de la miseria ni de la libertad ciudadana. La calle, lo fortuito y lo azaroso de la vida urbana, sobre el que se eleva la vitalidad urbana se presentan casi como un enemigo para el arquitecto racionalista. Le Corbusier decía en 1929, como en una confesión: “La calle nos disgusta” (en Fernández Alba, 1994: 120). El combate se presenta desde una pretensión transformadora pero abiertamente reaccionaria que enlaza antes con los proyectos totalitarios que con un proyecto emancipatorio o siquiera progresista. La primera obra teórica notable de Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, publicada como libro en 1923, es explícita en las pretensiones del proyecto del padre de la arquitectura moderna. La obra finaliza rotundamente con esta resolución: “Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución” (1978: 243).<sup>525</sup>

---

<sup>524</sup> Las elites culturales españolas no son ajenas al proyecto del Movimiento Moderno. El también poeta José Moreno Villa se hace adalid de la arquitectura racionalista en la capital, siendo ofrecido el puesto de editor de la revista *Arquitectura*, invitando entre otras figuras a Le Corbusier. Moreno Villa tiene una asidua colaboración en la revista *El Sol* dentro de una serie titulada “estudios superficiales” donde habla de temas de la modernidad entre los que se incluye la arquitectura.

<sup>525</sup> En las últimas décadas han sido publicadas investigaciones que sacaban a la luz la explícita relación vital de Le Corbusier con el fascismo. Relación de la que se desmarcó tras la derrota del Eje y que el aparato cultural francés (el Centro Pompidou, la Fundación Le Corbusier, etc.) ha tenido, y tiene, mucho cuidado en disimular. Simone Brott (2017) ha resumido recientemente las principales acusaciones del fascismo de Le Corbusier y el intento casi conspirativo por parte de cierta élite cultural francesa de desmentir y disimular estas acusaciones. Las acusaciones a veces pecan de limitar el fascismo de Le Corbusier a un episodio vital, una especie de desviación momentánea que podría fácilmente deslindarse de lo importante de su obra. Sin embargo, la citada apelación a la arquitectura para evitar la revolución es absolutamente coincidente con el proyecto fascista. Creemos que cuando menos ciertos aspectos del fascismo son consustanciales tanto de la obra teórica como de la arquitectura de Le Corbusier (considerada, por cierto, Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 2016). Coincidimos aquí con las conclusiones de Anselm Jappe al respecto: “aunque no hubiera estado próximo a los primeros fascistas franceses y aunque no se hubiera arrastrado ante Pétain, sus edificios seguirían rezumando el totalitarismo, el eugenismo, la ingeniería social, la segregación social y la furia destructiva que





o bien una ciudad soñada, acorde a las fantasías futuristas sin prácticamente ninguna relación con la ciudad real. El poema “Al aterrizar” de Guillermo de Torre evidencia que la ciudad exaltada es una ciudad de lo que retrospectivamente podríamos llamar *ciencia ficción*: ciudades móviles en el que la “marea humana” se mueve acorde al “estridor maquinístico”, donde los “aerobuses grandiosos” llevan a los pasajeros cuasi celestiales.<sup>527</sup> Es una ciudad literalmente soñada, imaginada en el “enhiesto hangar craneal” del “velívolo augural” que es el poeta (2021: 127). Todo se trata de un “hermoso panorama porvenirista” fruto del metafórico vuelo imaginativo cuyo carácter de vate adivinatorio resulta obvio. Una ciudad de carácter idílico, casi campestre:

Locomotoras quirúrgicas avanzan sobre ciclópeos puentes de humaredas,  
horadando los torsos montañosos.

Por sobre las colinas celestes, tapizadas de astros vivos, evolucionan escuadras  
de aerobuses grandiosos.

Es el canto “alucinatorio” que conforme una nueva “epopeya de la velocidad” (“Canto dinámico”, Torre, 2021: 129). El poeta vanguardista se apela así por cantar, adelantándose a la historia pero posibilitándola o haciéndolo más cercana, la nueva mitología necesaria para aceptar la teleología progresista de la historia. La teleología que marca la “Brújula de los vientos estéticos” (“Torre Eiffel”, 2021: 149). Una imagen que recuerda a la alegoría benjaminiana del ángel de la historia que se ve arrastrado irremisiblemente por el viento huracanado del progreso; pero desde el vanguardismo ultraísta nadie se para a contemplar la barbarie acumulada por la historia, todo lo contrario, sino a avanzar valientemente fascinado por el “Espectáculo de la novedad perpetua” (“Torre Eiffel”, 2021: 149). Como sentencia Antonio Fernández Alba: “La tragedia de W. Benjamin, evidencia la ‘victoria de Le Corbusier’” (1994: 128).

La imagen del progreso como una fuerza impulsora que orienta el progreso no es exclusiva de Torre. Es todo un *topos*, como se deduce del recurrente símbolo vanguardista de la rosa de los vientos (Neira, 1984). El pionero poeta que es el vanguardista navega hacia nuevos mundos futuros impulsado por esa fuerza natural. Algunas voces vieron el componente siniestro de ese avance. Lucía Sánchez Saornil

---

<sup>527</sup> Llamativamente la crítica no ha señalado este carácter ficcional presente en algunos paisajes urbanos ultraístas. No se trata solo de la figuración imaginativa de una modernidad *real*, es una figuración explícitamente ficcional. Se trata en algunos casos de la más pura ciencia ficción, con “laboratorios marcianos” incluidos (Torre, 2021: 135).

desde las páginas de la revista *Umbral* escribe en 1921 en un poema titulado “Es en vano” y con la siguiente ilustrativa dedicatoria, “Para Eugenio Montes, piloto ultraísta”:

Detrás de nosotros  
dejamos un rastro de cadáveres.  
A cuántos los quisiéramos resucitar  
y darles su sol y su cantar y su sonrisa  
Nada hay que pueda ponerlos en pie  
De algunos nos hemos traído el perfume  
pero ellos van en sus cajas negras  
río abajo.

El poeta-piloto avanzando hacia el futuro se aleja de un paisaje desolador cuyo perfume de muerte, sin embargo, no abandona a la voz lírica. La voluntad de dejar atrás la nostalgia y la herencia modernista permite entrever que tal ruptura abrupta con el pasado no es tan positiva como el discurso exaltado del futurismo pretende.

En una línea algo distinta de ciudad soñada, Juan Chabás y Martí en “Calle Larga”, publicado en *Ultra* 1921, compone un interesante poema donde la ciudad aparece con ciertos toques oníricos y melancólicos, pero no truculentos, renovando a la vez que manteniendo la matriz ideológica modernista: el poeta-bohemio nocturno recorre las calles ocioso para ya recluirse cuando la ciudad productiva comienza a trabajar. La ciudad parece transformarse según la imaginación fantástica del poeta:

Calle larga, nave  
de nuestro soñar;  
el alma se va sonámbula  
por tus aceras de la madrugada.

Los árboles desnudos, secos,  
tejen madejas de estrellas  
que se cuelgan de sus ramas.

Pasan  
los tranvías vacíos, que se llevan  
la dormida ciudad a su cochera.

Y las lucecillas de los portales

cantan y juegan  
 con los reverberos y las estrellas.  
 Y el alma —pisadas huecas—  
 tristezas de madrugada,  
 se va por la calle larga.

La convergencia  
 de las aceras  
 se abre y ensancha, para  
 que pase la Nave  
 de nuestro soñar. (en Soria Olmedo, 2007: 170-1)

### *El corazón urbano*

La ciudad para el poeta de vanguardia puede llegar a ser, pues, el teatro de un coro armonioso de voces. Una especie de polifonía que puede ser interpretada como la posibilidad de una comunidad ideal a pesar de llegar a mostrar las penurias de la vida en la ciudad moderna. Es el caso de una nueva aproximación narrativa a la ciudad como *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (1925) o *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1929). Un espacio de tránsito urbano sirve para estructurar una serie de historias vitales que se entrelazan por la experiencia urbana moderna. En el coro se mezclan tanto las voces de los protagonistas como las voces de una ciudad cada vez más textualizada: anuncios, comunicaciones radiofónicas, espectáculos, etc. La alienación urbana y la posibilidad de redención y comunión de las masas unidos por el destino urbano parece ser la característica de este nuevo relato de la gran ciudad moderna.

Esta dualidad parece característica de la gran ciudad industrial desde sus inicios. William Wordsworth, como explica Raymond Williams, vio en la sociedad londinense “not only the alienated city but new possibilities of unity” (1985: 18). En su famoso *Prelude*, tras una primera impresión casi terrible de la ajetreada masa urbana, esclava de un trabajo trivial, movilizadada constantemente sin aparente orden ni sentido, el espectáculo permite imaginar un potencial redentor latente:

Add also, among the multitudes  
 Of that Great city, oftentimes was seen

Affectingly set forth, more than elsewhere  
Is possible, the unity of men (“Retrospect”, 1970: 147-8)

El movimiento caótico bien podría ordenarse y conformar una colectividad organizada de fraternal solidaridad. Los individuos en su continuo movimiento pueden dar la sensación de ser la manifestación de una superior providencia. Un efecto sublime que permite ver la ciudad como un cuerpo inmenso y unitario en el que cada uno tiene su función orgánica y participa de una voluntad común. Algo así es lo que en una línea utopista desarrolló ya en el siglo XX el unanimismo de Jules Romains con Walt Whitman como el mayor referente poético. La ciudad es, para el movimiento unanimista, una sola alma, un continuo psíquico que puede determinar una nueva unidad colectiva (Villanueva, 2001: 607). En la ciudad, habitantes e infraestructura se superponen logrando un poderoso efecto. Desde una estética futurista, las muchedumbres urbanas aparecen como una fuerza natural sublime —¿querida o temida?— en compenetración con las máquinas: “marea humana polirrítmica se yuxtapone al estridor maquinístico” (“Al aterrizar”, Torre, 2021: 127).

La gran urbe adopta incluso la caracterización de un organismo del que cada individuo, como cada célula o cada órgano, participa de modo fundamental. Algo así es lo que permite al heterónimo de Pessoa, Álvaro de Campos, describir su Lisboa como un gran corazón (Villanueva, 2001: 607).<sup>528</sup> “Gavilla lírica” de Eugenio Montes (*Grecia*, n.º 41, 1920) es otro buen ejemplo del utopismo romántico del que en el fondo es parcialmente partícipe el futurismo vanguardista. El poema afirma que “[e]l día del triunfo del bolcheviquismo” el mundo se transformará en una especie de paraíso terrenal en el que: “Todos los corazones adelantarán la hora”, el sol *osculará* las ciudades y “los arco-iris bautizarán la tierra” (en *Diez de Revenga*, 1920; 125). El idilio pseudocomunista funciona gracias a la lógica que une el potencial técnico de la modernidad con la promesa redentora que este ofrece donde el cambio moral se da como una *actualización*, un ponerse a la hora con el *ahora*, identificado burda y superficialmente con el reciente proyecto socialista que Lenin desde planteamientos modernizadores había identificado en una sintomática fórmula pretendidamente

---

<sup>528</sup> Más adelante, Vicente Aleixandre desde la poética del compromiso describe la ciudad como la pulsación vibrante de la sangre de un corazón de la que todos debiéramos dejarnos llevar para permitir la vida: “Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo. / ¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir / para ser él también el unánime corazón que le alcanza!”

algebraica: “Socialismo = electrificación + poder de los soviets”. El bolchevismo resulta para los ultraístas la confirmación de algo que trataban de conformar poéticamente: una épica de la modernización. Una lucha por la liberación de las fuerzas productivas que condujese a una whitmaniana fraternidad universal. Montes no es el único que coqueteó con el bolchevismo desde el esteticismo. Piénsese por ejemplo en el poema “Gesta maximalista” publicado en *Ultra* de Jorge Luis Borges, quien incluso escribiría desde España unos *salmos rojos* (hecho que posteriormente se cuidaría de que fuese olvidado).<sup>529</sup>

Pero en el cruce continuo de la ciudad en los años 20 para muchos poetas la unidad con la muchedumbre urbana será solo una confusa ilusión. Así escribe Lorca en su *Suite de los espejos* (*Índice*, n.º 3, 1921) en su poema “Confusión”:

Mi corazón  
 ¿es tu corazón?  
 ¿Quién me refleja pensamientos?  
 ¿Quién me presta  
 esta pasión  
 sin raíces?  
 ¿Por qué cambia mi traje  
 de colores?  
 ¡Todo es encrucijada!  
 ¿Por qué ves en el cielo  
 tanta estrella?  
 ¿Hermano, eres tú  
 o soy yo?  
 ¿Y estas manos tan frías  
 son de aquel?  
 Me veo por los ocasos,  
 y un hormiguero de gente  
 anda por mi corazón.

---

<sup>529</sup> Una de las mayores expresiones de este bolchevismo urbano es el poemario Manuel Maples Arce *Urbe* (*Super-poema bolchevique en 5 cantos*) de 1924 libro clave del movimiento mexicano vanguardista de ilustrativo título, Estridentismo, en referencia al ruido de la ciudad moderna y a la voluntad polemológica del vanguardismo.

La única sangre, signo de vida, es la del poeta, el ser sensible, que ve precisamente su corazón pisoteado por la multitud sin identidad ni arraigo a pesar del deseo de fraternidad, expresada en la interpelación al lector-transeúnte. La confusión entre el gentío de la masa urbana se revela como un juego de espejos en una serie de “imágenes abstractas y totalizadoras” (Blanch, 1976: 145) como ese exclamativo “¡Todo es encrucijada!”. El corazón de uno es solo con la duda, negativa y escéptica, el corazón de otro, entre sujetos desarraigados, sin pasión, y con trajes estandarizados, signos de una desindividualización provocada por las formas de socialización urbana.

*El paisaje encerrado por las formas urbanas técnicas*

A pesar de que son esas formas de socialización urbana las que intensifican el sentimiento subjetivo de individualidad, la naturaleza o un ambiente urbano relativamente en armonía con la naturaleza parecen ser el presupuesto de muchos ultraístas para una individualización orgánica y conciliadora. La naturaleza, como el individuo rousseuiano, aparece en muchas composiciones de poetas del círculo ultraísta como encerrada por las formas urbanas técnicas, enclaustrada entre una geometría y unos materiales asfixiantes. En 1920 en *Grecia* se publica “Paisaje de arrabal (Anochecer de domingo)”, un poema de Sánchez Saornil que expresa lo anterior mediante tópicos de herencia simbolista (el domingo, el *ennui* urbano, el arrabal):

¿Quién aprisionó el paisaje  
entre rieles de cemento?

Bocas hediondas ametrallan la noche  
Los hombres que tornan del domingo  
con mujeres marchitas colgadas de los brazos  
y un paisaje giróvago  
en la cabeza  
vendrán soñando en un salto prodigioso  
para que el río acune su sueño

Un grito mecánico entra en el puente  
De pronto alguien

ha volcado sobre nosotros su mirada desde  
 la curva de la carretera  
 Pasó  
 Sus ojos van levantando  
 los paisajes que duermen  
 Ahora la luna ha caído a mis pies (en Soria Olmedo, 2007: 193)

Pepa Merlo pone este poema de ejemplo de que “el poeta dirige su mirada a los elementos de la vida moderna y la naturaleza que se contempla es sustituida por el paisaje urbano” (2010: 55) dando entender que hay un componente positivo en esa sustitución. Todos los recursos poéticos, sin embargo, indican más bien una sensación de claustrofobia y decadencia producida precisamente por el paisaje urbano que ha arrasado con una naturaleza libre: la naturaleza prisionera, las voces-bocas “hediondas”, las relaciones amorosas opresivas entre hombres y mujeres, mareos alcohólicos (¿y/o urbanos?) que hacen pensar en el suicidio (ese brillante “salto prodigioso” hacia un río que “acune” los sueños frustrados), los chirridos de los materiales industriales (¿se describe un accidente automovilístico?). Poco hay de positivo en este verdaderamente lamentable paisaje urbano. Lo que parece haber es un sentimiento de escisión de la naturaleza, una naturaleza que ya ni siquiera se vislumbra más que enjaulada.

En una imagen menos brutal pero también inquietante Pedro Garfias describe una ciudad que encierra a los árboles y sus edificios que buscan denodadamente huir hacia el firmamento:

El sol humilde se desliza  
 por la ciudad canalizada.  
 Un árbol preso en la avenida  
 sueña con la llanura ancha.  
 Y el surtidor —arroyuelo enjaulado—  
 eleva al cielo su nostalgia.

Las iglesias ávidas del azul caliente  
 alargan sus cuellos de cisnes al sol.  
 Los quioscos gozosos levantan el vuelo.  
 Y ondean las casas su airón. (Garfias, 1989: 179)

La naturaleza, como en el poema de Sánchez Saornil, parece estar aprisionada en la ciudad y lucha por salir, crecer y trascender libremente. Si en este poema, parte de la sección “Motivos de la ciudad” de *El ala del sur* (1926), la ciudad intenta trascender sus limitaciones impuestas por la modernidad aspirando a una belleza que le es negada, en el feísmo la alusión a la miseria urbana es mucho más explícita. Los atisbos de una belleza por redimir son un motivo recurrente: el poeta puede identificarse como esa naturaleza “enjaulada”, una belleza asediada por la fealdad urbana moderna. La identificación no es baladí: Manuel Machado incluye en la sección de *Alma* (1907) “El reino interior”<sup>530</sup> un poema como “Paisaje de arrabal” (Rozas, 1997: 21). Como el “arroyuelo enjaulado” el poeta pide liberarse: “Yo quiero huir, huir, huir”. Algo similar puede verse en los rincones de belleza y tranquilidad dentro de la megalópolis en *Diario de un poeta recién casado*.

El paisaje urbano deviene poeta, como en la modernidad baudelairiana, no tanto una realidad describable como una descripción de sí mismo, una metáfora de la realidad propia. La “pérdida de espiritualidad y el malestar vital que el hombre descubre en la ciudad” (Rozas, 1997: 21) son en gran medida algo que el poeta no puede evitar en tanto que la subjetividad artística es fruto de las relaciones sociales *desencantadas* que el individuo trata siempre de trascender en el interior de uno mismo.

### *La ciudad para salir de la melancolía y el aislamiento rural*

En cualquier caso, ante un campo anacrónico, la ciudad parece ser el lugar adecuado para forzar al poeta a salir de la melancolía y el aislamiento que es interpretado como un síntoma propio de las poblaciones rurales. El ritmo frenético de la urbe se opone a la modorra vital y espiritual del burgo, el pueblo o la ciudad de provincias, que se plantean como unas ruinas que hay que olvidar sin nostalgia. Como en *Urbe* de Arconada, donde frente a los tonos oscuros y a los interiores lóbregos de la arquitectura tradicional y el paisaje moral que representa (intimidad familiar y cursi

---

<sup>530</sup> Como hemos visto ese interior es tan solo una ilusión, a veces incluso consciente (Manuel Machado habla del “teatro del reino interior” en *El amor y la muerte* [Rozas, 1997: 21]), lo cual denota la vaciedad del sujeto que desdeña una ciudad que lo crea, síntoma de la común ambigüedad del poeta ante la ciudad.



pequeñoburguesa), el poeta queda hechizado por la iluminación eléctrica, colores y torrentes de luz que atraviesan la arquitectura industrial de vidrio:

Ventanas limpias de pequeñez de incidentes.

Sin flores.

Sin pájaros.

Sin vaho azul de visillos.

velando el misterio posible de toda casa.

Sin fondo de intimidad.

Sin anecdotario de familia.

Ventanas austeras de fábrica.

Compuertas en el torrente de la luz del día. (“Versos a las ventanas de una fábrica”,  
*Urbe*, Arconada)

Todo es luz y claridad en un higiénico mundo fabril digno de los sueños de la arquitectura funcionalista. Gerardo Diego, por su parte, en *Manual de espumas* ve el tranvía como un rescate del aislamiento melancólico del mundo rural:

Y tú manso tranvía

gusano de mis lágrimas

que hilas mi llanto en tus entrañas

condúceme a tu establo

y sácame del pozo en que te hablo

Aunque el efecto liberador parece funcionar, la ciudad que se aparece no es exactamente la real, sino una especie de idilio urbano y moderno a la vez. El tranvía es “manso” animal que ayuda a salir de la melancolía modernista pero lo lleva a un mundo idílico irreal por mucho que los referentes sean urbanos y modernos. Según Cano Ballesta *Manual de espumas* de Gerardo Diego es una afirmación plena de la modernidad (1994: 108). Así dice preferir, como hemos citado anteriormente, el ruido de los grifos al de las poéticas aves: “Mi grifo versifica mejor que el ruiseñor”. Pero es sintomático que el elemento comparativo sea todavía el simbólico ruiseñor al que se pretende superar como versificador, no eliminar; el ruiseñor sigue siendo el punto de referencia. Y acorde a esto es el mantenimiento de la rima como vemos en el poema antecitado.

Como vemos, la ciudad es interpretada con frecuencia por esta poesía de corte futurista como un nuevo idilio. Gerardo Diego en su etapa creacionista se siente “pastor

de bulevares” en un marcado tono de añoranza (“Nubes”, *Manual de espumas*, 1996: 108). Una realidad industrial idílica que los poetas del hoy pueden cantar con entusiasmo como los de ayer lo hicieron como “violadores de rosas / gozadores perpetuos del marfil de las cosas”. El embellecimiento de la industria pasar por una naturalización campestre de esta. Así, de nuevo, Gerardo Diego: “El humo de la fábrica / hizo su nido en mi tejado” (“Bahía”, 1996: 94). O en el poema “Primavera” donde las golondrinas construyen sus nidos en “la más bella grúa” (1996: 77)

Cano Ballesta reconoce el “bucolismo” de Diego pero parece considerarlo moderno simplemente porque es el de un “ciudadano de asfalto” (1994: 109). Pero ¿no dice mucho de la insatisfacción respecto a la ciudad que el mundo poético creado sea el de un idilio tan irreal como el de Dafnis y Galateas? El que haya una reconciliación con ese mundo a través de una ficción poética que imagina una relación trascendente con el mundo moderno no elimina que sea una solución mistificadora y tan evasiva como el pasadismo modernista. La ciudad pastoralizada es paralela también a cierta nostalgia de la infancia (“corderos infantiles”), porque esa ciudad no parece tan clara y permanente, sino que parece que se esfuma como las nubes que trata ingenuamente de pastorear el poeta: “Todo es distinto ya” (Diego, 1996: 108). Concordamos con Hannelore Dittmeyer cuando afirma que: “el espíritu de una ciudad se revela en lo que él en sí encierra de voluntad de forma arquitectónica y geométrica pues esto es para Diego una fuente principal de inspiración y caso su estética artística” (en Cano Ballesta, 1994: 109). Como hemos discutido anteriormente la ciudad parece concordar con el modelo poético de estructuración y orden formal pero en cuanto ciudad obrera solo es querido lo que de esperanza, aventura y posibilidad pueda haber en ella, con sus “cien chimeneas sedientas de soñar”, no como realidad experimentada y sufrida desde su materialidad.

De hecho, los elementos urbanos que preponderan enlazan con el desdén civilizatorio del feísmo modernista. Así los paisajes urbanos preponderantes son los arrabales y las zonas portuarias.

Yo amo estos simétricos y sucios terraplenes  
 surcados por los trenes,  
 sembrados de almacenes,  
 donde las mercancías duermen como personas  
 bajo las tejavanas y las lonas (“Arrabales del puerto”, Diego, 1996: 208)

Este nuevo mundo comercial es interesante como una fantasía animada por la imaginación del poeta, donde las mercancías parecen adquirir vida (y sueños) y la suciedad parece señalar rasgos de vida, vida sin embargo de carácter más campesino que urbano (surcos, bestias de carga, etc.). Por otro lado, el ambiente marinero de los puertos sigue ocupando un importante papel en una serie de imágenes en las cuales el marino sigue transmitiendo la idea de aventura que desea el poeta. Valle-Inclán en *La pipa de kif* compone una “Marina norteña” —que no deja de ser una balada lumpen si se quiere (en reminiscencia a Brecht)— en un paisaje portuario preindustrial pero que anuncia un nuevo futuro y nuevo estilo de una manera similar a Diego:

La triste sinfonía de las cosas  
tiene en la tarde un grito futurista:  
De una nueva emoción y nuevas glosas  
estéticas, se anuncia la conquista. (Valle-Inclán, 1991: 154)

Diego llamaría, por su parte, a su poemario, *Manual de espumas*, el “libro de imágenes de un mundo tecnificado” (en Cano Ballesta, 1994: 109). Parece pretenderse dotar al mundo moderno de una nueva mitología y una nueva poesía que lo mantenga encantado, compensando el desencantamiento que produce el sistema industrial. El hecho de que la poesía de Diego, y la de otros compañeros, oscile entre una fascinación por el campo y por la ciudad no indica, como se ha interpretado, y como el poeta ha querido dar entender, una reconciliación entre modernidad y tradición, sino la falsa ilusión de que a través de una integración poética de ambos mundos sería posible una relación armoniosa entre la herencia del mundo premoderno y la modernidad.

Desde el creacionismo el carácter maquínico, en su realidad industrial efectiva, está lejos de ser el paradigma de la producción poética. Huidobro en un texto titulado “Futurismo y Maquinismo” de 1925 escribe:

no es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente [...]. Si canto al avión con la estética de Víctor Hugo, seré tan viejo como él; y si canto al amor con una estética nueva, seré nuevo.

Gerardo Diego plantea su poesía como una tarea campesina abocada a la muerte y olvidado: “Sembrando mis imágenes / me hallaréis olvidado entre la nieve” (“Gesta”, en Díez de Revenga, 1995: 200). O su “Angelus” incluido en *Imagen* (1922):

Sentado en el columpio  
el ángelus dormita Enmudecen los astros y los frutos

Y los hombres heridos  
pasean sus surtidores  
como delfines líricos

Otros más agobiados  
con los ríos al hombro  
peregrinan sin llamar en las posadas

La vida es un único verso interminable

Nadie llegó a su fin  
Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido.

El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada  
un segador cantando se alejaba

En este poema, sin puntuación, representando icónicamente el balanceo del columpio y lo interminable del verso, vemos que los elementos lúdicos de la vanguardia no coinciden en un contenido urbano-moderno, al contrario: un ángelus dedicado a Antonio Machado, ni más ni menos.

Como explica Cano Ballesta la transfiguración metafórica vanguardista no tiende “hacia lo mecánico y tecnológico, sino que, al contrario, la máquina alcanza superior categoría estética acercándose al mundo orgánico y natural” (1999: 231). Los nuevos medios y dispositivos que empiezan a recorrer cotidianamente las grandes ciudades, exaltados por el ultraísmo-creacionismo, no dejan de inducir un cierto deseo por una ciudad orgánica. En el importante poema de Juan Larrea, “Cosmopolitano” (*Cervantes*, 1919), el joven poeta vasco inicia la extensa composición con un profundo cariño hacia una ciudad imaginada como un bello árbol:

Mil agostos te he visto, frutecida  
Ciudad.

Ciudad de hojas caducas (Larrea, 1989: 76)

La ciudad urbana se presenta como un entorno orgánico donde los nuevos medios de transporte adoptan el papel de lúdicos pastores:

y los tranvías, la cayada al hombro,  
arrastraban rielantes  
las cintas de las sandalias (1989: 77)

Una imagen que ya estaba en *Zone* de Apollinaire y que, como vemos, se repetirá bastante dentro de esta vanguardia futurista española. Es el caso del poemario más tardío *Urbe* de Arconada. En él el nuevo mundo de la gran ciudad moderna conforma una nueva naturaleza pastoril. Así el poema “Urbe (vista parcial)”:

Calles: desfiladeros de casas.  
Pastores de negocios transitan su angostura.

La ciudad pastoril que además se identifica como hemos visto en otras ocasiones con el cuerpo femenino:

El cuerpo de la ciudad, respirando  
por infinitos caminos  
de calles hacia el campo.

Un cuerpo civil que parece ahora en armonía con la naturaleza. La ciudad-femenina, como en otras ocasiones, hace funcionar a la feminidad como enlace entre el intelecto y el corazón, entre la racionalidad-artificial del hombre y la ciudad y el sentimiento-naturaleza de la mujer y el campo.

*Bucolismo urbano. El permanente atractivo de los arrabales*

En los años 20 el pope de la arquitectura moderna proponía “casas en serie” y “máquinas de habitar” (cf. Le Corbusier, 1978) continuando el proyecto urbanístico decimonónico por el cual por primera vez la arquitectura no se dirige a los edificios de las clases dominantes, sino que pretende regir el espacio de los dominados (Debord,

2015: §175) y llevándolo ahora un paso más adelante, la producción industrial de vivienda siguiendo el modelo de producción en serie fordista. Frente a esta ciudad producida industrialmente por los de arriba,<sup>531</sup> el arrabal con sus humildes y míseras construcciones erigidas por sus propios habitantes atizados por la urgente necesidad, guarda un especial atractivo para incluso estos poetas que en un volitivo gesto superficial abrazarían la modernidad.<sup>532</sup>

Un ejemplo de esto podría ser la triada de poemas que publica Rafael Lasso de la Vega en el número nueve de la revista *Ultra*. En primer poema titulado “Faubourgs” se describe un melancólico paisaje suburbial donde todo parece existir por la triste inercia de la rueda industrial. La contaminación que estetizada en sintonía con el feísmo modernista: “Signos de metal y flores de hojas negras / [...] / Alondras huérfanas del color de la hulla”. En el siguiente poema, “Moiré”, se atisba “El más bello de los paisajes en el rincón de una hedionda calleja”. Se descubre lo que atrae de ese paisaje, el motivo decadentista de la prostitución: “Los misterios del sexo y sus tribulaciones / Carne siempre atrayente al imán de los ojos”.<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> Una de las pocas y minoritarias críticas explícitas sobre la arquitectura racionalista puede verse en un texto de Louis Aragon de 1925 para la revista *La Révolution surréaliste* (n.º 5) donde denuncia la relación del funcionalismo con la deificación moderna del trabajo y la subsunción de toda la vida a este: “Se acabaron por fin las arquitecturas encantadas. El habitante estará como en casa bajo este pórtico, encontrará la paz en este desierto de muros. Todo se mide por lo útil, el uso resplandece hasta en el último mampuesto, y si algún recuerdo más allá de la inmediata mentira de las intemperies y la destrucción conduce ese espacio construido a las proporciones hoy líricas de la fábrica y el hangar, cabe preguntarse si no se trata, pura convulsión de pragmatismo, de una suerte de necesaria deificación del trabajo y de sus modas, un principio fortificado por su carencia, y como un sollozo de cemento armado, la histeria de los materiales en su adaptación a las convenciones del hombre, a sus cálculos interesados, a sus terrores” (en Jappe, 2021a: 67)

<sup>532</sup> Con un carácter ya abiertamente crítico con la modernidad aparecerá el arrabal dentro de los miembros de la llamada Escuela de Vallecas. Los títulos, por ejemplo, de las series que presenta Maruja Mallo en 1936 en su tercera exposición individual son ya ilustrativos: *Cloacas* y *Campanarios*, *Arquitecturas minerales y vegetales* y *Construcciones rurales*. La poesía “impura” de los vertederos suburbanos guarda una estrecha relación con la denuncia de la miseria contemporánea y la exaltación de una vida simple y humilde de carácter rural.

<sup>533</sup> El lumpen sigue manteniendo su atractivo. El feísmo urbano lejos de desaparecer se mantiene aunque cobra ahora un mayor dinamismo. De este modo en la década de 1920 lo vemos, desde una mezcla de localismo y cosmopolitismo, en la bohemia marginal y hampona de Juan Soca, Antonio Roldán, Eliodoro Puche, Armando Buscarini, etc. José del Río Sainz es quizá uno de los autores paradigmáticos de ese feísmo suburbial con su poemario *Hampa* de 1923 que tiene el ilustrativo subtítulo *Estampas de la mala vida*. Con un tema recurrente en su obra como son los arrabales, prostíbulos, etc. (Ramoneda, 2007:141).

*La nostalgia por la vieja ciudad*

Francisco Vighi que no publicó sus poemas en libro hasta 1959 en un volumen titulado *Versos viejos* es un claro ejemplo de la ambigüedad ultraísta sobre la ciudad. La mayoría de esos *versos viejos* pueden encontrarse en los años 20 y 30 diseminados por revistas ultraístas como *Ronsel*, *Reflector*, *Parábola* (a veces firmados como Benito Baranda) y otras de corte menos innovador como *La pluma*, *La esfera* o *La Gaceta Literaria*. Vighi, sintomáticamente, desdeña la prisa, el ajetreo y la contaminación de Nueva York y opta por la vieja ciudad abúlica:

¡Oh Nueva York, con tu ruido y humo negro!  
 ¡Te falta de todo! No hay en tus mañanas  
 humo de hogar, ni ruido de campanas.

No cambiaré mi *andante* por tu *allegro*.  
 Prefiero ir con mi Julia y con abulia  
 —del brazo de las dos— a la tertulia. (Vighi, 1995: 114).

Muchos de sus poemas están dedicados a las viejas ciudades de provincia y a paisajes apacibles en tono popular del más puro corte neopopular purista, como este “Mediodía (Costa de Málaga)”, un romance que finaliza así:

¡Oh, qué delicia morir  
 soñando, entre mar y sierra,  
 un sueño de moscatel  
 debajo de una palmera! (Vighi, 1995: 97).

Sus “Poemas urbanos” están dedicados a los suburbios, un lumpen romantizado y la noche bohemia (“El trapero”, “Paris, 1930”) y a una mayoría de ciudades viejas (“Santander”, “Burgos”, “Málaga en trípticos murales”, etc.). Aunque efectivamente esta poesía recurra a imágenes lúdicas de claro carácter ultraísta (como la descripción de esta “catedral”: “El ábside es toda popa; / el crucero no navega” [1995: 95]), series caóticas de metáforas y la personificación de los nuevos elementos urbanos (“El tranvía”). Los poemas están escritos desde la perspectiva de un amante de la tranquila vida bohemia y pequeñoburguesa de un ingeniero de provincias (esa era su profesión “Ingeniero me dicen los poetas / poeta me dicen los ingenieros”) con una visión paisajística y social más de corte krausista que futurista. De hecho, dedica una jocosa

canción “A la institución libre de enseñanza” y un poema-carta a Unamuno (“En la playa solitario”) a quien se refiere como “maestro”.

Otro caso similar en esa ambigüedad ultraísta es Pedro Garfias. Este sí, mucho más activo en las revistas ultraístas (publica en *Ultra*, *Grecia*, *Cervantes*, *Alfar*, etc.) y con un interesante poemario publicado, *El ala del sur* de 1926. En sus poemas no encontramos nada del mundo productivo industrial, solo encontramos productos (y pocos) que aparecen lúdicamente como elementos dados con los que uno puede, en determinados momentos, jugar. El poeta afirma en 1919 haber abandonado felizmente el romanticismo anterior y volcarse en la aventura ultraísta:<sup>534</sup> “Como un gato las chispas de su lomo / me he sacudido mi romanticismo” (Garfias, 1989: 110).

A pesar del imaginismo típicamente ultraísta el motivo dominical de un poema como “Domingo” de Garfias, el poema remite totalmente a los elementos propios de la ciudad vieja (llamadas de las campanas, misas, el encuentro con la novia, la plaza concurrida, etc.):

Campaneros gozosos  
juegan al foot-ball con pelotas metálicas  
de torre a torre.  
Yo agujereo el sol  
Tras esa puerta  
el sacerdote elevará en sus manos  
un cáliz lleno de miradas blancas  
El corazón alegre de mi novia  
naufragará en las sombras  
Y sus miradas buscarán un cable  
Yo agujereo el sol encanecido.  
Las campanadas  
estallan al caer sobre la plaza (*Grecia*, n.º 37, 1919)

---

<sup>534</sup> Desde luego una aventura feliz, repleta de amigos y contertulios, y no tanto la soledad del bohemio melancólico. ¿Acaso no es la socialización vanguardista de grupo artístico una manera de compensar el atomismo social urbano, tal como lo es en un plano masivo y abstracto la de la vanguardia política?



*El ala del Sur* de 1926 se trata de un poemario con motivos más propios de la poesía pura,<sup>535</sup> con verso libre incluso prosa en las primeras partes, solo con algún elemento estilístico superficial del ultraísmo como la ausencia de puntuación (y las numerosos dedicatorias a compañeros ultraístas como Lasso de la Vega o Adriano del Valle —ambos, de hecho, de cariz más posmodernista que futurista—). Solo nos encontramos con temáticas y escenarios propiamente urbanos-modernos esporádicamente o claramente señalados como en “Motivos urbanos”. Aunque ciertamente, como algo que caracteriza a los poetas ultraístas, no encontramos nada campesino en el campo o las provincias. Pero sí un mundo en el que todavía un ángelus, otra vez, detiene el tráfico de las carreteras (“Angelus”).

El libro se inicia con halo de nostalgia sobre el sur de la infancia: “Mi corazón temblando bajo el ala del sur”. (1989: 149). Enmarcando el poemario en la panorámica de su pueblo natal: “Desde la Colegiata, alta como una frente, es grato componer y descomponer el rompecabezas del pueblo: los suspiros claros de las casas, las plazas de ancho aliento y esos viejos murguistas de las torres, ciegos y altivos” (1989: 149). Norte y sur funcionan en el paisaje lírico como una contraposición donde el sur se asocia con el recuerdo, la infancia, la libertad y el norte con las obligaciones, la civilización, etc. La función lírica del sur, como explica Aurora Conde Muñoz:

es la de identificar, con el recurso a sus elementos connotadores, una etapa existencial, la de la infancia, intelectualmente cargada de elementos positivos, porque es coincidente con la potencialidad. La etapa de la existencia en la que el hombre por no tener memoria [...] ni experiencia, es puro e instintivo presente, el único capaz de proyectar la *Entschlossenheit* de Heidegger, la decisión de existir en un presente que siempre es pasado o futuro y que en su transformación en acto se demostrará huidizo e irreconstruible salvo por medio de la palabra, del signo (1996: 22).

Este es el sur de Garfias, cuya “ala” confirma las connotaciones de libertad y potencialidad. Otro *cofrade* del ultraísmo, Rogelio Buendía, expresa un anhelo vital por un sur liberador tras afirmar en una contúndete imagen: “me desangro sobre la mesa del café”. La huida de la decadencia modernista del café y la soledad bohemia se expresa en un sur casi cósmico:

---

<sup>535</sup> Incluso en su vertiente neopopularista, hay una sección dedicada a “Romancillos y canciones”. Su participación en el homenaje a Góngora en la revista *Litoral* confirmaría esta afiliación.

Y mis ojos llenos de luz lejana  
y mis manos extendidas  
miran instintivamente hacia el sur. (*Grecia*, n.º 48, 1920)

Este paisaje de tranquilidad y sosiego se opone a la fealdad y desasosiego en el que se encuentra fácticamente el poeta; la ciudad moderna en la que despierta el personaje lírico en Garfias tras su “evocación” rural:

Un álamo cernía el sol y lo espolvoreaba en su nuca, suave y pálido como un aliento. Ella sentada, firme y dulce, sobre la tierra. Yo tendido, con toda mi vida, la cabeza en su falda y un brazo suyo, como una rama indócil, sobre mi cuello. Mi corazón y el tiempo justos, acompasados.

Luego acelera el tiempo su corriente, se precipita todo compacto, como un bloque de hielo flotante. Arden mis mejillas del roce vivo, continuado de los días y de las noches. Mi corazón se acongoja detrás...

Y abro los ojos. Un cielo asfaltado, frío, de gran ciudad y un airecillo vivaz y desnudo como un pilluelo. A mi alrededor extendida por todo el mundo, una gran soledad. (1989: 152).

Mientras que el sur es ese espacio rememorado cuya vaguedad tiene la potencialidad de lo plástico, el norte se construye mediante referencias históricas concretas que en este caso refieren a la ciudad moderna cuyas connotaciones negativas vienen remarcadas por oposición al carácter alegórico del pasado.

En el caso de Garfias, cuando la gran ciudad es disfrutada parece tratarse más bien de momentos fugaces que permiten vislumbrar lo que una ciudad podría ser. En su poema “Ciudad” (1919) escribe:

Sabiamente  
el viento pulsaba las calles  
tensas y vivas (“Ciudad”, en Cano Ballesta, 1994: 104)

En otros casos es directamente una ciudad deseada, soñada en la imaginación. En otro poema de “Motivos de la ciudad” canta a la ciudad fantástica evocada por la imaginación, sin tiempo, “suspendida del cielo como un fruto”, como una especie de Jerusalén celestial. Pero en la tierra lo que se hace patente es más bien un malestar y una violencia que recorre latente las calles:

En la ciudad crispada

las calles tiemblan y se alargan como sollozos  
y el viento pulsa el violín de las campanas

Por otro lado, la mujer amada, la novia, funciona como refugio en la angustia urbana. En “Motivos de la ciudad” leemos:

En la ciudad, amada, tu recuerdo  
tiene un color suave de distancia;  
reposo para el cuerpo, fatigado  
de bracear la sombra enmarañada. (Garfias, 1989: 180)

La naturaleza adorada por los regeneracionistas es latente todavía en unos pueblos contruidos en sintonía con el campo circundante. La ciudad, sin embargo, aunque mantiene cierto atractivo misterioso, suscita una fuerte desconfianza. Se trata de un entorno artificial, una naturaleza invertida, sin vida genuina: “Un cielo asfaltado, frío, de gran ciudad”. Solo el paisaje de la vieja ciudad agraria, inserta orgánicamente en el campo, aporta una tranquilidad y una belleza como si ese fuese un lugar en el que el poeta se sintiese en su hogar. Así glosa esta composición en la que todo parece indicar que la voz lírica vislumbra Cabra, la ciudad natal de Garfias:

Desde la plaza se ve la sierra  
fresca y jugosa. Desde la plaza  
los ojos vuelan como palomas  
hasta la frente de la montaña.  
El aire es dulce como una mano  
y el cielo es tibio como una falda.  
Hacen su rueda lentas las horas.  
Se ve la sierra desde la plaza. (1989: 180).

El tiempo avanza lento en el pueblo, en un ritmo cíclico (rueda) enfatizado formalmente por la particular epanadiplosis del primer y el último verso (figura, por cierto, propia de las composiciones populares). Se trata como explica Cano Ballesta de “una ciudad rodeada de naturaleza pura y ansiada, cuya belleza está para el poeta en las montañas que la rodean, los aires que la purifican y la sierra que se divisa desde la plaza” (1994: 104). Una población que sería algo atrevido llamar urbana teniendo en cuenta los criterios con los que hoy se clasifican las poblaciones. Se trata más bien de un pueblo. Aunque es notable que a diferencia de otros poetas que hemos visto

anteriormente que enfatizan el carácter campesino de los pueblos en este primer poemario de Garfias los “Motivos del campo” carecen del elemento campesino y agrario y se trata, en la línea del neopopularismo de Alberti o Lorca, de un pueblo atravesado por el recuerdo de una infancia inocente, la nostalgia por la simplicidad y, en todo caso, un campo disfrutado ociosamente, no trabajado.

*El tiempo abstracto contra la vida*

El tiempo preponderante de esta poesía sigue sin ser el tiempo productivo, es más bien el tiempo de ocio: verbenas, fiestas, viajes en coche, turismo, etc. Por ejemplo, en *Urbe* de Arconada el poeta mantiene todavía una cierta posición de “transeúnte solitario”, contemporáneo *flâneur*, que no sigue la competencia feroz de la vida urbana (“Calles. / Gente. / Lucha.”), ni se ve regido por el tiempo abstracto del reloj:

El reloj no acucia su prisa,  
ni la corriente de la multitud  
arrastra la serenidad de su vida. (“El poema del transeúnte solitario”)

Huidobro en *Poemas árticos* (1918) expresa en una imagen intuitiva la imposibilidad de la “vida” bajo el imperio del tiempo abstracto de la modernidad capitalista, cuyo símbolo paradigmático es el reloj.

Estábamos tan lejos de la vida  
Que el viento nos hacía suspirar  
LA LUNA SUENA COMO UN RELOJ  
Inútilmente hemos huido

Ni siquiera la noche, el tiempo de descanso y ocio, con su luna, símbolo claro del deseo, están libres de estar subsumidas al capital, como si hasta nuestro deseo estuviese construido desde la lógica del capital.<sup>536</sup> Tan pronto como 1926 Juan Larrea desde las páginas de *Favorables Paris Poema*, revelaba a las claras la necesidad de abandonar el

---

<sup>536</sup> Larrea confesaría haber sufrido una especie de revelación con este poema (Nieto, 1989: 18). Más tarde en su poesía de corte surrealista escribiría unos versos en los que puede inducirse un mismo desdén por el tiempo abstracto del reloj: “puesto que el reloj hace el dragado de nuestros fastidios / y su círculo viene a ser nuestra corona a menudo de espinas” (“Aunque bajo el temor”, 1989: 119).

ritmo de la modernidad, marcado por la máquina y el reloj, que el futurismo había asumido como bandera ciegamente:

Es preciso hacer regresar el mundo a su primitiva informidad para vivir en él a capricho, dosificar de modo variable tiempo y espacio, sometiéndolos a diferentes presiones mentales sin más asesor que el propio sentimiento del ritmo, libertándonos de esa triste velocidad que nos hace llegar a todas partes. (“Dulce vecino”, Larrea, 1989: 143)

La velocidad deja de ser un poder exultante para ser una obligación alienante. Un espacio geométrico y abstracto, sometido al ordenamiento de urbanistas en la ciudad y de caligramáticos en la poesía, y un tiempo sometido a los ritmos del capital y la industria al que la poesía pretendía someterse como una victoria pírrica son ahora campo de batalla: “En el fondo no es otra la lucha empeñada” (Larrea, 1989: 143). Ese no secundar el ritmo alienante de la vida urbana va de la mano precisamente de una sosegada prosa poética. El tiempo verdadero es, de nuevo, como lo fue para el modernismo, el tiempo perdido, el tiempo no subsumido a la temporalidad capitalista: “A la sombra de un olmo nunca hay tiempo que perder” (“El mar en persona”, *Carmen*, n.º 5, 1928, en Larrea, 1989: 87).

### *La ciudad demoniaca*

El dinamismo urbano se torna en algunas composiciones ultraístas en un caos expresionista. Para Cansinos Assens en “La tarde” (*Grecia*, 1919), el atardecer enrojecido parece ser la chispa que enciende toda la iluminación eléctrica y con ella comienza un espectáculo de caos y terror:

En la ciudad, todos los coches  
son los del servicio de incendios.  
La gente se apiña asustada” (en Soria Olmedo, 2007: 168).<sup>537</sup>

El título de Isaac del Vando-Villar, “En el infierno de una noche” (*Grecia*, n.º 31, 1919) es de por sí significativo. Se trata de una composición caligramática donde se hace una parodia a nivel de imagen y de contenido de la crucifixión cristiana:

---

<sup>537</sup> La imagen de la ciudad en llamas reaparece con cierta asiduidad: “Allí a las plantas del ocaso / la ciudad se estira y arde por los cuatro costados” (“Otoño IV El Obsequioso”, Larrea, 1989: 89).



El peligro lúdico de la impredecible noche urbana aparece aquí con un deje inquietante: la muerte en la cruz, y el infierno del título. El infierno de la noche sin dinero (“los secretos de nuestra cartera”) mantiene un halo bohemio a lo que se suma la excitación de lo imprevisto. La caótica “Ciudad giratoria” de Isaac del Vando-Villar introduce explícitamente al señor de los infiernos entre el tumulto como una tentación iluminada: “Lucifer empavesaba con banderines de colores la ciudad iluminada” (*Ultra*, n.º 4, 1921). Poema que en todo caso sirve de ejemplo de que a pesar del carácter urbano de la poesía de esta vanguardia la ciudad histórica, la ciudad como realidad social cotidiana está prácticamente ausente.

También en *Grecia* (n.º 16, 1919) Eugenio Montes publica una prosa vanguardista con técnicas simultaneísta y fragmentaria que ve la ciudad moderna por excelencia, Nueva York, como puro vértigo, ansiedad, angustia, etc. Y atisba una realidad novedosa que no cobrará importancia hasta tiempo después, el atasco de coches: “Los rascacielos, arrodillados, elevan — plegarias a las nubes. [...] La multitud es una llama que el viento riza, — presa en el túnel de la avenida. — Los automóviles nadan a impulsos cortos. —

Distendidos los brazos y en el pecho un fatigoso jadear” (“Poemáticas esquematizaciones fantasistas, atardecer en New-York”).

En la ciudad moderna el sujeto llega a verse asolado por una angustia opresora sin aparente explicación. Así versa una breve composición de Garfias de “Motivos de la ciudad” en *El ala del sur*:

Angustia de ese grito  
que ha venido temblando  
por el aire llegado  
a llamar en mi pecho  
con un febril anhelo...

Angustia de ese grito  
sabe Dios de qué pecho mensajero

La escena recuerda vagamente al grito frecuente en la estética expresionista.<sup>538</sup> Incluso en *Ultra* aparecen imágenes tétricas de la ciudad que nada tienen que envidiar a las escenas posteriores de Fritz Lang (1927) o al Chaplin de *Tiempos modernos* (1936). En el número 15 (1921) aparece un poema de Jean Cocteau traducido por Guillermo de Torre que describe la cadena de producción industrial como una máquina devoradora, símbolo general del propio sistema de producción capitalista:

Las máquinas  
tragan el dedo de un obrero  
se adora un becerro de oro y una dinamo  
aquí  
agente de policía  
detened los ídolos  
no hay nada más anticuado que lo moderno

Antes Juan Larrea plasmaba en *Grecia* (1919) una imagen terrible de la ciudad, “selva enmohecida”, que, a pesar de ser presentada como imagen fílmica desde el movimiento de un automóvil, no transmite nada positivo, sino una fluidez absolutamente siniestra:

---

<sup>538</sup> Edvard Munch, el gran predecesor del expresionismo germano, en una litografía de 1895 del famoso cuadro *El grito*, escribió: “J’ai senti la grande clameur à travers la nature” (Litvak, 1990: 109).

LLUEVE

LLUEVE

Y ESOS CADÁVERES

A LO LARGO DE LAS CALLES (“Otoño”, Larrea, 1989: 75)

*Redescubrimiento del campo*

Larrea tendrá una pronta transformación radical en su poética que le llevarán a una redefinición del campo y la naturaleza. Este descubre el campo en un poema dedicado a un antiguo pueblo castellano, Atienza, que da título a la composición, donde el paisaje le revela la necesidad de una transformación histórica. Un paisaje que la conciencia urbanizada casi no permite ver: “Hombre, pensé, hombre superficial y extraligero, hecho a la engañosa ciudad y a sus pretextos, cuán poco podrías durar aquí a esta solemne profundidad de miles de pies de años bajo el nivel del tiempo” (“Atienza”, 1989, 147).<sup>539</sup> El horizonte del paisaje (“¡Y qué horizonte!”) ya no es la proyección narcisista del *yo*, como había sido en gran parte del modernismo, sino, como para el romanticismo radical, una verdadera amenaza para la subjetividad moderna, un verdadero *asedio* (el poeta dice sentirse “sitiado”): “Escueto, de tierras espaciadas, sin prisas ni apreturas, y tan seguro de sí mismo y de su triunfo que todos mis huesos se echaron a dolerme como se fueran astillas de silencio clavadas en mi carne y ya quisieran a crujidos arrancármelos” (1989: 147).

El individuo moderno, cuyo núcleo está en la estructura anhelante del sujeto, se resquebraja ante la visión de un mundo absurdo donde un esfuerzo desmedido se enfoca en una actividad ciega que obedece a una necesidad de novedad y crecimiento ciegos:

En la ciudad ya están hechos los reflejos de tu instinto a palidecer entre las estatuas, a acogerte al derecho de asilo de los museos, a escurrirte por teléfono, a ahuyentar, como ya una vez por súbita inspiración lo hiciste, algo terrible que se te venía encima desencadenando fragorosamente la bomba del excusado... (Larrea, 1989: 147).

El hombre solo recuperará su corazón (su “pecho”) “cuando sufra el contagio de la tierra”. Entretanto, el “ciudadano”, aterrorizado ante el desacomodo sobre el que le

---

<sup>539</sup> Si seguimos la datación que da el poeta, y nada parece impedirlo, “Atienza”, incluido entre las composiciones de *Oscuro dominio* habría sido escrito entre 1926 y 1927.



pone el paisaje, es recriminado por su cobardía: “Vete a buscar tu muerte convencional, a disfrazarte de olvidado en tu cuarto de hotel, con tu máquina de escribir, tu calefacción, tu ascensor y tu gramófono”. Esta *mala muerte* —constantemente temida en los Machado, García Lorca, Miguel Hernández, etc.— es asociada indubitablemente con la vida urbana y con motivos que la poesía futurista ya había convertido en tópicos a los que aquí parece hacerse referencia. Pero, como en Antonio Machado, el campo liberador no es el campo actual con sus habitantes aletargados en la inacción y la pasividad, por mucho que su visión revele un potencial presente: “De todos modos en lo que hoy se designa en Castilla con el vocablo Atienza, Atienza no está. Hasta los que allí viven más que vivir lo que hacen es estar a todas luces esperándole” (1989: 148). Este no existirá sin una especie de *despertar*, una agitación de “los que por esperarle llevan una floja vida de entresueño”. Es necesario un movimiento de los inmóviles que “desaprovechan la ocasión de realizar uno de los mayores descubrimientos que registra la historia humana”. Descubrimiento que lleva consigo una transformación radical: “Posible es que”, esa Atienza que no está porque no ha existido nunca —Larrea no hace el juego a los reaccionarios pasatistas—, “regrese algún día y acaso en la opulencia. Y lo probable es que los que así le vean sin ruinas ni estrecheces no le reconozcan”.<sup>540</sup>

### *Hacia el purismo*

*Hélices*, el libro de Torre de 1923 con el que periclita el ultraísmo, finaliza con una colección de “hai-kais”. El *haiku*, que se popularizó en España en 1919, a pesar de ser el intento de calco de una forma tradicional japonesa, tiene en el poemario —y en general dentro del ultraísmo— un carácter hodiernista: la poetización trascendatilizadora de la experiencia instantánea. Pero este hodiernismo de Torre y muchos otros tiene precisamente un insidioso carácter: el hodiernismo es la expresión de que es necesario subsumirse al capital para poder disfrutar. El *ahora* que es la vida, es solo *ahora* del capital. Y para ello, el *corazón*, símbolo tradicional de la sensibilidad y la pasión, debe como la máquina del tiempo abstracto, el reloj, *adelantar la hora*

---

<sup>540</sup> No sería descabellado proponer cierta influencia marxista en el origen de esta heterodoxa dialéctica histórica que Larrea habría recibido indirectamente a través de Cesar Vallejo, este probablemente influido por el peculiar marxismo de José Carlos Mariátegui.

(Torre). La conciencia de ese carácter insidioso llevará rápidamente a un nuevo paradigma estético que, con todo, es en gran medida una continuidad de muchos de los presupuestos tecnicistas principales antes expuestos y que no supera muchas de las contradicciones internas de la voluntad vanguardista del ultraísmo más radical. Nos referimos a la *pureza*. Ahora queremos adelantar brevemente esas continuidades y señalar dónde desembocan.

Precisamente un poeta tan ultraísta como Guillermo de Torre llama a su poemario *Hélices* un libro “puro” (*Alfar*, n.º 28, 1923 en Barrera López, 1996: 41). Poco después a su publicación advierte de no “confundir el ritmo de la máquina con el ritmo de los poemas maquinísticos, cuya alma no debe mecanizarse” (*Alfar*, n.º 42, 1924 en Barrera López, 1996: 41), de modo similar a lo que poco después afirmarían Huidobro. Igualmente, antes, en 1919, Pedro Garfías habla de hacer “un poema desnudo, / ultraísta” (“A Rafael Cansinos-Assens”, Garfías, 1989: 110). En 1923 es cierto que de Torre ya había abandonado casi por completo su aventura poética y sus posiciones belicistas, imponiéndose como una voz cabal y crítica —no debería olvidarse ese cambio que haría desdeñar rápidamente al propio autor sus inicios poéticos—, pero el poemario en sí tiene atisbos de la lógica kantiana del purismo que defenderá después y el giro lírico depurativo puede intuirse especialmente en la última sección del poemario, correspondiente a la más tardía, formada por una selección de haikus muy lejanos en la forma a las tentativas futuristas de las secciones anteriores, pues contemplados desde el índice general aparecen como una especie de evolución natural del autor que ha pasado de un inicio asilvestrado a una maduración estética que le lleva a una cierta sobriedad clasicista.

#### EL PROYECTO ORTEGUIANO Y EL HODIERNISMO

##### *Deshumanización del arte y purismo*

Poco después del cenit ultraísta vería la luz el influyente ensayo de José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, donde el filósofo

madrileño define las tendencias del *arte nuevo*.<sup>541</sup> Tal objetivo se lograría a través de la *deshumanización*, es decir, en los propios términos del filósofo, la despersonalización de la obra de arte, la negación de una proyección sentimental o una identificación subjetiva; tratar de evitar las *formas vivas*; confirmación de la autonomía del arte, la obra de arte será solo obra de arte; considerar el arte de un modo lúdico; mantener una distancia irónica con el propio arte; y negación de la trascendencia del arte (Ortega, 1966b: 360).

Según Ortega este nuevo arte tendería a un ser un arte puro y aunque la pureza sea un objetivo imposible, el *perfeccionamiento*, el acercamiento al ideal de pureza, sí sería posible. Los presupuestos estéticos que expone van en consonancia con el proyecto histórico-político de Ortega. Como en la sociedad, se niega la perfección, la realización de la historia, pero sí existe la tendencia al perfeccionamiento; la sociedad siempre podrá mejorar en una línea teleológica de progreso. Ese progreso no viene dado, pues, como el *arte nuevo*, hay que *crearlo*.

De igual manera, la afirmación sin nostalgias del *ahora* y el discurso teórico y la crítica metapoética contra el romanticismo de la poesía de los años 20 está en estrecha relación con el proyecto modernizador de Ortega. El carácter político del antirromanticismo es fundamentalmente la negación de la nostalgia. Todo debe orientarse hacia la creación del presente; ni nostalgias de pasados ni sueños ideales, sino modernizar: *vivir el ahora y seguir su inercia*. Juan Manuel Rozas explica el presentismo y el optimismo del grupo del 27 como:

un mirar al mundo radicalmente desde el presente; y un estar conforme y cómodo dentro de ese mundo. Algo así como un antirromanticismo y un antinoventaiochismo, sin nostalgias por el pasado ni por otros mundos ideales, que, a manera de emblema, daría este verso de Guillén: “Y por tanto se da al presente” (1983: 20)

No se da ni la mirada angustiada ante el pasado del 98, ni tampoco una preocupación por lo que pueda tener de inquietante el futuro.

---

<sup>541</sup> No entramos a discutir la debatida cuestión de si la obra de Ortega tiene un carácter meramente descriptivo o si se trata de una obra prescriptiva. Lo que parece claro es que la ambigüedad está ahí y que no resulta fácil inclinarse por una interpretación unívoca. Probablemente la fuerza del libro resida en esa ambigüedad.

*El proyecto orteguiano*

Si, como plantea Derek Harris, Ortega representa un “intento de someter a la vanguardia intelectual” y que el Arte Nuevo que promueve es una domesticación del radicalismo de vanguardia (en Kirkpatrick, 2003: 244) hay que matizar que no le supuso demasiado esfuerzo puesto que la llamada vanguardia española, al menos hasta cierto momento, se encauzaba ella misma por la vía de la domesticación. Si seguimos la distinción de Peter Bürger (2010) entre un modernismo cuyo principio está en la autonomía del arte y una vanguardia que trata precisamente de subvertir esa autonomía realizando una crítica del arte como institución y procurando la reintegración en la vida cotidiana, la llamada “vanguardia” española tiene poco o nada de vanguardia. Pues la teorización de Ortega apunta precisamente a lo contrario a ese sentido de vanguardia descrito por Bürger. La pretensión de Ortega es claramente la legitimación y asentamiento de una esfera cultural autónoma separada de la vida.

Pero, como ya hemos señalado, esto no quiere decir el proyecto orteguiano en el que la estética adquiere un rol principal carezca de un cariz político. Si bien Ortega pudo al iniciar *Revista de Occidente* en 1923 negar la política, en tanto que esta no aspiraría a la verdad, no abandonaría en el fondo su proyecto *vertebrador*. Por otra parte, hay varias motivaciones más bien prosaicas para tal negación aparente de la política: una crítica a la profesionalización de la política de partidos; una manera de evitar una confrontación directa con la dictadura de Primo de Rivera (que, como toda buena dictadura, prefiere dejar de lado la *política*); el fracaso del internacionalismo en la Primera Guerra Mundial, etc. Pero más allá de estas motivaciones, la misión estética de Ortega y Gasset, su defensa a ultranza de la forma, es inseparable de su proyecto de *reforma*, tal como explica Miguel Ángel García: “La *joven literatura* no buscaba únicamente reformar, reprimar la forma de la prosa, en efecto, sino sobre todo reformar la prosa de la vida (y aquí Hegel), dignificar la prosaica vida española en todos los niveles y aspectos, no solo en el literario” (2018: 85).

El supuesto antirromanticismo orteguiano comparte en el fondo una clave del idealismo alemán: la insuficiencia de la razón para lograr una revolución política. El proyecto orteguiano se acomoda a la noción de Schlegel quien tras el fracaso de la Revolución Francesa había teorizado sobre la necesidad de una “revolución estética” que posibilite un estado de libertad sin coacciones (Jauss, 2004: 20). Lo que estaba de

manera explícita en el proyecto de la Institución Libre de Enseñanza, en Ortega podríamos decir que desaparece y vuelve como un retorno de lo reprimido: la naturalización de las jerarquías sociales y la afirmación de una voluntarista *razón vital*. Gonzalo Sobejano ha visto indirectamente el carácter capitalista de esta vanguardia española de los años 20 por como refuerza la lección ya de por sí modernizadora de autores como Giner de los Ríos, Costa, Galdós, *Clarín*, etc. que pedían una “vivificación” de las “antiguas virtudes” de la burguesía abúlica española: “laboriosidad, ambición, apetencia de lucro, espíritu de empresa” y la “aplicación de estos móviles, egoístas pero positivos, a la reconstrucción del país” (Sobejano, 1967: 219). Pero lo que a finales del siglo XIX prometía ser la revolución burguesa que supuestamente no había tenido lugar, en el siglo XX se mostraba claramente insuficiente y la transformación adoptaba matices muy distintos.

*Ortega, hacia una ciencia del gusto y una geopoética*

Ortega y Gasset trata de fundar una especie de ciencia del gusto a sabiendas de la naturaleza política de la estética: si el gusto es solo relativo, los lazos y jerarquías sociales que el proyecto orteguiano trata de configurar podrían romperse. Las categorías estéticas que maneja Ortega tienen siempre un componente político, desde los planteamientos paisajísticos de la Península (la *geopoética* de un vago sur andaluz frente a la severa Castilla o esta última frente a la facilidad curvilínea de Galicia) a la *genealogía* que hace del deporte. Planteamientos que con mucha frecuencia tienen un componente de género que explicita la importancia política de estos (y, por supuesto, su indudable base patriarcal). Así, la Castilla viril frente a la Galicia femenina, que entronca con categorías modernas de la estética: lo sublime como el lado masculino de la belleza, el elemento severo, fálico y autoritario como ya estaba planteado en los escritos inaugurales de Edmund Burke en torno a lo sublime (Eagleton, 1990: 54). Este mismo carácter sublime está en su planteamiento en torno al origen del deporte que funciona explícitamente como una solución imaginaria: su antropología del deporte funciona como condición antisocial de la sociabilidad; como explica Terry Eagleton, desde estos planteamientos radicalmente conservadores lo sublime es una compensación

imaginaria de la violencia de clase: “the sublime is [...] the lawless masculine force which violate yet perpetually renews the fememine enclosure of beauty” (1990: 54).

En otro sentido, las meditaciones orteguianas son en términos geográficos fundamentalmente urbanas. Ortega asume la ciudad moderna como el punto de partida, el objeto de reflexión y el objeto de reforma. Toda la obra estética de los años 20 y 30 tiene como hilo conductor un fenómeno (una problemática para Ortega) propio de la gran ciudad moderna: las masas. El *nuevo arte* se posiciona contra el hombre de la masa. Es *impopular* en su propia forma, le impide el acceso a el objeto puramente artístico, al que es incapaz de acceder intelectualmente. Este *hombre masa* que podríamos llamar, “hombre-kitsch”, en la terminología de Calinescu, es aquel cuya respuesta estética es inadecuada, cuya respuesta no es exactamente artística, sino más bien una parodia de esta, una replicación ridícula y superficial. Es una respuesta consumista: a este “hombre-kitsch” lo caracteriza “su idea inadecuadamente hedonista de que lo que es artístico o bello [...] quiere llenar su tiempo libre con una emoción máxima (derivada, entre otras cosas, de la ‘cultura superior’) a cambio del mínimo esfuerzo. Para él, el ideal es disfrutar sin esforzarse” (Calinescu, 2003: 255). El *nuevo arte*, el *arte puro*, es selectivo, es la selección misma. Como señala Blanch, los planteamientos de la poesía pura eran “exclusivistas” en tanto el movimiento “profesaba una doctrina estética muy exigente, y por lo tanto intransigente con todo lo que no fuera poéticamente puro” (1976: 84). Tal intransigencia tiene un implícito componente político. En sintonía con los planteamientos fascistas que denuncian la falsedad fáctica del presupuesto liberal de la igualdad abstracta entre los hombres, el *arte joven* para Ortega revela en sus propias palabras “el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres” (*La deshumanización del arte*, 1966b: 354). Y, como gran parte del fascismo, plantea que la afirmación abstracta de esa igualdad tiene consecuencias negativas para la sociedad no permitiendo la excelsitud y homogeneizando en la mediocridad a la masa. Ortega confía en las instituciones estables de un estado liberal que permitan desarrollar en los individuos sus aptitudes y conformarse como élites sociales. La promulgación orteguiana del nuevo arte es la consolidación de un *campo cultural* que permita en conjunción con otras instituciones liberales instituir un sistema meritocrático abiertamente jerárquico. Como ha señalado Juli Highfill (2014: 33) la propuesta de *La deshumanización del arte* es un ejemplo paradigmático del funcionamiento social de *la distinción*, como lo plantea Bourdieu (1998). El arte nuevo para Ortega es “antipopular”

y diferencia al público en dos grupos claros: “a unos les gusta, a otros no” (Ortega, 1966b:355). El gusto establece un sistema de clasificación que estratifica a la sociedad moderna y que distingue al propio clasificador.

La *pureza* sería para este *arte nuevo* un conjunto de técnicas y aptitudes selectivas que permitan producir y dilucidar elementos genuinamente estéticos frente a los impulsos e intereses de la masa. Lo que llamaremos el *purismo artificial* realizaría más bien, siguiendo a Ortega, una especie de interpretación hegeliana de Kant en cuanto ve una dialéctica entre la pureza y la impureza, el progreso hacia las formas puras, la perfección, y la decadencia, el alejamiento de las formas puras, la corrupción. La modernidad capitalista industrial a pesar de las fuerzas perfectivas que moviliza también provoca una serie de procesos que pueden inducir a las mayorías a un alejamiento de las formas puras (sociales e individuales epistémicas). Las minorías deben ser las veladoras y valedoras de las formas puras; deben mantenerlas, tender hacia la perfección e instigar una sociedad que respete las estructuras que posibilitan el perfeccionamiento general de la sociedad. Estos son aquellos espíritus capaces de identificar la esencia de la realidad, una *realidad* que “acecha constantemente” (Ortega, 1966b: 366). Es fundamental mantener la independencia del campo artístico para permitir la captación de tales esencias y el surgimiento y desarrollo de tales espíritus puros. Pues el arte, si desarrolla y sigue su propia lógica y no se ve influenciada por lo que es externo a las leyes que persiguen las formas puras, puede acceder a la *Ding an sich*. Y el arte es fundamental para invertir las tendencias degenerativas que la tecnociencia, en cuanto abstracción alienante que estandariza a los individuos y los iguala conformando al hombre-masa (no olvidemos que Ortega a pesar de su compromiso con la ciencia y la técnica como poder modernizador es muy severo con la idiosincrasia del pusilánime e impersonal hombre de ciencias), porque el arte es, según de la matriz ideológica burguesa, el medio óptimo para preservar y desarrollar la individualidad.

Podríamos decir que el proyecto orteguiano es un *proyecto civilizatorio*: la preservación, fortalecimiento y perfeccionamiento de un modelo de sociedad que debe imponerse sobre unas bárbaras masas que amenazan su existencia. Del título de su revista y editorial puede deducirse desde donde parte y hacia donde se encamina tal proyecto. Un discurso solidario con la “morfología” cultural biologicista de Oswald Spengler. Todo un esfuerzo por *rejuvenecer* Occidente y revertir su *decadencia*.

*Elitismo, “generaciones” y el gusto como voluntad*

En primera instancia Ortega plantea en *La deshumanización del arte* un arte que demuestre la imposibilidad de la igualdad entre los hombres; más tarde, en *La rebelión de las masas* apuesta ya claramente por un arte y una sociedad aristocráticos. La gran ciudad industrial ha configurado unas problemáticas formas de relación social que disuelven los antiguos valores sin imponer unos nuevos adecuados a las transformaciones. Se lamenta así de que esa —absolutamente ahistórica e irreal— sociedad aristocrática está en decadencia: “Cada cual —individuo o pequeño grupo— ocupaba un sitio, tal vez el suyo, en el campo, en la aldea, en la villa, en el barrio de la gran ciudad” (Ortega, 1966c: 145). En la modernidad industrial, como explica David Becerra Mayor siguiendo la argumentación orteguiana, “los individuos ya no ocupan su posición social esencial y se han aglomerado en la ciudad, diluyéndose en la masa” (2007: 223). Ortega se embarca así en el proyecto de conformar a la intelectualidad orgánica de la burguesía española.

En ese proyecto cabe enmarcar la imposición teórica del concepto de “generación”. La evolución literaria se comienza a organizar en torno a “generaciones” a consecuencia del proyecto orteguiano de construir una historia de las élites. Si bien la teoría de las generaciones está planteada filosóficamente por Dilthey y Julius Petersen<sup>542</sup> es desde el círculo de Ortega donde se institucionalizan los conceptos de generación que se aplican todavía en España (Lissorgues y Salaün, 1991: 162).<sup>543</sup> El arte y la literatura son para Ortega herramientas fundamentales para demostrar y conformar la superioridad de esas élites.<sup>544</sup> La superioridad no es una mera cuestión de

---

<sup>542</sup> Sería interesante estudiar el, según creemos, hasta ahora inexplorado filofascismo de Petersen en relación con el elitismo de Ortega y su introducción de la aplicación del concepto de generación en la literatura española cuya hegemonía, aunque debatida en ámbitos académicos, no tiene parangón fuera del mundo hispánico.

<sup>543</sup> Cabría explorar a este respecto la relación que tiene el método generacional (especialmente extendido y agudizado hoy, fuera ya del campo académico) con las formas de identidad social que se configuran en la modernidad urbana. Daniel Bell da alguna pista sobre este aspecto: “En la medida en que uno hace de la propia experiencia la piedra de toque de la verdad, uno busca a aquellos con quienes se tiene una experiencia común para hallar significados comunes. En esta medida, el surgimiento de las generaciones y el sentido de la generación es el centro distintivo de la identidad moderna. Pero este cambio es, también la fuente de una ‘crisis de identidad’” (1977: 95).

<sup>544</sup> En el uso literario que se da del término, la idea de generación tiene, como ha señalado Tuñón de Lara, una “petición de principio” inaceptable desde la complejidad de la realidad histórica y una



poder sino que es una cuestión moral-espiritual, emanada no de las condiciones dadas sino de la superioridad natural que tendrían ciertos individuos. Alejándose de una mera concepción técnica y pragmática de la superioridad, en oposición al filisteísmo utilitarista de una burguesía conformista, la sensibilidad estética deviene un síntoma clave de la superioridad social. El *triunfo de la voluntad* es para Ortega la *ociosidad estética*, el esfuerzo gratuito del arte y el deporte. Frente a la “estetización de la política” del fascismo alemán e italiano, tal como lo describe Benjamin, en Ortega tenemos una politización filofascista de la estética. El “gusto” es así, como decíamos, una clave elitista de la epistemología orteguiana.<sup>545</sup>

La apuesta estética de Ortega, pues, no tiene nada de inocente. El hermetismo vanguardista puede dejar al hombre “humillado, con una oscura conciencia de inferioridad [...]. Obliga al burgués a sentirse como lo que es: un buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura” (Ortega, 1966b: 355). La aparente asunción de la estética kantiana, aunque efectivamente comparta sus bases, adquiere unos matices muy particulares. La pureza que defiende Ortega parte claramente de la concepción epistemológica kantiana. No obstante, como explica Becerra Mayor, “mientras que para Kant lo puro se extrae del entendimiento eidético, para Ortega ‘el placer estético tiene que ser un placer inteligente’” (2007: 217).<sup>546</sup> Esa

---

intencionalidad política: “creyendo que la historia la hace una minoría selecta, se trata de buscar entonces ese grupo egregio en una coordenada dada del tiempo y del espacio” (1971: 17).

<sup>545</sup> Aunque desde luego no es el único caso en el que así ocurre. La intelectualización del gusto de Ortega guarda también bastante relación con el implícito proyecto político detrás del *New Criticism* y el movimiento formalista inglés alrededor de *Scrutiny* (F. R. Leavis, Q. D. Leavis, I. A. Richards, etc.) que comienza la andadura en los años 30 (sobre las bases ideológicas del movimiento véase Eagleton, 1998: 45 y ss.). Las teorías de estos críticos anglicanos tienen puntos en común con las teorías de base fenomenológica de la deshumanización. El *New Criticism* con su escrutinio técnico y detallado del texto quería alejarse del “gusto” como criterio crítico y reconocer el valor intrínseco de los textos (como en Ortega, textos cosificados de la manera que precisamente pretendían combatir en lo relativo a la sociedad), ajeno a cuestiones biográficas, históricas o de contenido superficial, estableciendo unos medios objetivos de análisis que paradójicamente, como en el elitismo de Ortega, solo una inteligencia superior está en condiciones de realizar. Ese supuesto apoliticismo es no solo implícitamente falso, sino que lo era también explícita y conscientemente: sus tesis vienen a proponer que literatura, como esencialidad pura de unos valores trascendentales, debe mantenerse si no queremos caer totalmente en la decadencia espiritual a la que se encamina la civilización occidental. La esperanza se depositaba en una minoría culta para poder mantener una llamita encendida en el páramo de la civilización industrial (Eagleton, 1998: 49), al igual que en el caso de Ortega, aunque éste si apostase plenamente porque esa minoría recondujese la modernidad. En ambos casos, una sociedad orgánica dependía del papel de esas minorías selectas.

<sup>546</sup> El análisis que Becerra Mayor hace de Ortega y Gasset es interesante y concordamos en parte con él, pero peca, creemos, de cierta simplificación al asumir, siguiendo al Lukács de *El asalto a la razón*,

inteligencia en cuanto acto gratuito, que no puede ser deducido mecánica y racionalmente, es un acto elitista: es el medio por el cual se demuestra la excelencia del espíritu, la vitalidad que no puede ser reducida exclusivamente a lo racional. “Tanto Schelling como Ortega postulan el carácter aristocrático de su teoría del conocimiento, incorporando al irracionalismo un motivo gnoseológico” (Becerra Mayor, 2007: 218). Como explica Lukács:

La intuición intelectual deja de ser susceptible de ser “aprendida” y asequible a todos. Y huelga decir que esta imposibilidad del conocimiento esencial para todos los hombres, esta limitación los “elegidos” por la gracia del nacimiento, vale en medida todavía mayor para la misma intuición intelectual (en Becerra Mayor, 2007: 218)

La educación positivista que Ortega criticaría en *La rebelión de las masas* “construye sujetos fragmentados, al crear individuos expertos en mínimas fracciones del conocimiento, pero que ignoran el resto del universo cultural. Esto es lo que produce la neurosis del spleen: la incapacidad de aprehender todo el conocimiento, a consecuencia del saber especializado” (Becerra Mayor, 2007: 218). De ahí resulta, creemos, que Ortega nunca se desprenda de un fuerte componente irónico. Ese componente irónico sería, creemos, lo que lo distinguiría a las “élites” orteguianas de la “vanguardia”. Ortega distingue así entre “minoría selecta” y “movimiento de vanguardia”. Pero las tensiones están ahí: “por un lado la formación minoritaria proporciona distancia y capacidad selectiva frente al carnaval de las vanguardias; por otro la tentación de la

---

la propia dicotomía burguesa entre racionalidad y sensibilidad y simplificando de este modo la propuesta orteguiana como mero irracionalismo. Así viene a resumir que frente al capitalismo de una burguesía fuerte que se funda ideológicamente en la razón como base del funcionamiento social, la pequeña-burguesía se enfrenta al capitalismo con el irracionalismo (Becerra Mayor, 2007: 218). En realidad, como en el fascismo histórico, los planteamientos socioeconómicos están lejos de ser un mero irracionalismo. La técnica, a pesar de la ontologización que Ortega en paralelo a Heidegger hace de esta, juega un papel fundamental en su epistemología y en su estética aun de modo inconsciente. El formalismo purista tiene como base una fenomenología tecnicista. (Por no hablar del aterrador tecnicismo industrial puesto en práctica por el fascismo.) Pero ni el purismo, como tampoco el fascismo o romanticismo —como hace el Lukács tardío, horrorizado por el nazismo, contra lo que había hecho en *Historia y conciencia de clase*—, pueden reducirse a una dicotomía racionalidad/irracionalidad; sus categorías son immanentes a la ideología moderna en la que racionalidad e irracionalidad conforman una oposición que es solo aparente. Como ha señalado Postone, las aproximaciones al fascismo no pueden ser las de una oposición estanco entre lo racional positivo y lo irracional negativo o lo abstracto y lo concreto, sino desde la comprensión de que “the terms of these oppositions are related to one another as the antinomic expressions of the dual manifest dimensions of the same essence: the social relations characteristic of the capitalist social formation” (1980: 111). En esa crítica del *irracionalismo*, antes que superarla, se mantiene la antinomia teórica que posibilita lógicamente el fascismo, que es la inscrita en la dualidad del valor.

vanguardia no deja de estar en acecho en lo que tiene de rebeldía”, como se verá en los años 20 (Soria Olmedo, 2007: 40).

*Arquitectura y modernización. Ortega, arquitecto de Occidente*

Ortega se refiere a la *Revista de Occidente* como necesaria en una civilización que si no es intervenida avanza hacia su decadencia, sumida en el desconcierto y la falta de sentido. Dice el filósofo, tan asiduo —no casualmente— a las metáforas arquitectónicas al hablar de la modernidad:

Muchas gentes comienzan a sentir la penosa impresión de ver su existencia invadida por el caos. Y, sin embargo, un poco de claridad, otro poco de orden y suficiente jerarquía en la información les revelaría pronto el plano de la nueva arquitectura en que la vida occidental se está reconstruyendo (en Larson, 2011: 14)

La metáfora arquitectónica tiene una importancia fundamental, en nuestra opinión.<sup>547</sup> Se trata de la elaboración de un nuevo imaginario, necesario para lograr la hegemonía de una visión determinada del progreso y una muestra de afinidad con un campo clave de la modernidad urbana: la arquitectura y el urbanismo como formas de ordenación social y territorial. La nueva sociedad es representada como un edificio que tiene que construirse sobre unos pilares firmes. Ortega y sus pretendidas élites se autoproclaman los idóneos para *vertebrar* esa estructura sobre la que prometen claridad, orden y jerarquía ante el creciente caos de las relaciones sociales capitalistas visible especialmente en las ciudades modernas. Se entiende así la relación que por aquellos años se establece firmemente entre modernidad y urbanismo. Le Corbusier es elevado así como pope de la nueva arquitectura que pretende establecerse sobre preceptos exclusivamente racionalistas, rechazando la tradición. Según un crítico del periódico *El Sol* en 1932 el resto de artes deberían seguir el camino de la arquitectura que ha sido la primera disciplina en librarse de la tradición. Desprecio por la tradición que sería “la más altanera afirmación del gran estilo” (J. de Izaro, en Cano Ballesta, 1996: 47).

---

<sup>547</sup> Antonio Machado vio ese carácter constructor del proyecto orteguiano y su relación, no solo metafórica, con la arquitectura y por ello lo describió en unos de sus “Elogios” como impulsor de una “nueva arquitectura” que elevaría un nuevo Escorial digno de la España del mañana que se reconciliaría con Europa y abrazaría a “la prole de Lutero”.

Lo llamativo es que en este artículo se ensalza al funcionalismo moderno para cargar contra la tibieza de la “poesía pura”, que serían “lápidas funerarias de un pasado exquisito y efímero”, y se anima una literatura “práctica, resonante y humana”. En realidad, el crítico no ve que el funcionalismo de Le Corbusier es tan abstracto (y su realización tan *concreta*) como el “álgebra de las metáforas”, y que en su propia arenga reproduce de base los mismos planteamientos de la “estética pura”. Y es que hay de hecho una evolución lógica entre los planteamientos de cierta pureza y el funcionalismo. Evolución encarnada en el propio arquitecto suizo, que fundó y lideró junto al pintor Amédée Ozenfant el movimiento pictórico llamado precisamente *purismo* que pretendía superar el cubismo como un movimiento excesivamente apegado a una fragmentación ornamentalista. Los planteamientos de este movimiento (concepción y técnica como unidad inseparable, la búsqueda de las esencias invariantes del objeto, claridad combinada con libertad, composición robusta a través de elementos simples, abrazo a las nuevas ciencias y técnicas, negación del romanticismo, etc.) guardan una considerable concordancia con la teoría de la deshumanización de Ortega. Y con todo, al crítico de *El Sol* se le escapa que hay una diferencia fundamental entre el urbanista y el literario; el hecho de que el primero tiene una materialización inmediata en la vida cotidiana. El hormigón, a pesar de su abstracción formal, es *concreto* y transforma radicalmente las ciudades. Nadie vive en la geometría guilleniana, la gente sí vive (y muere) en el funcionalismo del hormigón armado. Lo que este escrito de 1932 muestra es el paso voluntarista de una *vertebración* real, la decadencia de la estética purista por una estética que vuelva a las problemáticas históricas reales y se concrete de manera funcional (humana). Son los años en los que los poetas salen a las calles. Los proyectos arquitectónicos y de construcción estatal ofrecieron una esperanza de transformación a muchos de estos ideólogos. Poco años antes Giménez Caballero, en 1928, ya muy cercano al fascismo, adelantaba escribiendo sobre el *arte nuevo* la necesidad de un proyecto arquitectónico moderno: “la política (negra o roja) quiere, cada vez con más decisión, el hormigón armado y los grandes planos para las construcciones” (*Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo*, 2005: 113).

Pero la visión arquitectónica está lejos de ser exclusiva del fascismo. Cuando Juan Ramón Jiménez dice: “Suele creerse que el verso ‘libre’ es verso ‘descuidado’. El verso libre admite, exige, más arquitectura interna y externa que el regular” (en *El Sol*, 28.V.1933, en Cano Ballesta, 1996: 67), está hablando desde una matriz ideológica con

puntos en común a la de Ortega. El poema, según el moguereno, no es un chamizo, es “arquitectura”: construcción civilizada y civilizatoria. En una sociedad “desregularizada” donde los individuos están separados de ritos colectivos comunitarios y actúan como átomos separados, se requiere una infraestructura densa y compleja tanto como una intrincada superestructura (la terminología espacial del marxismo tradicional no es casualidad). Las contradicciones en las que cae Jiménez para explicar la excelcitud del verso libre (y, como sabemos, de la prosa poética que tanto le obsesionó [cf. García, 2002]) no son solo las de la estética, sino que son las propias de la ideología del trabajo y su división social. Para Ortega el *arte nuevo* prometía ser un edificio clave de la arquitectura ideológica de la España moderna. Pero las contradicciones de ese *arte nuevo* eran inmanentes al propio proyecto modernizador.

#### LA PROBLEMÁTICA DEL CUERPO

##### *Vitalismo, modernidad, el ahora y las circunstancias*

Ramón de Campoamor en su *Poética* de 1883 afirmaba: “No es posible vivir en un tiempo y respirar en otro”. Y antes afirmaba: “Los artistas deben encarnarse en su tiempo”, ser “hijos de las circunstancias” (en Palenque, 2003: 22). En la modernidad el *ahora* parece imponerse como una necesidad (“il faut être absolument moderne”, según el lema de Rimbaud). Independientemente de la lógica fenomenológica sobre la que se sostiene, algo de esto hay en el *yo soy yo y mis circunstancias* del Ortega enfrentado con Unamuno en las *Meditaciones del Quijote* (1914). Hay que *salvar* la circunstancia española, sincronizarla con el *ahora* del progreso para salvarse a uno mismo. No creemos que sea una sobreinterpretación de la filosofía de Ortega: si el sujeto no se adapta a las circunstancias, *no es*, desaparece. Un horizonte de progreso está claramente en su concepción circunstancial de la vida. El sentido jovial de la vida de Ortega es parte de su misión de salvar el retraso español; su proyecto sería así integrar la identidad en una realidad entendida como *ahora*. La vida activa, la vida como quehacer, es una forma de integrar la circunstancia en el *yo*, circunstancia que si no es ese *ahora* del presente moderno no *sería*.

El retorno a lo concreto frente a especulaciones metafísicas (“¡a las cosas mismas!”) es una manera también de volver al terreno firme de la existencia corpórea.

Pero el cuerpo tiene muchas caras. El vitalismo carnal de Ortega lleva a una afirmación gozosa del mundo pero parece ser un mundo definido por un presente determinado, en unos precisos términos de modernidad. Esta sería la corporeidad purista de los poetas que podríamos adscribir, al menos en una primera etapa, a una concepción orteguiana (Torre, Guillén, Salinas, Diego, etc.). Pero de los mismos presupuestos fenomenológicos surgirá también otra concepción muy dispar. Una corporeidad que llevará precisamente, como luego veremos, a la imputación absoluta de ese *ahora*.

Pero para esta primera corporeidad purista, la fenomenología sirve como el sueño de la fusión del objeto y el sujeto en tanto que en la percepción activa del fenomenólogo, el objeto y el sujeto se *crean* dialécticamente en la conciencia. En un mundo donde la alienación es, digamos, la moneda de cambio, la reunión de mente-cuerpo y mundo, entre el “hombre” y su “circunstancia”, su ambiente, el mundo natural y humano, supone un verdadero gozo.<sup>548</sup> Este gozo lujoso, intelectual y corporal a la vez, supone una cierta retirada especulativa donde cree hallarse cierta certeza eterna o casi cósmica, es el caso del brillante mundo de la poesía pura, de un *Cántico*, un *Seguro azar* o un *Manual de espumas*. No resulta tan paradójico que el hodiernismo casi panteísta que pueda surgir de ciertos presupuestos de la fenomenología orteguiana sea compatible con un profundo nivel de abstracción, con una descorporeización íntimamente relacionada con una aproximación técnico-racional al mundo.

### *Higienismo y descorporeización vitalista*

Esta “pureza” va de la mano del higienismo y el tecnicismo. Tal carácter es explícito en el concepto de deshumanización de Ortega: un “verdadero asco hacia las formas vivas o de los seres vivientes”, o el “horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo” (1966b: 377). El *arte nuevo* fundado en la fenomenología tiene algo de corporal y sensible, como hemos dicho, pero es un cuerpo higienizado, como el de la máquina

---

<sup>548</sup> Como explica Terry Eagleton, en este sentido la fenomenología recupera un viejo sueño burgués: la idea de que el “hombre” es de alguna manera anterior a su historia y sus condiciones sociales, estas condiciones brotan del propio sujeto como el agua de una fuente (1985: 77). Lo cual no quita, como ocurre en Ortega y otros, que la creciente ruptura entre sujetos y objetos que se da en la sociedad de masas, cada vez más mediada por la mercancía, no suponga un motivo preocupante sobre el que haya que reparar.

deportiva que ya hemos explorado. Para referirse al carácter lúdico del arte nuevo, Ortega destaca una clave sintomática. Afirma en *La deshumanización del arte* que el “nuevo estilo” quiere “ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos. Son dos hechos hermanos, de la misma oriundez” (1966b: 384). Lo que Ortega rechaza de la supuesta seriedad del arte antiguo es simplemente su voluntad de pretenderse trascendente, su pretensión metafísica. Como el arte nuevo afirma positivamente al *ahora* —el “tiempo de varonía y juventud” que atraviesa Europa con el despegue económico tras la Gran Guerra—, niega su carácter trascendente y, por tanto, supuestamente serio. El triunfo de los valores del cuerpo sobre el espíritu es parte de ese hodiernismo. El antiintelectualismo lúdico exige sin embargo un disciplinamiento del cuerpo (lo concreto del capital) y su subsunción al *ahora* del capital. Es el “culto al cuerpo” propio de la juventud —frente al “culto al espíritu” que “indica voluntad de envejecimiento” (Ortega, 1966b: 384)— característico del higienismo deportivo que ya hemos comentado.

Ortega plantea en línea con esto que el cubismo, a pesar de sus “errores”, es un ejemplo del potencial estético del nuevo arte fundado en “esquema geométrico” y el “lenguaje de puras formas euclidianas” (1966b: 377). El cuerpo del purismo fenomenológico es imagen, *eidos*, no carne. Así puede Ortega relacionar el supuesto “culto al cuerpo” de la juventud moderna, atlética y entusiasta, con el cinematógrafo, modelo del arte nuevo, que sería, “por excelencia, arte corporal” (1966b: 384). Dice mucho —más todavía desde la perspectiva actual— que la aparición de un cuerpo en la imagen de la pantalla sea considerada como paradigma de lo “corporal”. Así ocurre igualmente que en el fervor de los sentidos del *Cántico* guilleniano el cuerpo es la sublimación de lo empírico que conforma los sentidos. La exaltación que se hace de los sentidos es la afirmación de la experiencia como base de la conciencia racional. Es una espiritualización, a través del intelecto, del cuerpo. Cuando en “Más allá” (título de un poema y, sintomáticamente, una de las expresiones más repetidas a lo largo del poemario), Guillén afirma “El alma vuelve al cuerpo”, se trata de un cuerpo espiritual, un cuerpo místico de luz (“¡Luz! Me invade / Todo mi ser”). Es además precisamente el sentido incorpóreo de la vista el que asimila el alma (“Se dirige a los ojos”). El rechazo del nuevo arte hacia “patetismo humano” y su voluntad de “pureza objetiva” es en gran medida incompatible con la concupiscencia estrictamente materialista que más tarde perseguirán Aleixandre, Cernuda, Prados, etc.

*Funcionalismo y pulcritud*

La estética orteguiana es, como vemos, solidaria con los procesos de higienización científicista de la modernidad ilustrada. Como para el modernismo funcionalista lo pulcro está en lo intelectual, en la creación exclusivamente humana, en la línea recta, en la delimitación clara, etc. Nada más ajeno a esa pulcritud que el cuerpo humano en su concreción biológica externa. El higienismo del funcionalismo es muy patente ya en uno los padres del funcionalismo arquitectónico. En 1908 Adolf Loos cargaba contra el ornamentalismo de la escuela modernista vienesa relacionando el ornamento con la corporeidad sexual: “el hombre de nuestra época, que llevado por una compulsión interna, embadurna paredes con símbolos eróticos, es un criminal o un degenerado” (en Litvak, 1979: 1).<sup>549</sup> Dice, por su parte, Ortega: “Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra [...]. No las mezelemos” (*La deshumanización del arte*, 1966b: 371)<sup>550</sup>. Otro teórico *aristocrático*, T. S. Eliot, coincide en la pulcra distinción entre vida y poesía en aquellos mismos años. En su temprano ensayo de 1919 “La tradición y el talento individual” afirma: “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.” (1960: 18). Y más adelante: “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality” (1960: 21). Como para Ortega, el poema es producto de un esfuerzo por abstraer la sensación objetiva, despersonalizando el objeto poético. Lo único puro (higiénico) en este sentido es la interioridad abstracta del individuo (en un mismo sentido, Le Corbusier quiere acabar

---

<sup>549</sup> Adorno ha mostrado bien las contradicciones del discurso de Loos con un argumento que podría aplicarse, al menos en parte, al arte nuevo promulgado por Ortega: “La obra de arte puramente constructivista, estrictamente objetiva, se ha convertido, a partir de aquel enemigo jurado de todo arte industrial que fue Adolf Loos, en arte industrial, por causa precisamente de su imitación de las formas funcionales, orientadas a objetivos. [...] El arte sólo puede mantenerse soportando esta contradicción, no allanándola” (1983: 82).

<sup>550</sup> Esa pulcritud sería, antecede Ortega, una coincidencia del arte nuevo “con la nueva ciencia, con la nueva política, con la nueva vida”, que repugnaría “ante todo la confusión de fronteras” (1966b: 371).



con *la calle*).<sup>551</sup> Pero no vale cualquier interioridad, debe ser la interioridad abstraída, decantada de todo atisbo de sentimiento derivado de las sensaciones conspicuas.<sup>552</sup> La interioridad es planteada como el *yo* que es capaz de objetivar su relación con el mundo y las relaciones entre las cosas tal como se dan en su conciencia y estudiar esa conciencia científicamente: esa *interioridad* se materializa en el poema, donde se revelaría la esencia del sujeto (o del objeto, que, desde su perspectiva, viene a ser lo mismo), la *creación pura*. La interioridad doblemente privada, el hogar y todo lo relacionado tradicionalmente con lo femenino, es por supuesto rechazado.<sup>553</sup> “Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven” (Ortega, 1966b: 368). Por *humano* se entiende lo biográfico e histórico, la materialidad histórica de los individuos y de su subjetividad. Se trata de revelar la “verdad” del sujeto ahistórico que se manifiesta en la “belleza” pura.<sup>554</sup>

---

<sup>551</sup> Contra estos planteamientos puede así preguntarse irónicamente Unamuno en su relato de ficción “Mecanópolis”: para qué todo el aparato de higiene si no se ven humanos (Ganivet y Unamuno, 2011: 161).

<sup>552</sup> El primer Aleixandre afirma: “El dolor está, puede estar —¿por qué no?—, pero sólo en cuanto es ya belleza” (“Mundo poético”, en *Verso y Prosa*, n.º 12, 1928).

<sup>553</sup> Como ya hemos señalado, la caracterización del *arte nuevo* de Ortega tiene en su lógica interna algo de profundamente patriarcal. Prácticamente todo lo que es rechazado del arte “romántico”, lo sentimental, lo natural, lo corpóreo-animal, etc. es lo asociado tradicionalmente con lo femenino. La lógica patriarcal alcanza incluso cierto grado siniestro: “El arma lírica se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina” (*La deshumanización del arte*, 1966b: 374).

<sup>554</sup> Tal “pulcritud” por su supuesto tiene connotaciones que hoy se muestran ominosas y que, de nuevo, el apego de Ortega por el liberalismo no debería hacernos olvidar. Las “fronteras bien demarcadas” son una clave para restituir “la arquitectura anatómica” de Europa: “Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión” (*La deshumanización del arte*, 1966b: 354). El caos “sin disciplina” en el que Occidente lleva sumido “ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres” (1966b: 354). El filofascismo de Ortega se exacerbará más todavía en *La rebelión de las masas*, aunque la crítica española sobreponga siempre su liberalismo con el que en realidad mantenía una posición incongruente. Juli Highfill ha apuntado comedidamente al problemático liberalismo de Ortega a este respecto: “Although drawn to liberalism, he could not fully accept its historical consequences, for the modernity he embraced had also produced *el hombre de masa*, whom he disdained for his mediocrity, self-satisfaction, and tastelessness” (2014: 34). Como ya hemos dicho, la teorización estética de Ortega por mucho que este lo pretenda, no precede ni es autónoma de sus planteamientos políticos. No es el asunto estético el que en sí provoca desazón; la mediocridad estética es para Ortega síntoma de una modernidad desviada que hay que enderezar y el arte es instrumento para restaurar el *cuero social* enfermo de Occidente. No hace falta referir a donde condujeron los proyectos *salvadores*.

*Contra lo putrefacto*

Insistimos en Ortega aunque no fuese escritor literario porque fue sin duda el gran intérprete, teórico e instigador de tendencias modernizadoras de la poesía de estos años. Sus planteamientos se manifiestan en la obra y acciones de muchos de nuestros poetas tanto como en las interpretaciones historiográficas y en la exégesis poética. Respecto al higienismo, resulta ejemplificador que artistas no del todo adscritos a los preceptos puristas de Ortega —menos aun posteriormente—, guardaran una actitud similar respecto a esas “formas vivas”. Hacia 1925 algunos jóvenes poetas polemistas empezaron a usar el término “putrefacto” para cargar contra todo lo que consideraban que vivía estancado en el pasado. Ese término, perfecto ejemplo de la técnica del insulto vanguardista, que tanto usaron Buñuel, Dalí, Moreno Villa y otros, incluso García Lorca —que no tardó en ser acusado él mismo de *putrefracto*—, indica que se comparte un similar higienismo: quien está lastrado por un cuerpo (en suma, todo lo asociado la esfera del no-valor, lo femenino, el sentimiento, etc.) es visto como algo que limpiar y erradicar; aquello que no está integrado en el *ahora* es, como la ciudad vieja, algo moribundo y decrepito. Rafael Alberti y Francisco Ayala lo recuerdan en sus memorias en términos positivos. Alberti describía lo putrefacto en sus memorias explicando que: “resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representan muchos seres y cosas” (1982: 161). Ayala, de modo similar lo definía como “el adjetivo que se le aplicaba, como irrisión definitiva, a todo cuanto no respondiera a los valores de la novedad y pureza que tanto estimábamos nosotros, a cuanto no estuviera ‘a la altura de los tiempos’” (*Recuerdos y olvidos*, en Highfill, 2014: 190).

Luis Buñuel y Salvador Dalí tuvieron una virulenta reacción contra quien había sido su íntimo amigo, Federico García Lorca, cuando alejándose de la asepsia poética de los nuevos tiempos continuaba produciendo una poesía popularista y sentimental. Con la publicación del *Romancero gitano* Buñuel descalificó de *putrefacto* a su autor y todos los críticos que recibieron halagadoramente el poemario. Dalí en 1927 escribía al poeta granadino:

Yo pienso esto: ninguna época había conocido la perfección como la nuestra; hasta el invento de las Máquinas no había habido cosas perfectas, y el hombre no había visto nunca nada tan bello ni poético como un motor niquelado. La máquina ha cambiado todo [...].

Miro [a] Fernand Léger, Picasso, Miró, etc., y sé que existen máquinas y nuevos descubrimientos de Historia natural.

Tus canciones son Granada sin tranvías, sin aviones aún; son una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares y constantes. Constantes, eso me dirás, eterno que decís vosotros, toma en cada época un sabor que es el sabor que preferimos los que vivimos en nuevas maneras de las mismas constantes. (en Soria Olmedo, 2007: 350).

La mayúscula de la perfecta “Máquina” (como algo aislado y autónomo, casi una llegada mesiánica), la correlación entre ciencias y tecnología y el arte contemporáneo, el rechazo de lo antiguo, el desprecio de la ciudad antigua, la aceptación plena del *ahora*, de lo cambiante e intrascendente, lo impopular, etc., toda una serie de claves que hemos ido señalando pueden observarse en este párrafo que muestra ya, independientemente de histrionismos personales y cuestiones biográficas, la distancia que se abre a finales de los años 20 en la poética española. En este caso particular, por parte de un fervoroso futurista Dalí incapaz de aceptar el marcado ruralismo purista de quien había sido su íntimo amigo.

### *Antiintelectualismo y técnica*

Con todo, Ortega y Gasset tuvo ante la técnica una actitud ambigua. Cuando menos fue consciente de la importancia histórica que poseía el fenómeno técnico. En *La rebelión de las masas* afirmaba: “Tres principios han hecho posible este nuevo mundo: la democracia liberal, la experimentación científica y el industrialismo. Los dos últimos pueden resumirse en uno: la técnica” (1966c: 175-176). El cuestionamiento de Ortega hacia la teleología del progreso está muy lejos de seguir un planteamiento radicalmente crítico con el sistema tecnocientífico como han planteado algunos críticos como Josep M. Esquirol (2011: 16). No olvidemos que, como plantea Hans Blumenberg, la legitimación de la técnica es en gran medida la legitimación de la Edad Moderna (cf. Blumenberg, 2008) y Ortega no cuestiona, todo lo contrario, la modernidad *in toto*. Ortega critica la técnica por las consecuencias morales y sociales que pueda tener en el cuerpo social (el surgimiento del *hombre-masa*, la alienación respecto al sistema productivo que provoca una falsa sensación de poder, la ciega especialización, etc.). La crítica de la técnica está más orientada a problematizar la evolución social moderna, de

la que Ortega desconfía, antes que a un examen crítico de lo que la técnica supone antropológica e históricamente. Lo que trata Ortega es de enmendar la técnica, dominar una técnica que se ha desbordado y ante todo tomar conciencia plena de tal técnica. En este sentido el arte nuevo es concebido como un ejemplo de ese dominio por parte de las élites. El arte representa en gran medida el poder racionalizador de la técnica y su obediencia a un fin voluntarista. Así Ortega abogará, como un urbanista, por un higienismo de las letras, tratando de lograr la “asepsia artística” (Blanch, 1976: 29).

Su escepticismo ante la técnica y el progreso—“no hay ningún progreso seguro” afirma en *La rebelión de las masas*— le sirve de basamento para estructurar una antropología reaccionaria similar a la de Oswald Spengler cuyo pensamiento probablemente está detrás de las ideas que sustentan la *Meditación de la técnica* de Ortega. Aunque el español se cuida de hacer ninguna mención al alemán debía conocer su obra de primerísima mano puesto que un año antes del curso “¿Qué es la técnica?” (1933), origen de la *Meditación de la técnica* publicada en 1939, la casa editorial de Ortega publicaría *El hombre y la técnica* de Spengler publicado en alemán en 1931, tan solo un año antes de su traducción al castellano. El filósofo madrileño viene a plantear la jerarquía aristocrática como algo inherente a la sociedad humana y la técnica, la actitud ante la técnica, es un ejemplo de las aptitudes aristocráticas dentro del grupo social. Como Heidegger, en lugar de un examen claro y distinto, ontologiza la técnica como un fenómeno unitario y constante; en suma, deshistoriza la técnica. Según sus argumentos, si la productividad del obtuso sistema técnico contemporáneo trata de subvertir esa jerarquía natural, se prevé un proceso de decadencia que *de facto* refute la idea de progreso, es más, es precisamente ese progreso de las fuerzas productivas uno de los factores que provocan esa decadencia, a saber, la conversión de la población sanamente jerárquica —recordemos: la “arquitectura anatómica” de Occidente— en una masa homogénea y estandarizada. Los planteamientos que sustentan la crítica de Ortega a la técnica moderna creemos que tienen un carácter que denota su afinidad al fascismo y que podrían resumirse en uno: la dominación técnica de la naturaleza tiene que ir de la mano de una actitud dominadora ante la vida misma, de manera que la técnica se supedita a un gratuito impulso vital. La reflexión sobre la técnica es así una reflexión sobre la *vida* (el subtítulo de la citada obra de Spengler es precisamente *Contribución a una filosofía de la vida*).

Para comprender el carácter político y estético de la crítica a la técnica de Ortega podría servirnos la comparación con Miguel de Unamuno quien, por oposición, definió desde unas anteriores *meditaciones*, las *Meditaciones sobre el Quijote*, el posicionamiento de Ortega ante la modernización. Lo que podría denominarse el *antiintelectualismo* de Unamuno, es la ambigüedad propia del intelectual en la modernidad. La afirmación unamuniana de la muerte como realidad inmanente a la vida y la negación de la intelectualidad como saber especializado y ajeno a la experiencia de la vida y de la muerte ¿no está acaso, como se pregunta con cierta sorna Gutiérrez Girardot, resumida (“elemental como todo lo castrense, pero, al cabo, resumen”, Gutiérrez Girardot, 2003: 139) en la ominosa frase fascistoide de Millán-Astray contra la que supuestamente el envejecido Unamuno protestó con valentía? Pero, a pesar de las contradicciones internas de Unamuno, la coincidencia con el fascismo como movimiento político que aspira a la supresión del conflicto de clase bajo un ordenamiento social nacional que armonice las relaciones de producción capitalista, no puede ser más superficial. Si Unamuno responde indignado a la exhortación militarista plasmada en unas palabras que paradójicamente él podría, en otro sentido, haber pronunciado es porque comprendía perfectamente el sentido muy distinto en el que se estaban pronunciado.

La unión indispensable entre la actividad intelectual y la actividad manual que progresivamente la modernidad separa y a la que Unamuno aspira y que ve encarnada en las formas de producción campesina y artesanal contrastan radicalmente con los planteamientos que sirven de cultivo a la organización social tardocapitalista del que el fascismo ascendiente es una clara expresión. El ensayo *El hombre y la técnica* de Spengler que, como decimos, cabe suponer que motiva y sustenta la *meditación* orteguiana es un buen ejemplo de la visión opuesta que mantienen sobre la naturaleza de la producción. Nos permitimos citar un fragmento extenso que, creemos, resulta clarificador:

no solamente hay dos clases de técnica, que de siglo en siglo se distinguen más rigurosamente, sino también *dos clases de hombres*, que se diferencian por sus aptitudes para una de ellas. En toda empresa existe una técnica de la dirección y otra de la ejecución; pero no menos evidentemente hay por naturaleza hombres *nacidos para el mando* y otros *hombres nacidos para la obediencia*, sujetos y objetos de la *práctica política o económica*. Esta es la forma fundamental de la vida humana que desde aquella

transformación ha ido haciéndose cada vez más variada de aspecto. Y esa forma fundamental *solo con la vida misma* podría eliminarse.

Podrá concederse que es antinatural y artificial. Pero esto precisamente *es* la “cultura”. Podrá ser fatal y ha habido tiempos en que realmente lo ha sido, porque los hombres se han imaginado poderla eliminar artificialmente; pero no deja de ser por ello un hecho incommovible. Gobernar, decidir, dirigir, mandar, es un *arte*, una técnica difícil, que, como cualquier otra, supone una actitud nativa. Solo los niños creen que el rey se acuesta con la corona; y los infrahombres de las grandes urbes, marxistas y literatos, creen algo semejante de los grandes directores económicos. La empresa es una *labor*, que es la que hace posible el trabajo manual. E igualmente la invención, el descubrimiento, el cálculo y la realización de nuevos procedimientos, constituye una actividad *creadora* de algunas cabezas bien dotadas y tiene por consecuencia necesaria la actividad ejecutiva de los no creadores. [...]

Existe al fin una diferencia natural de *rango* entre los hombres que han nacido para mandar y los hombres que han nacido para servir, entre los dirigentes y los dirigidos *de la vida*. Esa diferencia de rango existe absolutamente; y en las épocas y en los pueblos sanos es reconocida involuntariamente por todo el mundo como un hecho, aun cuando en los siglos de decadencia la mayoría se esfuerce por negarla o no verla. (Spengler, 1932: 77-78) (cursiva en el original)

Las coincidencias con Ortega son claras: división entre dos tipos de hombres, superioridad de la actividad creadora, insistencia en el aspecto vital, etc. Afirmar o procurar la igualdad formal entre los hombres es negar la *vida*. El libro de Spengler más que de una filosofía se trata de una antropología que sirve de base, o por lo menos es homóloga, a la organización productiva y política del fascismo. Esta antropología trata de naturalizar la desigualdad fáctica en las relaciones sociales capitalistas que el liberalismo niega formalmente,<sup>555</sup> al afirmar la igualdad contractual entre trabajador y capitalista. El fascismo, en un gesto de supuesto desvelamiento de la verdad que sería para este de por sí evidente, afirma tal desigualdad que, eso sí, deshistoriza para afirmarlas como fruto de supuestas leyes naturales (de corte expresamente biologicista en el nazismo pero no así en Ortega). Lo significativo aquí es la división entre

---

<sup>555</sup> Y por eso el fascismo se declara enemigo del liberalismo. El liberal Ortega refuta tajantemente la igualdad entre los individuos y por ello, como liberal declarado y crítico de los movimientos fascistas, puede ser considerado por *El gran inquisidor* —pseudónimo de Giménez Caballero— como un enemigo de Falange (“Antifascistas en España. Don José Ortega y Gasset”, *F.E.*, 3.XII.1933).

concepción y ejecución que es la base, igualmente biologicista, de la organización científica del trabajo de Taylor: el aislamiento analítico de toda actividad y gesto que el científico-empresario puede ordenar para organizar de forma eficaz y eficiente las tareas que los operarios deben ejecutar de modo mecánico. Y derivado de esa organización del trabajo en la fábrica estará el fordismo como implantación de ese sistema organizativo y con otra nueva aportación, la gestión paternalista de las relaciones sociales y de la vida del obrero. De un modo no muy distinto, el nazismo al proponer al empresario como *Herr den Raum* propulsó precisamente políticas asistenciales de tipo fordista (vacaciones, vivienda, complementos por producción, etc.) a la vez que concedía legalmente plenos poderes al empresario dentro de la fábrica, caracterizando la relación obrero-capitalista casi como de vasallaje paternalista. Ortega encuentra en 1925 precisamente la *salvación* de Europa en un nuevo *orden* que separe lo que nunca debió ser mezclado, los “hombres egregios” y los “hombres vulgares”: “Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión” (1966b: 354).

El fascismo se edifica sobre la asunción de una doble jerarquización de corte biológico: las jerarquías entre razas-pueblos y las jerarquías de clase (a la que habría que añadir la jerarquía de género, pero sobre esto el fascismo no supone una novedad significativa). El racismo biologicista nazi es de sobra conocido. La biologización de la clase no lo es tanto, pero resulta fundamental para comprender su concepción política y el argumento que aquí planteamos. El fascismo concibe las clases como producto de esa división supuestamente natural entre concepción y ejecución, entre funciones nobles-creadoras y funciones bajas-ejecutantes. La sociedad como grupo cohesionado funciona como un organismo en el cual hay unos miembros creadores-ordenadores y otros ejecutores pero que están unidos y deben coordinarse y asumir estrictamente su lugar para funcionar correctamente, funcionamiento correcto sobre el que depende la supervivencia y el bienestar del organismo.<sup>556</sup> Como hemos señalado en otro punto, biologicismo reduccionista y mecanicismo absoluto van de la mano. La propuesta estética de Ortega sigue casi punto por punto este modelo de organización productiva y social. ¿Qué otra cosa son los *creadores* del *arte puro* sino los *hombres egregios* que dirigirán, organizarán y, en suma, *crearan*, una sociedad *sana y ordenada*?

---

<sup>556</sup> *Metrópolis* de Fritz Lang, como ya hemos dicho, es precisamente esto: la armonización de cerebro (empresario y técnicos), corazón-sentimiento (hijo por instigación de la mujer) y manos (obreros).

La negativa de Unamuno a hacer una separación entre la concepción y la ejecución, entre cuerpo y pensamiento, diverge absolutamente de los presupuestos de un Spengler o un Ortega tan cercanos a esa antropología tardocapitalista (biologicista la del primero; meritocrática la del segundo). El escepticismo al maquinismo de Spengler y al progreso técnico de Ortega (“La idea del progreso, funesta en todos los órdenes, cuando se la empleó sin críticas, ha sido aquí también fatal” [1964: 330]) tiene igualmente un planteamiento muy distinto al de Unamuno: el mejoramiento técnico desgajado del organismo social puede provocar desequilibrios en la jerarquía natural que difuminen esa desigualdad natural provocando etapas de decadencia. La crítica de Unamuno a la asunción del progreso técnico y del industrialismo reside en el modo en que dificultan la imbricación de lo intelectual y lo manual. Igualmente, lo que podríamos llamar la corporeidad de algunas de las grandes figuras de la *joven literatura* a finales de los años 20 será una refutación de una división entre lo intelectual y lo corporal que llevará a una crítica desazonada contra la técnica moderna y su civilización.

#### EL DESINTERÉS VANGUARDISTA: ASCETISMO LÚDICO Y LUDISMO CONSUMISTA

A pesar de la influencia y el prestigio indudable de José Ortega y Gasset, los poetas que participan de la autoproclamada *joven literatura* (“Boletín de la joven literatura” era el subtítulo de la revista murciana *Verso y prosa* con doce números entre 1927 y 1928) están lejos de seguir ciegamente los preceptos orteguianos (de hecho, cabe preguntarse ¿acaso se comprenden? ¿en qué medida es posible una aplicación directa?). Aunque ciertamente comparten una base estética de corte formalista-kantiano, la *joven literatura* se debate entre dos formas de entender lo que en el fondo es la ideología estética del desinterés y que tiene una considerable relación con las nuevas formas de consumo y ocio. A este respecto hay que señalar que incluso por parte de la poesía que encuentra su lugar en la gran ciudad su concepción de lo positivo urbano puede ser muy diversa.

Por una parte, estaría la *deshumanización* orteguiana que plantearía lo que podríamos llamar *ascetismo lúdico* —que será el propio de la *pureza artificial*— en tanto que lo que plantea es más bien una revolución burguesa en la que debe imperar la lógica del trabajo, el ahorro y la moderación. Una sobriedad que reniegue del placer sensual y agradable (en tanto lo agradable se opone desde la estética kantiana a lo



bello), al que la masa consumista se lanza demostrando la falta de autocontrol, y busque el placer refinado en la estilización formal, abogando pues por un arte sin *placer* sensual, identificado con los sentidos que no permiten la distancia, y enfatizando los sentidos visual y auditivo, las imágenes y la música.<sup>557</sup> El resto de sentidos al estar menos intelectualizados serán considerados como animales o femeninos. De ahí el carácter *deshumanizado*, lo humano sería lo corpóreo, lo animal.<sup>558</sup>

Por otra parte, estaría lo que podríamos llamar el *ludismo consumista* y que estaría máximamente representado por Ramón Gómez de la Serna, al que el círculo cercano a Ortega siempre guardó cierto desdén, piénsese por ejemplo en las invectivas de Fernando Vela contra él por su “voracidad”: “Es Ramón un Pantagruel de realidades, de cosas tangibles y presentes” (“La tertulia del Pombo”, en Highfill, 2014: 38). Se trata de un gusto sensual y corpóreo que se sabe dentro de la vida social y económica del mundo. Su ambiente es el rastro y la verbena, no el funcionalismo fabril o la aséptica galería de arte moderno. Ramón llegó a definirse a sí mismo como “catador de ciudades” (Villanueva, 2015: 165), su interés es un verdadero *gusto* pedestre, consumidor. Pero esta afirmación dice algo fundamental también: el gusto es por lo individual y auténtico que tenga cada cosa, por la genuina idiosincrasia del Madrid castizo o por el humano calor bonaerense; no el mundo estandarizado de la modernidad industrial, esas “ruinas nuevas” como Ramón denomina en *El chalet de las rosas* a la Ciudad Lineal apenas recién construida y que es ya una verdadera “atmósfera desolada” (Muñoz Millanes, 2003: 205).

Sus metáforas dan una sensación de circulación y movimiento que parecen reflejar el circuito de las mercancías. La quietud de la imagen es solo un momento, un fragmento, del ciclo infinito de producción, circulación y consumo. Pero la mercancía es querida en cuanto negación de la escasez. Cosas vienen y van en un católico dispendio donde el consumo está supeditado más a la hospitalidad que al consumo de

---

<sup>557</sup> Esto tiene sus bases en la fenomenología de la se nutre la filosofía de Ortega, la “fe perceptiva” (Merleau-Ponty) que hace que incluso lo invisible sea revelado en términos visuales: la metáfora es al fin y al cabo una imagen, un hacer visible lo invisible de la cosa en sí; una especie de visión *otra*, la radiografía que muestra la arquitectura esencial de *la cosa en sí*.

<sup>558</sup> El vocabulario usado por Ortega para describir el arte nuevo, como ya hemos visto, abunda en connotaciones despectivas hacia lo corpóreo: “carnes mórbidas”, “la línea mórbida del cuerpo vivo” (frente al “esquema geométrico” y el “lenguaje de puras formas euclidianas”) (*La deshumanización del arte*, Ortega, 1966b: 377).

mercancías. De hecho, Gómez de la Serna respecto a la evolución de la vanguardia se detiene fundamentalmente cuando esta adopta el funcionalismo maquinista del que habla como un “aborto industrial” (en Soria Olmedo, 1988: 35). Según este la nueva cultura es suntuaria y no opone naturaleza y artificio (aunque sí vida y teoría) pues este es fuente de placer imprescindible; no puede desdeñarse el adorno o racionalizarlo de modo reduccionista.<sup>559</sup>

La fascinación por el rastro madrileño es eso en gran medida; bien objetos antiguos que arrastran sus recuerdos, usos y costumbres, bien mercancías que han sido arrastradas por la constante novedad y ahora aparecen como la prehistoria del presente (de ahí el gusto por lo *cursi*). Gómez de la Serna va a la caza en clara provocación a la pulcritud orteguiana de la “basura y necrológica basura” (*El rastro*, 1917; véase también su “Ensayo sobre lo *cursi*” [1934]). La obsesión de Ramón Gómez de la Serna por los objetos es una verdadera ilustración desfigurante de la modernidad cuya propia lógica es desfigurante. El dispendio absurdo de la sociedad cuya riqueza es una “enorme acumulación de mercancías” (Marx *dixit*) induce en la Ramón la misión tan inabarcable como inacabable de mirar en su individualidad a cada objeto, rescatar con ternura todo objeto que el irredento circuito de la mercancía abandona: “La literatura es la recogida de todo lo que cae y de todo lo que la pala del acaso puso encima”, escribe Ramón en agosto de 1934 en *Revista de Occidente*. Atender a las cosas nimias no cuando han salido del circuito de la mercancía y han perdido su valor de cambio, sino cuando han perdido incluso su valor de uso en tanto quienes las utilizaban las abandonan arrastradas entre la basura. La misión de la literatura para el escritor madrileño reside en escuchar con atención aquello “que gritan los seres confusamente desde su

---

<sup>559</sup> Por racionalización me refiero a la producción de la ornamentación de la cultura de masas y su carácter “racional”, al modo funcionalista. En el funcionalismo el adorno, si no es eliminado, se reduce a formas geométricas simples. Krakauer observó en 1927 en su artículo “El ornamento de masas” la subsunción que sufre el adorno en la cultura de masas, que hace que este sea “el reflejo estético de la racionalidad que el sistema económico dominante intenta conseguir [...] La comunidad de las personas y la personalidad desaparecen, cuando lo que se requiere es calculabilidad; [...] El proceso de producción capitalista, como el ornamento de masas, es un fin en sí mismo” (en Frisby, 1992: 269). La poética de la especificidad, casi personal, de lo nimio y la gratuidad dispendiosa de Ramón creo que guarda puntos en común con la interpretación crítica del proceso de homogenización y estandarización que en los mismos años realizaba el Instituto de Investigaciones Sociológicas de Frankfurt. Walter Benjamin, indirectamente, habría captado ese elemento crítico de Ramón como puede deducirse de la interesante y alabadora reseña que dedicó a su obra *El circo*, “El Circo de Ramón” en 1927 para la *Internationale Review* de Amsterdam (Benjamin, 1995).

inconsistencia, lo que gritan las cosas” (así escribe en el prólogo de 1917 a *Greguerías*). En el polo opuesto al desdén de Ortega por la masa, la muchedumbre, lo estandarizado y lo homogéneo, Ramón busca la individualidad de cada elemento —no la suya— antes de que quede invisibilizada por la fugacidad temporal de la modernidad o desaparezca en la abstracción teórica de una masa informe. Podría decirse que la greguería es el sueño y la pesadilla de la mercancía.

En Ortega, por su parte, lo que hay es preferentemente un cuidado y elitista *gusto* fundado en el discernimiento, la distinción y la distancia contemplativa, totalmente ajeno, como gran esteta burgués, al sentido *propio* del gusto gastronómico, burdo, material y no intelectualizable.<sup>560</sup> Ambos, en cualquier caso, comparten el motivo del desinterés y el ludismo. Ramón en un *potlatch* ceremonial; Ortega en la competición donde la élite de los mejores se superpone al resto. Ortega identifica la libertad con la objetivación máxima, lo que implica una distancia ante el objeto. Del cual nunca puede separarse: no se puede caer en la abstracción sin objeto,<sup>561</sup> pues eso significaría, uno, perder la realidad, y segundo, perder *el gesto de distanciamiento*:<sup>562</sup> la forma primigenia está en el objeto vivido aunque para aprehenderlo lúcidamente haga falta distanciarse de la experiencia aconceptual de la vivencia.<sup>563</sup> “The taste test becomes a moral test in self-denial” (Highfill, 2014: 36).<sup>564</sup> El gesto del arte nuevo es un gesto de ascetismo

---

<sup>560</sup> Al que remite, como es sabido, la etimología de la palabra que todavía debe acompañarse de un adjetivo (*gusto estético, artístico*), tanto en las lenguas germánicas (*taste* que remite al tacto, o *Geschmack* que remite al gusto) como en las latinas (*gusto, gout*), refiriendo siempre a la cercanía, el *tener a mano*, el *probar*, el *disfrutar*, en suma, el *placer sensual*. Las aporías de la estética siguen latentes en su vocabulario fundamental.

<sup>561</sup> El “asco a lo humano” no debería dejarse llevar por los “esquemas geométricos” pues podría perder su conexión con la realidad sensible, perdiendo sentido el proceso de intelección.

<sup>562</sup> Siempre debe mantenerse una “reminiscencia” de la realidad sensual como signo de seducción y peligro que el artista y el público selecto supera.

<sup>563</sup> Lo que resulta de recibo en el arte nuevo es, como ya señalaba Schopenhauer, que el objeto del arte incite al apetito a lo sensual no contemplativo de modo que interfiera en la pura contemplación. La excitación del apetito impide la contemplación estética (Highfill, 2014: 31). De nuevo, el asunto sigue siendo en gran medida de *pulcritud*, el artista nuevo, como el científico, debe usar guantes y no mancharse de realidad fungible. El aspecto de *criatural* de lo humano, la animalidad que come, bebe, defeca y copula resulta inadmisibles.

<sup>564</sup> Gómez de la Serna ve bien este aspecto del funcionalismo del cubismo y su paralelismo con la deshumanización orteguiana. Así habla del “escalofrío moral” que produce la “pedagogía de lo poliédrico” presente ya en la apelación macabra de “naturaleza muerta” que denomina a los bienes atractivos como algo sin vida y que los “disecadores especulativos” del cubismo enfatizan (Gómez de la Serna, 1943: 331). Highfill ha estudiado el asunto del “Botellismo” —uno de los *ismos* de Ramón, el

protestante, tornando la gracia por la distinción. De alguna manera Ortega plantea respecto a la estética la dualidad del valor: la dualidad del valor es el doble plano de la metáfora. Aunque se busque la abstracción máxima, sin valor de uso, sin experiencia concreta (sin trabajo concreto), el valor de cambio carece de objeto, imposibilitando su realización.

La referencia al protestantismo, ese *espíritu del capitalismo*, no es casualidad. Juli Highfill muestra bien las diferencias entre Ortega y Gómez de la Serna en su aproximación a la pintura, donde Ortega ejemplifica su espectro entre “la realidad por excelencia” y la “realidad contemplativa” (Highfill, 2014: 11-52). Visión orteguiana que enlaza con esa categorización *geopoética*. En las *Meditaciones del Quijote* Ortega desdeña por superficial la distinción de Menéndez Pelayo entre la “claridad latina” y la “neblina germánica” para poner una especie de diferencia racial y epistemológica: mientras que la cultura germánica es una “cultura de las realidades profundas”, la latina es una “cultura de superficies” (1966a: 341). No cabe duda de a qué clase pertenece Ortega que ya ha señalado su clase en la propia distinción frente al erudito santanderino. La cultura del norte de Europa se caracterizaría por una profundización en la realidad mientras que la cultura mediterránea sería una cultura “sensualista” que se deja llevar por las apariencias, por las “superficies”, donde se prefiere la sensación vívida de la cosa a la cosa misma; se ve claramente pero no se piensa claramente. La verdadera claridad (la buena *Aufklärung*) solo se logra mediante el concepto, la idea, el arrojamiento del sujeto que hace visible la realidad profunda (*Meditaciones del Quijote*, véase Highfill, 2014: 20).

La *joven poesía* de alguna manera mezcla y en algunos casos sintetiza, no sin contradicciones, incongruencias y vacíos, ambas formas de acercamiento a la realidad sensible.<sup>565</sup> La profundidad de la verdad de las cosas, la resistencia de las apariencias

---

descrito anteriormente— y las diferencias entre el cristal funcionalista de Le Corbusier y Ozenfant y el vidrio como recipiente de Ramón (Highfill, 2014: 39-41).

<sup>565</sup> De un modo harto problemático, Cano Ballesta ve en síntesis como la de Pedro Salinas un “humanismo integrador” en el que “naturaleza y tecnología se funden en armonioso abrazo” (1994: 206). Más adelante afirma: “Los inventos de la técnica no le conducen al entusiasmo incondicional. Muchas veces son un mero pretexto para crear una poesía insólita en el que al poner en contacto dos mundos distantes” surge una potente emoción lírica (1994: 209). Creemos que es precisamente en ese “humanismo integrador”, que no es otro, aunque Cano Ballesta no lo reconozca, que el de la “deshumanización” de Ortega donde reside el núcleo ideológico de la estética. Y del mismo modo, la *rehumanización* de la poesía a partir de los años 30 —desde donde, creemos, Cano Ballesta lee a

que plantea Ortega está invertida de un modo sensualista. Valga por ejemplo este fragmento de Pedro Salinas. En “El zumo” parece que la visión es incapaz de aprehender la realidad interior, sensual, de la naranja. Es decir, lo que se le oculta al poeta es una verdad interior que se oculta por la imagen, por la forma visual, pero la verdad es fundamentalmente sensual. El acceso a la verdad interior y profunda pasa por la experimentación sensual:

[...] “Mira, un secreto.  
 ¡Dámelo! Si parece una naranja.”  
 Pero el secreto defiende,  
 invisible amarga almendra,  
 su mañana, su secreto  
 mayor, dentro.  
 Lo que da son disimulos,  
 redondez, color rebrillo,  
 solución fácil, naranja,  
 a la mirada y al viento. (*Seguro azar*, 2006: 66)

La verdad interior es un fruto prohibido, secreto, con un carácter cuasi sagrado. Aparte del fruto prohibido, podría interpretarse así el recurso de “almendra”, palabra también usada para denominar a la aureola oval (*mandorla*) de los iconos bizantinos. Pero el título nos revela lúdicamente esa verdad sensual. Aunque para ello hay que realizar el desciframiento críptico de las imágenes el *zumo* siempre estuvo ahí. El goce sensual es a la vez y recíprocamente un goce intelectual.

Quizá en este último punto esté el elemento cómico que demanda Ortega, el trazo irónico con el que uno se ríe de uno mismo y descarta falsas pretensiones de trascendencia. El arte nuevo, al fin y al cabo, no deja de ser nunca lúdico, un gesto ocioso, gratuito. El *clown* de la bohemia finisecular está ahora interiorizado en el propio poema. El poema se burla un poco de sí mismo. Este gesto lúdico, sin embargo, en el caso orteguiano obedece al mismo impulso elitista: esa distancia irónica, la broma, solo

---

Salinas— forma en realidad parte de la misma ideología: la *rehumanización* acaba ignorando que “toda posibilidad de un humanismo práctico y real pasaba por la crítica del humanismo teórico. Solo desde esta última premisa resulta posible descubrir que la ‘rehumanización’ o el simple compromiso con lo humano se hallaba a la larga tan presos de la ideología dominante como la tan denostada ‘deshumanización’” (García, 2001a: 137).

será captada por el público selecto. Como explica Wylie Sypher: “Si la enajenación es una característica de la sociedad tecnológica, también es un síntoma el alejamiento, que los estetas suponían necesario para el arte” (1974: 14).

Pero por más que introduzcan un ludismo corrosivo la búsqueda de algo esencial no desaparece y esa búsqueda tiene mucho de reacción contra un mundo en el que todo se iguala bajo la forma-mercancía. Contrástese el *materialismo* lúdico de “El zumo” con el espiritualismo de *Presagios* en el que las naranjas sirven para oponer la primacía de la mercantilización imperante (extractivista, por cierto) con la elevación espiritual que es logra en la aprehensión contemplativa. El desvalijado naranjo, desposeído como el poeta, se mantiene en su lugar en un gesto de resistencia a la mercantilización del capitalismo global:

Hoy te han quitado, naranjo,  
todas las naranjas de oro.  
Las meten en unas cajas  
y las llevan por los mares  
a tierras sin naranjal.  
Se creen  
que te han dejado sin nada.  
¡Mentira, naranjo mío!  
Te queda el fruto dilecto  
para mí solo, te queda  
el fruto redondo y prieto  
de tu sombra por el suelo,  
y aunque éste nadie lo quiere,  
yo vengo como un ladrón,  
furtivamente, a apagar  
en sus gajos impalpables  
y seguros esa sed  
que nunca se me murió  
con el fruto de tus ramas. (Salinas, 2003: 39)

Esta sed que no se apaga con el consumo de bienes y mercancías, ese amor por la contemplación de lo pequeño e indefenso tiene también mucho de Ramón. Y aunque se diluya posteriormente en el ludismo deportivo de *Seguro azar* no desaparecerá del todo y volverá más adelante.

Como decíamos, aunque hay coincidencias importantes, la ironía orteguiana no es exactamente la misma que la de Ramón. A pesar de la afirmación teórica de la intrascendencia, es obvio el carácter ideológico del ludismo de Ortega. El ludismo del *arte nuevo* es una clave ideológica fundamental, muy seria, de este: el juego es la clave para que el arte se mantenga como una esfera libre e individual y no una cosa *necesaria* como en la abstracción del cientificismo. En la poesía *pura artificial* el supuesto ludismo es, pues, asunto muy serio. El juego poético es tan serio que se convierte en parte de un código deontológico de una profesión que se convierte en trabajo. Un poeta como Guillén no puede negar la trascendencia del arte y se toma demasiado en serio la afirmación del carácter lúdico del arte. Dice Guillén en carta de 1927: “El arte, lo primero; pero sin gesto ‘decorativo’, con una totalidad vital, admirable, lejos de ese concepto tan pobre, tan miserable de *juego*, según lo ha subrayado entre nosotros” (en Blanch, 1976: 190). Lo lúdico es una actitud profesional y seria como lo puede ser el carácter supuestamente lúdico del deporte moderno.

El ludismo de Ramón es genuino y, en su autenticidad, trágico. Tal ludismo es más cercano al de la poesía pura *orgánica*. Un ludismo que se sabe imposible. Los personajes circenses de Ramón, como los *clowns* del *cinema* de Alberti o Lorca, no encajan con el ludismo deportivo de la deshumanización. Quizá nadie mejor que Ramón Gómez de la Serna con su orondo rostro *guasón*, sus greguerías y sus acciones casi circenses encarna esa interiorización no tanto cómica como desgarradora en la propia figura del poeta. El tremendo ingenio escéptico de este carcome a base de ironía su propia subjetividad; que es la materialización de la soledad del hombre moderno denodado en performar el papel de su propio *yo*. Su *humorismo* no sea quizá otra cosa que la sonrisa melancólica del payaso, del melancólico Pierrot, que encarna la trágica subjetividad moderna.

## LA POESÍA PURA

Campo, ¿qué espero?  
Definición que aguardo  
de todo lo disperso

Vicente Aleixandre, *Ámbito*

### PURISMO ORGÁNICO Y PURISMO ARTIFICIAL

A pesar del peso intelectual de Ortega y Gasset en la reflexión sobre poética de la *joven literatura*, no todos asumen del mismo modo la base orteguiana ni recorren los mismos caminos, como decíamos antes. En relación con esto la dialéctica temporal que hemos trazado en torno a lo rural y lo urbano tiene una considerable importancia. En lo que se ha venido llamando la *poesía pura*<sup>566</sup> hay en nuestra opinión dos vertientes según la posición que guarden respecto a lo urbano y lo rural. Estas tendencias no son, digamos, discretas sino que forman un espectro gradual. Tampoco son excluyentes, ni son adscribibles a cada poeta ni sincrónica, ni diacrónicamente. En algunos de ellos, como hemos visto en el caso de Gerardo Diego, pueden darse de manera simultánea.

Un extremo sería lo que llamaremos *purismo orgánico* (que bien podríamos denominar *purismo juanramoniano*),<sup>567</sup> en el que los valores positivos se encuadran en una pureza de corte rousseauiano: lo popular (o humano) y natural son el objeto y el sujeto desde y por el que se escribe. El poeta tiende a la esencia natural del mundo,

---

<sup>566</sup> Pureza o impureza, por supuesto, son conceptos immanentes a la propia lógica productiva y no refieren a ninguna cualidad ajena al propio discurso. “No hay poéticas puras (ni impuras), sino el funcionamiento objetivo del arte en una coyuntura histórica determinada” (García, 2001 a: 30).

<sup>567</sup> Esta posible calificación no es gratuita. El propio Juan Ramón Jiménez intuyó tal diferencia cuando hizo una distinción entre los poetas de la llamada poesía pura entre los que llamó “poetas celestes” (Guillén, Salinas) y los que calificó como “poetas demoníacos” (Lorca, Alberti, Cernuda, Dámaso Alonso) (en Cano Ballesta, 1996: XXII y 239-246). El poeta de Moguer se siente claramente más cercano a los últimos. La modernidad, de algún modo, es el tiempo del infierno y el poeta no puede dejarse engañar por el brillo de las obras de la ingeniería moderna, o mejor, no puede hacerlo sin vislumbrar rápidamente su lado siniestro.



haciendo de sí mismo naturaleza prístina. Así, las formas populares, los motivos rurales y de la naturaleza preponderarán sobre los urbanos y moderno-tecnológicos. El poeta busca la unidad a través de hacerse él mismo naturaleza: habrá un elemento metapoético que buscará un modelo natural, corporal o campesino. El esfuerzo intelectual del poeta se enfocará en una intelectulización amorosa, donde lo que se busca es la fusión de poeta y mundo mezclándose y creando un nuevo elemento en el que sujeto y objeto son indistinguibles. El poeta podrá ver así su poesía como el trabajo campesino cuyo resultado será el fruto-poesía; o poseerá al amante (naturaleza, pureza) en una unión amorosa cuyo resultado será la esencia, pura. El amor será un elemento sustentador de esta poesía. La clave de este está en la entrega altruista. La motivación será el propio anhelo de unión y solo indirectamente producto del deseo puro podrá haber un resultado. El elemento volitivo, el esfuerzo del poeta es fundamental, pero es el deseo el que moviliza el esfuerzo. La despersonalización se dará a través de esa entrega, la anulación del *yo* por su implosión de anhelo absoluto. Lo concreto, sencillo y orgánico preponderará sobre lo artificial, lo complejo y lo abstracto. En el lado extremo de este paradigma de la *pureza orgánica* estaría Juan Ramón Jiménez, claro está, León Felipe, Juan Larrea, el neopopularismo de García Lorca y Alberti, Pedro Garfias, Mauricio Bacarisse, etc. Para estos, la forma, la *forma pura*, elemento perseguido, será la síntesis entre significado y significante, unión inseparable y confundida. En torno a ella, preponderarán los sentidos hápticos sobre los visuales: el tacto, el oído en tanto vibración corpórea, que no puede ser eludida. Habrá una exaltación de lo femenino en parte objetual pero también subjetiva y metapoética: lo femenino como paradigma de la producción poética a la que se desee acceder. El sustento temporal será lo diacrónico: el ciclo ecológico, la muerte y la vida, la reproducción, etc. El tiempo será el tiempo de la naturaleza, un tiempo más bien ahistórico, o enfrentado al tiempo lineal y homogéneo de la modernidad. El ahora será el de la *asincronicidad*, el momento vívido en contacto con la esencia natural, la sensación vívida, etc. Esta *pureza orgánica* tiene mayor continuidad histórica y temporal. No rechazará la tradición, sino que hallará en ella referentes y *esencias* sobre las que trabajar, no meramente un material sobre el que puede hacerse un aprovechamiento racional. Por último, hay más bien una espiritualización de la materia, antes que una materialización de lo espiritual.

Un ideal poético de pureza orgánico puede rastrearse en dos poetas tan distintos en su materialización poética como Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno, que

mantienen, sin embargo una lógica interna no muy distinta. En el “Credo poético” de *Poesías* (1907) vemos ya esa búsqueda de desnudez, de reconciliación de materia y pensamiento a través del amor corpóreo y del trabajo campesino.

No te cuides en exceso del ropaje,  
de escultor, no de sastre es tu tarea,  
no te olvides de que nunca más hermosa  
que desnuda está la idea. (1958: 200)

En sintonía con la metapoética de desnudez juanramoniana. Compárese con estos versos del moguerño:

Tiempo tendréis después  
de alargar los caminos  
vistiendo, hora tras hora,  
el desnudo bien visto

¡Con qué segura frente  
se piensa lo sentido! (*Estío*, 1992: 243)

Podrían ponerse otros ejemplos de poemas metapoéticos más claramente adscritas a lo que sería el movimiento purista en su vertiente orgánica: “Octubre” de Juan Ramón Jiménez, (*Sonetos espirituales*, 1917); “¡Aleluya!” de Valle-Inclán (*La pipa de Kif*, 1919); “Romancillo de primavera” de Garfias (*El ala del sur*, 1926), la “Caramba 46” de José Moreno Villa (*Carambas*, 1931). Uno de los grandes ejemplos podría ser el de León Felipe quien planteó la depuración poética de este modo:

Aventad las palabras...  
Y si después queda algo todavía,  
eso  
será la poesía. (*Versos y oraciones de caminante*, 1988: 9)

Como vemos se afirma la depuración no como decantación química moderna sino desde un proceso tradicional y campesino, dando además con el símil del cereal un carácter casi eucarístico.

El extremo opuesto dentro de este espectro metaapoético sería el *purismo artificial* (o de la *deshumanización*) un purismo de despersonalización, de objetivación tecnicista. El proceso de captar la esencia pura de las cosas será la decantación técnico-

intelectual. Los modelos serán la precisión metodológica de las ciencias puras, geometría, álgebra, etc.; el cubismo pictórico será un precedente artístico. La clave estará en la creación autónoma del sujeto. La despersonalización, en este caso propiamente *deshumanización*, se logrará a través de la objetivación y síntesis abstrayente del propio *yo*. Se tenderá hacia lo artificial, lo creado, pero entendido como producto unitario y sintético (la arquitectura, la fabricación perfecta y exacta, etc.). El sentido preponderante será la vista, que permite la distancia y la intelectualización. Habrá una prioridad de lo masculino, la fría razón, la inteligencia abstracta, descorporeizada, etc. La exaltación de lo femenino será casi exclusivamente objetual: deseo de posesión o de unión controlada. La forma será la abstracción conceptual, la deducción de los elementos esenciales del mundo. Hay más bien una materialización del espíritu; la alienación del trabajo (en su acepción neutra: la objetivación de lo humano a través de la acción sobre el mundo) sería así la clave desde donde comprender el mundo y la poesía. Los prodigios de la civilización moderna serán la excelencia materializada de esa humanidad, por lo que podrán maravillarse con ellos y tomarlos como motivo poético. La temporalidad será fundamentalmente sincrónica, lo preponderante será el *ahora*, el presente histórico en el que se alcanza un estadio superior. Lo simultáneo, lo urbano, lo moderno, el tiempo del reloj, la hora exacta, etc. serán los motivos recurrentes. Será una poesía tendente a romper con la tradición o a hacer un uso instrumentalista y selectivo de la tradición, a definir la pureza a partir de principios exclusivamente interiores. Confiará así en la posibilidad (o en la necesidad) de comenzar *ab obo* desde preceptos lógicos, casi como se construye un sistema lógico a partir de axiomas, elementos *puros* derivados a través de reglas lógicas que no deturpan el carácter *puro* del sistema.<sup>568</sup>

La poesía pura *artificial* comparte con otras corrientes vanguardistas su tecnicismo. La exaltación del mundo técnico y de la ciencia se hace paralela de una tecnificación de la propia lógica poética, aunque muchos de estos poetas eludirán o incluso desdeñarán el fervor poético por la tecnología contemporánea. El poeta se convierte en una serie de relaciones exactas y necesarias como un resorte mecánico:

---

<sup>568</sup> La acepción de poesía pura que dibuja Blanch encajaría más bien con esta *pureza artificial* pero, como veremos, y el propio Blanch admite, esta tendencia tendrá una adscripción muy limitada en el tiempo. Blanch la limita apenas a 1922-1930 (1976: 11). Entre estos poetas estarían Guillén, Salinas, Guillermo de Torre, cierto Gerardo Diego, el Alberti más cosmopolita, el cubismo de Hinojosa, etc.

“Mecanismo de la producción poética”, dice Dámaso Alonso en su poética para la antología de Diego, a pesar de hablar ya desde una posición que defiende la poesía como una especie de “fervor” cercano al “religioso” y al “erótico”, proveniente “del fondo más oscuro de nuestra existencia”, orientado a “un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera” (en Diego, 1974: 347). Así el *Cántico* de Guillén de 1936 puede estudiarse, como ha hecho José Manuel Blecua (1970: 41), como un sistema perfecto y exacto de correspondencias entre abstractos conceptos intelectuales y emociones exaltadoras: *asombro/exactitud*, *dicha/línea*, *brío/perfil*, *gozo/recta*, *afluencia/perfección*, etc.

La *poesía orgánica* también se fundamenta en el trabajo, en el manejo de la técnica poética, pero esta será más bien una *técnica* en el sentido de *poiesis*, de creación natural y orgánica. Lo que tenga de técnica no será tanto técnica moderna como *techné*, arte, artesanía más bien, manejo de unas herramientas desarrolladas por el depósito de una tradición genuinamente comunitaria. Por eso la tendencia a comparar el trabajo poético con la tarea campesina, antes que con la producción fabril y por eso el interés y cultivo de las formas poéticas tradicionales populares. La “comunidad”, la *Gemeinschaft* de Tönnies, se caracterizaría por la negación de una *técnica* separada de la tradición y el ecosistema natural y social, a favor de una naturalidad encarnada en la *physis* (Alloa, 2018: 108) y, así, la técnica del purismo orgánico será más de artesano o campesino que de síntesis química. Precisamente de esta *pureza orgánica* surgirá de manera más lógica e inmediata la poesía *impura*, y con ella el rechazo a la ciudad moderna y a la civilización moderna en general, y el *compromiso* político.

### *Pureza, abstracción, narcisismo y poder*

En ambas tendencias hay elementos comunes y no puede hacerse una división discreta. La fenomenología es, sin duda, la clave de bóveda del formalismo purista. Los pilares son sin duda: en primer lugar, la confianza en el carácter *esencial* de la poesía en sí misma, es decir, el hecho de que haya una esencialidad propiamente poética, una *poesía pura*. En segundo lugar, el trabajo poético como clave del rigor purista,<sup>569</sup> hasta

---

<sup>569</sup> Pues, en la línea de Valéry, se trata de una *métier*: una labor de precisión y disciplina.

el punto de que Juan Ramón Jiménez pueda decir que el trabajo poético puede ser científico: “el arte es ciencia también” (“Notas al prólogo” de la *Segunda antología poética*, 1922). Pero una ciencia “pura”, tan pura, que no estudia un objeto, sino que ella misma, la poesía, es el contenido. En ese “ser” de la forma está la “exactitud absoluta”. No debe entenderse, pues, el planteamiento juanramoniano como equivalente con el tecnicismo del purismo artificial, pues, de hecho, es uno de los principios del romanticismo radical.<sup>570</sup> Por último, la asunción de la autonomía, libertad y capacidad dominadora del sujeto. Como explica Hugo Friedrich sobre la tendencia purista: “La deshumanización de los contenidos y de las reacciones anímicas se produce como efecto del poder ilimitado que el espíritu poético se arroga” (1969: 259).

Ese sujeto poético omnipotente es el nexo de unión entre ambas corrientes puristas. Este sujeto, espiritual, casi divino, está muy presente en Juan Ramón Jiménez (¿acaso no puede leerse el poema de “Intelijencia” como una reformulación del cristiano “yo soy el camino, la verdad y la vida”?), pero lo está de una manera orgullosa y controladora: “un orgullo intelectual de plenitud”, según García Montero (2006: 43). Según el filólogo granadino, el poeta moguerense se arroga la capacidad de una “plenitud fenomenológica”: “el poeta se considera capaz de despegarse de sí mismo, de *deshumanizarse* por completo, convirtiendo las miradas de su *yo* en un camino hacia el *todos*” (2006: 43). Pero, como decíamos, esa comunidad es posible a través de esa *techné poiética* que el lenguaje encarna como depósito de la esencia humana. El sujeto juanramoniano está pues dividido, aunque no lo esté en un tono trágico. La *pureza orgánica* aunque parta y participe de la subjetividad moderna, al estar en oposición al *ahora* del capital y la técnica, llega más fácilmente que la *pureza artificial*, acorde a ese *ahora*, a alcanzar las contradicciones que atraviesan esa subjetividad.

El poema juanramoniano puede señalar el punto en común entre las vertientes puristas *artificiales* y las *orgánicas* y las diferencias sustanciales que llevarán más adelante a una poética de la impureza y un cierto neorromanticismo. Efectivamente “Intelijencia” puede ser visto como la “búsqueda de una abstracción universalizadora” donde “[l]a exaltación del yo del poeta se basa en realidad en una operación de borrado de la propia identidad, en un proceso de abstracción de la mirada propia que

---

<sup>570</sup> En el fragmento 115 del *Liceo* Friedrich Schlegel afirma: “toda arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas” (en Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 35).

permita a la inteligencia encontrar el nombre exacto de las cosas” (García Montero, 2006: 43). El *yo* deviene ámbito de un *todos*. Pero en realidad, en contra de los planteamientos de García Montero, la borradura del sujeto coincide con su desparramamiento universal: el narcisismo nervioso. Juan Ramón Jiménez no puede eludir la división del *yo* aunque esa división haya perdido —eludido u ocultado— el tono trágico que caracterizaba la escisión romántica. De hecho, aunque negando las interpretaciones patológicas y egoístas del mito de Narciso, el de Moguer recurre para explicar su poética última a dicho mito en un texto sumamente significativo:

Narciso es el hombre que se encuentra con él en la naturaleza... y quiere dejar de ser individuo aparte; es el poeta que quiere su eternidad en toda la naturaleza metamorfoseante; el dios, en suma, que quiere ser toda la naturaleza. Por eso es homicida de su forma única, no suicida de su espíritu general... Es el gran mito del Creador que desea metamorfosearse en la naturaleza. (en Blasco, 1992: 83)

Narciso no es ni el enamorado de sí mismo, ni el egoísta, ni el suicida, es la insatisfacción constitutiva de la forma-sujeto que al relacionarse con el mundo como objeto no es tanto que se vea a sí mismo, sino que lamenta lo que ve como parte ajena a él, descubre su limitación y pequeñez, y la anhela para sí, para lo cual tiene que romper los límites de sí y fundirse en el cosmos; con consciencia o no de que en esa fusión halle su desaparición.

En un poema del primer libro de Salinas podemos ver también cómo la fenomenología del purismo artificial está íntimamente a un narcisismo casi patológico sublimado en la poesía:

No hay nada afuera que me ponga linde:  
ni camino que incite, ni montaña  
que dulce trasponer al alma sea.  
La vida al interior panal se rinde  
y libre al fin de la atadura extraña  
dentro de sí sus horizontes crea. (2003: 42)

El ser humano crea un mundo para sí, sin límites, ajeno a cualquier limitación espiritual, corporal o material. En la introspección el mundo implosiona en otro mundo creado, libre y basto. En línea similar se expresa García Lorca: “la voz debe desligarse de las armonías de las cosas y del concierto de la naturaleza, para fluir su sola nota. La

poesía es otro mundo. Hay que cerrar las puertas por donde se escapa a los oídos bajos y a las lenguas desatadas. Hay que encerrarse con ella. Y dejar la voz divina y pobre, mientras cegamos el surtidor” (carta a Guillén, en Blanch, 1976: 151). La aparente represión de las pasiones egocéntricas para alcanzar una emoción objetivizada es gran medida la universalización de la subjetividad propia, su proyección sobre el mundo todo, ahora gozado como parte de sí; pero logrado mediante un proceso de tecnificación literaria y comprendiendo la pureza poética como un proceso de abstracción. Como ocurre contemporáneamente en el mundo anglosajón con el “correlato objetivo” de T.S. Eliot cuya definición es bastante ilustrativa: “The artistic ‘inevitability’ lies in this complete adequacy of the external to the emotion” (“Hamlet and his problems”, 1960: 125).<sup>571</sup> La pureza se convierte en la *necesidad* de las leyes de la naturaleza. Pero esto inducirá a unos a la búsqueda adaptativa e integradora de esas leyes de la naturaleza (el caso de Juan Ramón Jiménez, Lorca, el propio Eliot, etc.), en otros será el control y manejo de esas leyes para subvertir y dominar la naturaleza. En unos la pureza se hallará pues en esa integración (la naturaleza, lo rural, la ciudad antigua, lo campesino, lo primitivo, etc.), en los otros más bien en el dominio autónomo de la naturaleza a través de la técnica (lo urbano, la arquitectura moderna, la técnica, la máquina, etc.).

En cualquier caso, ese mundo interno suele casi siempre tener un carácter premoderno y natural: es la deshistorización del sujeto, considerado como un ente universal. Un mundo en el que el cosmos tiene un carácter sustantivo frente a un *yo* o un *tú*, mayormente pasivo porque está fundido en él, vibrando ante las correspondencias con el mundo armonioso. Valgan dos ejemplos del número 5-7 de la revista *Litoral* de 1927 que homenajea a Góngora. Primero, “Centenario” de Juan Larrea donde la sensibilidad del sujeto vibra con una sureña naturaleza anhelada: “Sufriendo como el clima de una isla enclavada / hacia el sur ¡qué bien huele a arboleda tu voz y a ola recién surcada!” (Larrea, 1989: 82). Segundo, Cernuda que en su “Poesía” describe un crepúsculo matutino en el que el aparente caos de un mundo peligroso “al acecho” queda armonizado por las líneas, formas y fillos que se abren a una “presencia amorosa”

---

<sup>571</sup> Continúa Eliot más adelante: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (1960: 124). A pesar de su supuesta objetividad, como en el elitismo orteguiano, es el lector perspicaz e inteligente el capaz de *relacionar* el objeto con la emoción individual que la obra transmite.

que separa los mundos irreductibles quedándose el poeta en las “jóvenes cosas” que van “con rumbo feliz, en evidencia” que nacen en su conciencia: el día iluminado, brillante y pleno de su conciencia, contra el caos desordenado de la oscuridad nocturna. El asunto al fin y al cabo no tiene nada de novedoso: pero el poeta lo crea para sí en una novedad eterna como la del propio amanecer.<sup>572</sup> El objeto es plenitud irradiada por el sujeto con el que desea mezclarse.

Solo escollos de sombra, débilmente  
 acusado por luces su secreto,  
 tras el cristal, impávido testigo  
 de un paisaje de masas en acecho.  
 [...]
   
 Algún canto de pájaro perdido  
 clava su grito exacto en esa línea  
 que impalpable se tiende separando  
 orbes irreductibles: noche, día. (Cernuda, 2005: 675-6)

No concordamos completamente con Cano Ballesta cuando plantea que se trata de una “orientación hacia el objeto” exterior (1996: 7-8). Si se trata de un objeto exterior lo es como objeto deseado y distante, pero no una realidad exterior contemplada y existente. El cosmos que aparece como maravilloso y terminado (“Redonda, perfecta esfera”, versa Guillén) es el sujeto expandido infinitamente que cree palpitar en conjunción con el mundo hasta en sus objetos más pequeños e insignificantes que recrea en sus sentidos abstraídos y sublimados en la forma poética en un *fervor de realidad*.

Pero el crepúsculo de Cernuda concuerda también con los artificiosos paisajes modernistas<sup>573</sup> donde el punto bajo del sol sobre el horizonte representa la confusión de la terrenal y lo divino que sirve como metáfora de la unidad anhelada, la unión entre lo visible y lo no visible (“¡Quién pudiera desleírse / en esa tinta tan vaga / que inunda el espacio de ondas / puras, fragantes y pálidas!” [“Primavera y sentimientos”, Jiménez,

---

<sup>572</sup> A pesar de carecer de cualquier elemento referencial que denote una vida moderna, urbana e industrial, nada más lejos de ese paisaje matutino que el amanecer de las gentes campesinas que marchan a laborar. De hecho, cabe reflexionar sobre la ambigüedad de “masas en acecho” frente al “impávido testigo” ¿se trata solo de las formas paisajísticas poco a poco revelándose por la luz? ¿o se trata de las masas trabajadoras atentas al amanecer que inicia su jornada laboral?

<sup>573</sup> No es ajeno Cernuda al *jardín cerrado* del modernismo, como ya hemos mencionado al respecto de “Escondido en los muros” de *Perfil de aire*.



1992: 125]). Es también el momento de ruptura donde se rompe con lo cotidiano y se abre un mundo de posibilidades, una “hora mágica” (Jiménez, 1992: 202).

El poeta, de hecho, más bien combate el mundo real, en un “conflicto de sujeto contra objeto, de espíritu contra naturaleza” (Salinas, en Cano Ballesta, 1996: 11). Pero ese conflicto se resuelve en supuesta conciliación armoniosa entre objeto y sujeto, entre el hombre y su mundo en una universalización abstracta de la imaginación subjetiva. En el que el poeta en una inversión idealista llega a decir “dependo de las cosas” (Guillén, *Cántico*).<sup>574</sup> Podemos caracterizar esta actitud como una reelaboración del animismo característico de una etapa temprana de la transición del feudalismo al capitalismo, lo que concuerda con la exaltación fervorosa de Góngora (Rodríguez, 2002). Ese animismo que, como hemos visto, se recrea en una reespiritualización de la ciencia moderna. Pero el poeta que exalta al mundo (esa realidad magnificada que se recrea en el poema) no lo hace para gloria de Dios o del alma eterna sino lo hace para exaltación del *sí mismo*, del sujeto que se desparrama por el mundo. Un mundo de formas puras por el que el poeta se pasea exultante: “Caminar por tu mundo no es trabajo, es placer inteligente”, escribe Vicente Aleixandre (“Mundo poético”, en *Verso y Prosa*, n.º 12, 1928). El sensualismo objetivista oculta, en su supuesto abandono del antropocentrismo (el antirromanticismo de la deshumanización), al sujeto omnipotente: el creador, el poeta que crea (*poiesis*) un mundo propio.

#### *Lo abstracto como motivo poético y la urbanización de la conciencia*

Los paisajes de la poesía pura son paisajes abstractos, muy lejos del terruño real y empírico, trabajado con sangre y sudor. Un “paisaje intuitivo” (Aleixandre, “Mundo poético”, *ibid.*) que desvela el carácter profundamente urbano de la *poesía pura*. El surgimiento de la *poesía pura* es inconcebible sin esa *urbanización de la conciencia* que ha descrito David Harvey (1985). Como explica Kristiaan Versluys: “[the] effort to

---

<sup>574</sup> Inversión idealista porque, por supuesto, todo humano depende de una serie de elementos externos con los que se relaciona metabólicamente. Pero en este caso esas *cosas* producen una dependencia ideal, la conciencia del sujeto, elevada sobre su corporeidad dependiente, vuelve al mundo cósmico y se une a él en un metabolismo puramente ideal. No sería descabellado interpretar esas *cosas* como las relaciones sociales cosificadas en mercancías. Pues ciertamente en el capitalismo tardío, estando la subsistencia supeditada al consumo de mercancías, todos los individuos dependen de las *cosas*.

retrieve the *Ding an sich* is an essentially modernist way of dealing with urban material” (1987: 20). Para la mente no urbanizada, en un entorno rural, el mundo que le rodea tiene una significación relativamente clara, normalmente incardinada en unos usos y códigos sociales que si bien no fijados gramaticalmente sí son aprehensibles a partir de las prácticas cotidianas. En la ciudad, por el contrario, la mente urbana se moldea precisamente tratando de dar significado a un mundo cuyos significados no son evidentes, aun cuando paradójicamente se basan en códigos textualizados, y cuando se hacen aprehensibles estos se escapan e invalidan al ser transformados por el constante cambio que provoca la lógica social urbana.<sup>575</sup> Nada pues más *natural* que la mente urbana que trata de aprehender un significado esencial que trasciende la variabilidad de una realidad externa y unos códigos en constante transformación.

En Guillén, el poeta de voluntad más “pura” en su quehacer poético, más que en ningún otro vemos una atracción por la “expresión poética de lo abstracto” (Blanch, 1976: 127), observable en la recurrencia de los sustantivos sin artículos, los artículos indeterminados, el uso de la mayúscula en nombres comunes, los nombres en género neutro, la aposición, etc. Solo desde una deducción universalista, la búsqueda técnica de *la cosa en sí* puede abstraerse el objeto real y la sensación para decir, como hace Guillén: “todas las rosas son la rosa”. Pero, parafraseando a Spinoza *via* Althusser, podríamos decir que el concepto de rosa no huele —cosa que recriminarán los puristas orgánicos a la poética tecnicista—. De la misma manera, la figura lírica de *Cántico* se inserta en la muchedumbre no como un hombre sino como *el hombre* definido explícitamente en términos de abstracción:

Perdido entre tanta gente

---

<sup>575</sup> La moda, como hemos visto, será el paradigma de esa transitoriedad de los códigos urbanos modernos. La cuestión de la moda y su relación con las masas urbanas no pasó desapercibida para *Revista de Occidente* que abordó la cuestión y tradujo tempranamente los estudios sociológicos de Georg Simmel sobre la moda. Como explica Susan Larson, en su estudio sobre literatura y ciudad en la literatura española del primer tercio del siglo XX, tal siglo ha sido caracterizado con frecuencia como la época de las masas y de la ciudad. No sin razón pues al fin y al cabo, esta ha sido: “the location where those who decide what is fashionable live and work, and where the capital necessary to launch and advertise mass-produced objects is concentrated” (2011: 108). Simmel estudió tempranamente con sagacidad la sistemática aceleración de patrones de mudanza a través de la moda, sin embargo, la *Revista de Occidente* plantea esto más como elitista crítica a la vulgaridad y ramplonería del hombre-masa (bien sea burgués, bien proletario) y lo afirma como distinción moderna frente al beoda oligarquía rural. La *Revista* siguiendo claramente el proyecto orteguiano no sondea adecuadamente la profundidad con que ese patrón va colonizando todas las esferas de la vida, incluida la intelectual de la que ellos son cohorte.

Con el semblante sin nombre,  
 Soy nada menos el Hombre:  
 Mi abstracción indiferente. (“Perdido entre tanta gente”, 1970: 180)

Como decía el antimoderno Joseph De Maistre: conozco a muchos hombres pero no *al hombre*. La invectiva de Maistre estaba dirigida en gran medida al pensamiento rousseauiano y no es trivial su aplicación a este hodiernismo urbano, pues los significados asociados a la holística naturaleza armoniosa del romanticismo rousseauiano se trasladan en este hodiernismo a la ciudad moderna. La verdadera individualidad se encuentra a través de lo que en lugar de un *sentimiento instintivo* es ahora más bien una *intelección instintiva*. No se trata exactamente del unanimismo puesto que no es un sublime sentimiento de solidaridad humana el que conmueve sino el de una ciudad objetualizada, un ente autónomo, distinto al del propia propio ser, al que, sin embargo, el espíritu tranquilo y sosegado puede abrirse para vibrar en armonía y alcanzar una profunda sensación de plenitud.

Para lograr la correspondencia entre sujeto y objeto, el sujeto primero tiene que haber logrado el estado de autonomía del espíritu. Esa trascendencia se logra desde la pureza gracias a que las formas de la naturaleza estarían *a priori* en el sujeto como parte del entendimiento intuitivo, las formas apriorísticas. Este sujeto de corte kantiano es así capaz de trascender la naturaleza a través de una correspondencia entre las formas externas y las formas internas. Como explica Becerra Mayor, “el objeto es poseído por el sujeto para trascenderlo” (2007: 216). Solo el sujeto libre y autónomo, confiado totalmente de la certeza de su subjetividad individual permite que la voz lírica del *Cántico* de Guillén pueda tranquilamente perderse en la calle y hacerse uno con la masa urbana sin la menor incertidumbre o inquietud:

Nada tal vez más dulce  
 Ni de mayor consuelo  
 Que la tarde de un lunes  
 Cualquiera paseado  
 De pronto.  
 [...] ¡Perderse,  
 Hacerse muchedumbre! (“Callejeo”, 1970: 121)

Ese momento es además el instante del tiempo abstracto, el *ahora* del capital, en el que el tiempo del reloj es la eternidad:

No transcurre  
 La hora. Permanece  
 Con todo su volumen

*Naturalización de la técnica y la ciudad modernas*

Poetas como Guillén subliman la conciencia urbana que se erige ante la experiencia de la urbe moderna por la cual uno es inducido a intelectualizar la relación con el entorno para protegerse psicológicamente de la gran cantidad de estímulos. Las impresiones que afectan la mente del ciudadano son tantas, tan variadas y tan conspicuas, que la conciencia funciona como una pantalla que filtra los estímulos dejando solo penetrar en la experiencia una determinada cantidad, e incorporando el resto de estímulos en la vivencia práctica. Esa vivencia (*Erlebnis* para la fenomenología) disolvería la separación entre sujeto y objeto en tanto que no es tanto conocimiento racional como conocimiento *incorporado* del mundo. Pues bien, consideramos que el *hodiernismo fenomenológico* de un Guillén vendría a ser la exaltación de esa *vivencia* que sería el aunamiento del mundo exterior, urbano, y de la conciencia urbanizada. Es, sin embargo, la elusión de esa pantalla la que configura el aparato psíquico de la conciencia urbana. La conciencia sería plenamente transparente y podría gozar de la ciudad plenamente aun cuando lo que se está haciendo es generalizar la intelectualización, el discernimiento psíquico inconsciente, de la mente urbana.

La transparencia del *crystal*, la transparencia del *prisma* de las metáforas (son términos de Ortega), sobre la que se construye la teoría poética de la *pureza artificial*, es esto en gran medida. La tematización formalista que sostiene la estética kantiana que llega hasta nuestros días tiene una inquietante similitud con las categorías de la economía política que rigen la vida de la ciudad moderna. Si bien los estetas han cargado con frecuencia contra el *materialismo* burgués que supedita todo al pragmatismo pecuniario, han eludido las homologías entre ciertas categorías estéticas y la producción de la lógica del valor: el arte es un fin en sí mismo, tal como en el funcionamiento abstracto del proceso de valorización, el valor es un fin en sí mismo. Efectivamente la “sublime objetividad del valor” (Marx, 1975: 64) induce en los sujetos un sentimiento de infinitud inaprensible que denota un elemento trascendente. El valor es

ese ser (auto)trascendente que efectivamente algunos adoran en su proyección material dineraria: el absoluto social y terrenal que a través del proceso de valorización, “el cierre retroactivo del dinero-capital sobre sí mismo” (Kurz, 2021: 53), somete todas las esferas sociales.

Ortega en su “Ensayo de estética a manera de prólogo” de 1914 sostiene que para formar el objeto bello “es preciso someter éste [pone el ejemplo de un ciprés] a dos operaciones: la primera consiste en libertarnos del ciprés, como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le presta carácter de belleza” (1964b: 258).<sup>576</sup> La formulación con la que explica el funcionamiento metafórico, base de la estética orteguiana, coincide exactamente con el proceso por el cual se conforma la forma-mercancía, base de la sociedad capitalista: todo objeto es sometido a dos operaciones, se le aniquila como realidad empírica —dominación de la naturaleza— y se le dota de una delicadísima cualidad que le presta el carácter de mercancía —el valor—. Tengamos en cuenta que Ortega habla ya en un estadio histórico en el que efectivamente un delicadísimo y frágil objeto como el papel dinero media todas las relaciones sociales. Este es el escenario urbano del hodiernismo purista. Para Ortega, el “cristal transparente” de la metáfora tiene una especial función: “servir de tránsito a otros objetos: su ser es precisamente no ser él, sino ser las otras cosas. ¡Extraña misión de humildad, de negación de sí mismo, adscrita a ciertos seres!” Lo que Ortega atribuye a su aristócrata artista es la voz del fetichismo de la mercancía: la abstracción (despersonalización) concreta (*la cosa en sí*) que nos habla y que escuchamos si nos callamos. La identidad del objeto se borra para acceder a la universalidad del valor. La identidad del yo se borra para acceder a la universalidad de la forma-sujeto, de las formas puras. La homología entre la forma-mercancía y la forma pura orteguiana no es incompatible, como ya hemos señalado, con su elitismo. Como ha señalado García Montero:

El cristal transparente, que no refleja nuestro propio rostro como un espejo, es la metáfora de una belleza inteligente y equilibradora. La identidad se borra para acceder al *todos*. La teoría estética de Ortega corresponde punto por punto a su visión de las élites, las

---

<sup>576</sup> ¿No es el soneto de Diego a “El ciprés de Silos” una puesta en práctica casi literal de tal ejemplificación?

minorías selectas encargadas de influir en la masa para darle forma a una realidad desvertebrada (2006: 40)

Sin embargo, esta ontología poética de Ortega guarda mayor relación, creemos, con la propia estructura de valorización del capital que con la constitución de una nación aristocrática. Es decir, en este punto el problema no reside en la política reaccionaria de Ortega sino en su ontologización universal del modo de producción capitalista sublimado en su estética. La reducción ontológica de la forma mercancía no es incompatible con la implosión de mercancías de lo más variadas y particulares, del mismo modo que su liberalismo no es incompatible con el elitismo más recalcitrante, o tal como la individualidad elitista no resulta incompatible con la despersonalización.

#### *La ciudad doble: civitas dei/civitas hominum*

Juan Manuel Rozas al caracterizar al grupo del 27 distingue entre una *civitas dei*, una ciudad ideal que es, bien la de un pasado nostálgico, bien la de un futuro proyectado, que el grupo mayoritariamente desdeñaría, y una *civitas hominum*, una ciudad real y existente, el mundo urbano del *ahora* (en el que, cómo no, está la extensión de esta ciudad a todo el territorio: la playa, los transportes, los viajes turísticos, etc.) (1983: 13). Sin embargo, creemos que la distinción entre la *pureza orgánica* y la *pureza artificial* que hemos planteado explica mejor la ambivalencia hacia la ciudad y las muchas excepciones e incongruencias que tiene que abordar Rozas para mantener la problemática categoría de Generación del 27. Pues ¿cuándo la poesía de García Lorca abraza esa ciudad del *ahora*? ¿Cuándo lo hace la de Emilio Prados, Luis Cernuda u otros tantos? Juan Manuel Rozas explica la “gran dualidad Naturaleza-Historia” en el grupo del veintisiete del modo siguiente: “o la Naturaleza deja de ser un sujeto a describir, para fundirse con el hombre a niveles cósmicos; o es sustituida por Historia, en la que la Naturaleza es recreada por el hombre; especialmente en la ciudad, lo que es, en definitiva, el tema del progreso” (1983: 13). El primer caso sería paradigmáticamente el de Aleixandre y el segundo el de Guillén. Sin embargo, Rozas está haciendo un corte diacrónico problemático que creemos corresponde más bien a tendencias distintas dentro de lo que sería el grupo poético del veintisiete. La tendencia purista artificial efectivamente se corresponde con la segunda actitud que describe

Rozas y la segunda con la de Aleixandre, pero solo con el Aleixandre posterior a *Ámbito*, que ya no encaja plenamente dentro del paraguas de la poesía pura, sino más bien en su inversión *impura*. Son ante todo los *poetas profesores*, como se ha denominado a Diego, Guillén y Salinas, quienes desde presupuestos creacionistas y puristas artificiales *recrean* en su poesía la *creación* natural que ven epitomizada y tematizada en la ciudad moderna y una naturaleza domeñada por esa capacidad creativa que el hombre moderno habría llevado a niveles superiores. Pero especialmente poetas más jóvenes, después de pasar, en mayor o menor medida, por una conceptualización poetológica similar pero mucho más inclinada a la *pureza orgánica*, en la que la ciudad moderna no destaca, está casi ausente o problematizada, ven precisamente en esa transformación desafortunada del medio por parte del hombre moderno una forma de corromper la capacidad creativa del sujeto que se rebela contra ese mundo cuyo máximo exponente es la ciudad, una ciudad que además lo ocupa todo, y que por tanto no permite ya su huida, el retiro hacia un espacio natural o la distancia segura de una naturaleza o una sociedad orgánica-natural. Es por ello por lo que efectivamente en poetas más jóvenes, especialmente en Aleixandre, la *Naturaleza* es tomada como un sujeto trascendente al que el poeta desea unirse.

El propio Rozas matiza que la dialéctica debe percibirse diacrónicamente. Así Alberti, por ejemplo, empieza en una *civitas dei*, la de su infancia gaditana, de la que es “arrancado” para pronto convertir a Madrid en una atrayente *civitas hominum* moldeada por presupuestos progresistas en *Cal y canto*, donde saborea el progreso y la urbanidad. Para más tarde llegar rápido a la sombra (*Sobre los ángeles*, que se abre con un “Paraíso perdido”) y buscará una mejor ciudad con términos positivos en *Elegía cívica*, y con términos negativos en *El hombre deshabitado* o *13 bandas y 48 estrellas* (1983: 14). Aquí creemos que está el principal defecto de Rozas, quien no capta la propia dialéctica de la lógica artística y, sobre todo, la dialéctica de la ideología del progreso y su engarce con la ciudad. Rozas deshistoriza la ciudad y deshistoriza también en gran medida la lógica interna de cada poema y su radical historicidad. Y lo hace, por ejemplo, al decir que Salinas y otros harán un enfrentamiento entre esas conceptualizaciones urbanas posteriormente, tras el exilio (1983: 14). Efectivamente, el enfrentamiento es claro en el poema tardío de Salinas, titulado precisamente “Civitas Dei”:

¡Qué hermosa es la ciudad, oh Contemplado,  
que eriges a la vista!

Capital de los ocios, rodeada  
de espumas fronterizas,

en las torres celestes atalayan  
blancas nubes vigías.

Flotante sobre el agua, hecha y deshecha  
por luces sucesivas,

los que la sombra alcázares derrumba  
el alba resucita.

Su riqueza es la luz, la sin moneda,  
la que nunca termina,

la que después de darse un día entero  
amanece más rica.

Todo en ella son canjes —ola y nube,  
horizonte y orilla—,

bellezas que se cambian, inocentes  
de la mercadería.

Por tu hermosura, sin mancharla nunca  
resbala la codicia,

la que mueve el contrato, nunca el aire  
en las velas henchidas,

hacia la gran ciudad de los negocios,  
la ciudad enemiga. (*El contemplado*, 1971: 580-1)

Creemos que el error de Rozas está en no tener en cuenta la dialéctica entre ciudad y progreso que hemos ido esbozando a lo largo de esta tesis. Rozas llega afirmar que



solo algunos poetas como Prados, Cernuda y Aleixandre “no cayeron en la tentación sistemática, en un momento dado de sus obras, de la ciudad y el progreso” (1983: 16). Sin embargo, ¿no son *Ámbito* y *Perfil del aire* poemarios que encajan dentro de la poética hodiernista purista en la línea guilleniana?<sup>577</sup> Con tematizaciones de la técnica exultante de corte incluso futurista. Cernuda llega en su prosa joven a exclamar: “¡Oh tren, yo te amo!”, exaltándolo como “¡Ángel de la velocidad [...]!” y a poetizar un ventilador (“Urbano y dulce revuelo...”). El tardío poema antecitado de Salinas expresa la dialéctica entre ese *hoy* y el potencial emancipatorio de la acontemporaneidad que sí estaba latente en la *pureza orgánica* pero que no lo estaba en la pureza artificial que el cultivó en la década de los 20. La ciudad querida es una *ciudad posible*, de la que solo hay gérmenes que son resquicios de un pasado no contaminado por la lógica destructiva de un *ahora* que se impone. Es la *ciudad posible* y la *ciudad imposible* que ya expresase Juan Ramón Jiménez reflexionando sobre el “Cielo de Madrid”:

El sol se hunde por un lado y la luna viene por otro. Aunque el resplandor del poniente es grande y brevísimo el del oriente, se ve bien que el de aquél es de algo que se va y el de éste de algo que llega. ¡Y qué hermosura esa que se ve entre hogueras verdes y granas, como en el Greco, esa que viene ambarina, velada, fantasmal!

Los dos fulgores tocaban dos aspectos distintos de la ciudad. Contra el poniente se recortaba un palacio pretencioso y torreado y la luna se derrama sobre unos tejadillos amontonados como baúles viejos.

Madrid de hoy. Pueblo de la Mancha que muere. Ciudad catalana que nace. Qué triste reinado el del ocaso y el de la luna naciente que sonroja y platea la armoniosa proyección de ciudad baja y bella Carlos III y en tardes que parecieron un momento de belleza eterna. (2001: 53).

La misma dicotomía entre el presente y el pasado que producía la *ciudad muerta* se establece ahora en el interior de la propia ciudad. Aunque esta dicotomía no esté explícitamente presente en el hodiernismo artificial, la ciudad de algunos de esos poemas ilustra claramente que es una ciudad *creada* por la imaginación del poeta. Pero, a diferencia del caso de la pureza orgánica, tendrá que mediar una guerra devastadora y un exilio para que la pureza artificial capte esa dualidad. La fenomenología ilustrada de

---

<sup>577</sup> Además de caer en incongruencias por defender una unidad generacional que, como especialmente se ha visto posteriormente, no es tal.

un mundo sin sombras conforma un sujeto puro que en su transformación metafórica de la realidad crea una ciudad de luz que es más bien una soñada *polis* griega o una “ciudad del paraíso”, vividas como si fuese el puro presente. Es el caso del poema “Yo y la luz” de Manuel Altolaguirre (¿el mismo paraíso malagueño de Aleixandre?) incluido en un epígrafe titulado precisamente “Vida poética”:

Yo y la luz te inventamos,  
 ciudad que ahora en un alba  
 de fantasía y de sol  
 naces al mundo;  
 ciudad aún imprecisa,  
 con sangre, luz y ensueño  
 en tus blancas fachadas.  
 No sé qué madrugada  
 sobre los edificios voy dejando,  
 ni qué sol mañanero  
 ilumina la vega, el mar, las calles,  
 interiores en mí.  
 Hemos cambiado  
 mundo y yo nuestras luces. (*Poesía* [1930-1931], 1982: 162)

¿Dónde está el *ahora* de la ciudad moderna? ¿Dónde los negocios, la industria, los coches y las masas trabajadoras? El silencio y la luz de la madrugada son la promesa de una ciudad utópica que podría existir pero que no existe, pero, como decíamos, esta dualidad en algunos de estos poetas solo se hará explícita más tardíamente.

Los estertores del modernismo se engarzan en este punto con el purismo orgánico y lo que luego será la revuelta contra la pureza y la impugnación a los presupuestos racionalistas solidarios con la civilización capitalista. Ejemplo de esta continuidad podrían ser unos poemas de Tomás Morales, poeta canario fallecido prematuramente y que fue incluido por Diego entre sus *contemporáneos*. En la sección “Poemas de la ciudad comercial” de *Las rosas de Hércules* de 1922, la “ciudad comercial”, signo del capital industrial moderno, se opone el barrio de Vegueta que da nombre a una de las composiciones: “Este barrio tranquilo, tan diferente en todo / al barrio del Comercio, es plácido y riente” (1956: 307). La ciudad comercial donde el capital hace sus negocios se opone ahora a un barrio popular antiguo, pero que en su tranquilidad ajena al ajeteo del

capital está *muerto*. Lo presuroso, el trabajo, el tráfico, el “desenfreno comercial” es la *vida del ahora*; una vida, sin embargo, que no satisface al espíritu:

Yo prefiero estas calles serias y luminosas  
que tienen un indígena sabor de cosa muerta;  
donde el paso que hiere las roídas baldosas,  
el eco de otros pasos, legendarios, despierta...

Yo prefiero estas plazas, al duro sol tendidas,  
que aclamaron un día los fastos insulares;  
donde hay viejas iglesias de campanas dormidas,  
y hay bancos de granito, y hay fuentes populares... (1956: 309)

El poema tiene, eso sí, un tinte nacionalista español: la típica y encantadora arquitectura y vitalidad del barrio antiguo es la propia del aventurero colono, el barrio comercial sin embargo es obra del racional y gris capital extranjero, la invasión sin épica (“colonización extraoficial”) del pragmatismo inglés. Las ciudades opuestas están enfrentadas en una guerra silente y el viejo imperio hispano está perdiendo la batalla: “La fábrica reciente de los ruidos modernos / le merma, poco a poco, su antiguo poderío”. El barrio antiguo es solo un fósil viviente de algo condenado a desaparecer, “un resto vivo”. El “desarrollo novador” del capital “se extiende y triunfa” borrando a su paso el glorioso pasado español. La nueva ciudad no permite ya una identificación cultural o emocional, la civilización contemporánea se rige por valores abstractos mediatizados por una homogeneizadora economía que erradica lo que propiamente puede llamarse cultura. No es una visión singular, su amigo Alonso Quesada mantiene igualmente una dicotomía similar en la que se identifica lo inglés con el tedioso trabajo moderno, la producción y gestión del capital, que se opone a la plenitud y el sosiego rural: “¡Oh las horas rurales de mi vida, perdida / en la evasión de un humo muy azul y lejano!” (“El sábado”, *El lino de los sueños*, en Diego, 1972: 246).

#### HODIERNISMO DEL AHORA. PURISMO ARTIFICIAL

Ramón Gómez de la Serna define certeramente la condición mental urbana del nuevo artista a la vez que apunta involuntariamente hacia sus contradicciones. Nos referimos a lo que Juan Manuel Rozas (1983) ha denominado el *hodiernismo* del 27. En

una de sus greguerías escribe Ramón: “Lo que llevamos dentro de la cabeza es metal en fusión. A veces sentimos escalofríos como si se nos fuese a enfriar o a solidificar ¡Qué susto!...—Cuando nos muramos sentiremos todo el metal consolidado y como en lingotes” (“Greguerías nuevecitas”, *Ultra*, n.º 6, 1921). Esta irónica novedad (*nuevecita*) tiene algo de espeluznante. La experiencia mental urbana parece esconder una necesidad autodestructiva: la liquidez peligrosa y ardiente, solo puede reposar en la muerte. Mientras se viva hay que estar constantemente en movimiento en crecimiento dinámico. Quien para, quien no fluye integrado en el ritmo del *ahora*, está muerto. La celeridad de la modernidad urbana, la urgente necesidad del crecimiento económico se transpone a la propia vida en el fervor hodiernista: “¡Mas, todavía más!” (“Cima de la delicia”, Guillén) o “Prisa de vivir más” (“Los nombres”). Aunque como el crecimiento del capital, la realización plena nunca llega, siempre hay que continuar:

[el] Instante, tan ágil  
que en llegando a su meta  
corre a imponer: Después!” (Guillén, 1970: 119).

Pero ciertamente el purismo deshumanizador, hasta su repentina crisis, vivirá gozoso ese *ahora* en el que creará encontrar las esencias. El tiempo no pasa, parece no pesar sobre un sujeto que goza absolutamente del *ahora*: “Ingrávido presente”, comienza un poema Cernuda de su primer libre de fuerte carácter purista, *Perfil del aire*. Ese goce estará por encima de la necesidad de novedad de la vanguardia permitiendo un aparente equilibrio tanto formal como temático entre elementos urbanos y no urbanos. Aunque esos paisajes serán paisajes deshumanizados, donde el elemento humano será fundamentalmente el que emana abstractamente del sujeto, en los que el trabajo humano histórico sobre la realidad se hace tan transparente como la mirada del sujeto contemplador.

### *Inmediatez y autoevidencia de la vida*

En la poesía pura de influjo deshumanizador lo puro se entiende como aquello que está libre de algo, en el sentido de Kant, ideas puras, según Hugo Friedrich, “en las que no hay nada que pertenezca a la sensación” (1969: 213). Sin embargo, consideramos que en el hodiernismo de esta poesía lo que hay más bien es la búsqueda de la sensación

pura: la pureza es la *pureza de la percepción*, una percepción fundamentalmente distanciada e intelectual en la que prepondera la vista. Se pretende captar la *vida*, el *ahora* del mundo y los sentidos, a través de unos sentidos intelectualizados *a priori*: “su plano: puro, sabio, / mental para los ojos / mentales”, así exclama Guillén en un poema de nombre sintomático, “Naturaleza viva”. Una especie de reducción fenomenológica de la sensación, ese *gozo de la vista* con el que Dámaso Alonso editará precisamente su primer poemario *Poemas puros. Poemillas de ciudad* (1981) o los versos de Moreno Villa: “—¿Maravillosa vista? / ¡Ojos maravillosos!” Como señaló ya contemporáneamente Antonio Machado comentando precisamente la obra del malagueño, la “poesía joven” se enfrenta a la vida como algo dado y autoevidente pero como algo ajeno al sujeto (“Fragmentos sobre la lírica”, Machado, 2007: 282), como algo que puede visualizar y analizar:

Yo he sido ciego:

tal es mi alegría

delante de las múltiples

presencias de la vida (“Descubrimiento”, Moreno Villa, *Colección*, 1924, en Soria Olmedo, 2007: 298-299)

Como plantea Juan Manuel Rozas (1983: 11), aunque nosotros no lo extenderíamos a todos los poetas del grupo:

El poeta —deshumanización, intranscendencia, antirrealismo— transforma la Naturaleza en literatura, de acuerdo con lo que el presente momento, al abrir los ojos, les muestra, pues nada va a buscar como demiurgo, fuera de lo que ve al hilo de sus días. Desde luego, esta Naturaleza no es mayordomo de Dios, sino *ancilla* del creador literario.

El hodiernismo consiste en gran medida en tomar la realidad como algo inmediato y gozoso. Residiendo el gozo en gran medida en esa misma inmediatez, antes incluso que en el contenido: en el universo hodiernista todo son *presencias*, *apariencias*, *formas*, presentes en una conciencia abierta finalmente al mundo. Negar su presencia es así ser *ciego*. Como explica Miguel Ángel García, la imagen de la conciencia es un signo de la verdad de las cosas, el mundo se encuentra ante uno sin que uno pueda recusar su presencia (2001a: 106-7). Tal unión con el mundo sensible adquiere connotaciones eróticas. El poeta contempla un paisaje desproblematizado que no es propiamente un paisaje sino un erotismo de la vista: “¡Que campos me hizo dios! / ¡Qué

pueblecitos en el campo!” (Moreno Villa, “Descubrimiento”, en Soria Olmedo, 2007: 298).

*La estética sin naturaleza del purismo artificial*

Cabe preguntarse, como hacía Francisco Umbral (1969: 328), si se trata, pues, de un paisaje propiamente dicho el “cosmos lineal y aritmético” de Guillén o los “paraísos miniados” de Aleixandre. “Antes que de una poesía deshumanizada, se trata de una poesía desnaturalizada”, contestaba Umbral para afirmar inmediatamente que hasta Miguel Hernández no se halla una auténtica naturaleza en estos años. Aunque no creemos que se puedan aunar el paisaje del purismo orgánico con el del purismo artificial, efectivamente el paisaje como admiración contemplativa de un territorio es mayoritario en el purismo artificial, tanto la admiración como la realidad son más bien la admiración de la propia estructura formal recreada en la conciencia. Por ejemplo, Jorge Guillén, apela a una Castilla “lírica y universal”, que podríamos atrevernos a afirmar que en cuanto ahistórica y abstracta resulta inexistente, ni siquiera como escenario potencial de la historia (como si está en Antonio Machado, por ejemplo). Explícitamente Guillén opone su Castilla ideal a las imágenes “anecdóticas, regionales, que estamos acostumbrados a ver”, en sucinta referencia a los noventayochistas (en García, 2018: 109). Para poetas como Guillén el objeto, como objeto sensible, está separado nítidamente del sujeto como algo exterior a él, compartiendo los presupuestos dicotómicos de la ciencia moderna. Hay una unión, pero solo se da en la conciencia que queda plasmada en la creación del poeta que es a su vez la aprehensión de la esencia del objeto, producto pues de su intelectualización de un mundo natural del cual, por lo demás, está higiénica y ociosamente separado. Lo real es la sensación pura y simple, lo demás no existe.

El propio Paul Valéry, maestro teórico y práctico para esa *pureza artificial* española, decía en los *Cahiers*, distanciándose de su propia obra, que sus poemas carecían de un elemento paisajístico o siquiera concreto: “Compruebo, en mi ingenuidad, que mis temas y modelos son siempre y sólo objetos intelectuales, cosas internas. Nunca me dedico a un paisaje, una persona, una escena o suceso... Ningún recuerdo, y, en todo caso, tratado de modo abstracto” (en Jauss, 2004: 224). Podríamos

decir, que la poesía pura de la vertiente deshumanizada es una “estética sin naturaleza” y que, como el propio Valéry en su momento, tal como explica Hans Robert Jauss quiso “hacer de todo *conocer* una función del *poder*” (2004: 225)

### *El campo cubista*

Estamos lejos pues del paisaje del objetivismo óptico del impresionismo o del desciframiento cosmológico del simbolismo. Este último, que sin duda había sido el preponderante en la *vieja poesía*, es parodiado por José Bergamín quien ironiza sobre la identificación simbolista con el paisaje propia de la melancolía modernista en una especie de sainete cubista (*Tres escenas en ángulo recto* [1925]) donde un arlequín se regodea en el paisaje, en el “bello espectáculo de la naturaleza” que, en un signo de distanciamiento metadramático, es el propio *fondo* que le ha puesto la invisible *voz del Señor*:

Voz.— ¡Ah! ¡oh! ¡ih!... Te engañas con un simple telón de fondo.

Arlequín.— De mucho fondo. De fondo a mi melancolía. (1973: 32)

Nada de fondos, melancolías, símbolos o proyecciones en el paisaje hodiernista. La realidad es lo inmediato de la conciencia, la sensación liberada de significaciones o símbolos, la conciencia vaciada de emociones que sean previas a la propia sensación. El goce deriva de la apreciación límpida de la propia sensación. Esa sensación cristalina es entendida como la aprehensión real del mundo, *la cosa en sí*, comprensión y conocimiento de la realidad que se plasmaría en la relacionalidad entre significado y significante de la metáfora purista. Metáfora cognitiva y aprehensión del mundo van unidos de tal manera que la forma pura es todo un *poder*. Valéry, como decíamos, se mostraba muy directo en esa voluntad de poder que emana de su poesía: “sólo voy tras el *poder*..., el amor, la historia, la naturaleza no significan nada para mí”. Como hemos expuesto respecto a la desobjetivación que se da en el arte moderno, el método objetivo se funde con lo subjetivo: “mi método soy yo”, llega afirmar Valéry cuyas reflexiones sobre el método no fueron escasas (en Jauss, 2004: 224). El vaciado, la depuración, de preconcepciones es el *método*. Vaciado que para el poeta representa el poder de un yo puro.

El campo, pues, no está en absoluto ausente de esta poesía aunque no falten referencias campestres en parte de esta poesía; especialmente el campo cotidiano, no una naturaleza amenazante o sublime, ni el campo histórico cargado de signos. La aparente baja densidad de signos humanos en este paisaje resulta muy adecuada para la depuración preconceptual que busca esta pureza deshumanizada. Un libro como *Ámbito* de Aleixandre está así repleto de paisajes de lo que podríamos llamar una especie de clasicismo cubista en el que prácticamente todo es rural y descontextualizado de cualquier elemento social (excluyendo poemas como “Cinemática” de carácter urbano). Un paisaje sensualizado a través de la forma, poseído y vívido. El *ahora* queda remarcado por el presente de indicativo donde se nota el vitalismo hodiernista y la voluntad de percepción fenomenológica y su pretensión de inmediatez, de acceso directo a la forma pura. El paisaje no es reconstrucción reflexiva desde el recuerdo como en el romanticismo sino inmediatez pura. Se ha querido ver en este paisaje un cierto equilibrio entre lo natural y lo artificial. Sin embargo, ese supuesto equilibrio no es tal cuando vemos, como ya hemos comentado, que hay muy poco de natural en la contemplación estética de la naturaleza, además la *pureza* pretende ser aquí *aisthesis* pura, percepción esencial, tal como la define la estética moderna desde la *Crítica del juicio* kantiana: ateleológica, lúdica, aconceptual, etc.

José María Hinojosa es uno de los ejemplos de ese supuesto “equilibrio” (Rozas, 1983: 39) entre lo natural y lo artificial. Su *Poema del campo* (1925) encaja en la línea metodológica de la *pureza artificial* aunque efectivamente encuentra la pureza en el mundo no artificioso del campo. Buscando la esencia se huye de las formas verbales centrándose en lo sustantivo pero introduciendo ya cierto cubismo que se hará mucho más marcado en el siguiente poemario, *Poesía de perfil* (1926) a la vez que justamente elementos neopopularistas. El elemento orgánico está en que la *realidad pura* es precisamente lo objetualmente contrario al mundo artificial moderno. Ni ciudades, ni industria, sino campo, simples herramientas campesinas y naturaleza. Sin embargo, la técnica está encuadrada plenamente dentro del formalismo cubista. El poeta capta el todo, la esencia de la naturaleza que se encuentra en el paisaje, a través de la apreciación fragmentaria y técnica formalizada de elementos particulares. Como en este brevísimo poema muy similar en su reducción sensual a la popular occidentalización del haiku:

Bosque negro,  
mojado



en viento. (“III”, Hinojosa, 1998: 24)

Esta intelectualización del campo es muy distinta del sensualismo panteísta de Juan Ramón Jiménez. El poeta es un distanciado observador de una naturaleza deshumanizada y aséptica. La primera sección del poemario, “Poemas para alguien”, es casi un catálogo de flora y fauna mediterránea sin apenas rastro de humanidad. Y cuando aparece el pueblo y lo campesino esto aparece como un objeto al que se mantiene una distancia impasible que transparenta, hasta casi borrarlo, el elemento humano. Es el caso del poema “Hoz”:

Cuello de cisne,  
yerto  
y afilado.

Interrogación  
de acero  
forjado.

Cercenador  
certero  
de la casa del grano.

Isócrono  
movimiento  
del brazo.

Campo  
raso. (1998: 37-38)

Podemos observar aquí una serie de elementos característicos del *arte nuevo* que proponía Ortega: un cierto eco antimodernista en el cisne metálico y afilado; la fascinación orteguiana por la duda irónica connotada por el signo interrogativo; el carácter lúdico de la palabra libre en los versos concisos y entrelazados por correspondencias fonéticas a través de la aliteración y paranomasia, y, a la vez con cierta correspondencia texto-visual, breve, concisa y repetitiva estructura tríadica que se rompe en el final que denota la propia finalización de la siega, versos cortantes como la

hoz; y un vocabulario abstracto y novedoso más propio del futurismo que del lenguaje cotidiano o menos aún popular. Como analiza Juan Manuel Rozas (1983: 39), una serie de “imágenes que, sumadas, nos dan la técnica simultaneísta del cubismo, una imagen, una figura plástica —en el caso del cuadro— vista cuatro veces como en cuatro planos.” Rozas considera que este vanguardismo estaría equilibrado en conjunto al insertarlo dentro de una temática tradicional: la utilidad práctica de la antigua herramienta en la labor agrícola, el ciclo de vida y muerte de la cosecha, etc. Pero ese equilibrio es realmente la idealización falsaria de un campo en desaparición al que no se hace mención. La hoz, un instrumento cada vez menos utilizado y aceleradamente sustituido, no ya por guadañas sino incluso por maquinaria motorizada, va convirtiéndose cada vez más en un símbolo —el soviético, por supuesto, entre otros, que no podía pasar desapercibido al lector contemporáneo y cuya ausencia es expresiva— que en una realidad asidua y cotidiana. El naturalismo obedece a una pretensión de organicidad, de identificar la poesía con una práctica natural a la vez, productiva y concreta, preludiando tanto el posterior abrazo al irracionalismo corpóreo del surrealismo como la filiación fascista por la que se inclinará pronto el poeta malagueño.

El carácter tecnicista de la producción del poema puede verse mejor al compararlo con la poesía de carácter campesino de Miguel Hernández. En un principio el poema podría incluso recordar a las octavas reales de *Perito en lunas* pero el poema de Hinojosa no pretende ser un acertijo en el sentido oral y agónico de Hernández sino un desvelamiento formalista, aprehensión de lo esencial, que de por sí contiene un cierto carácter lúdico, irónico, como el “Zumo” de Salinas. El poema de Hinojosa se trata de una sucesión de imágenes poéticas (en el sentido de Huidobro o de Guillermo de Torre), casi cinematográfica. No un conjunto de metáforas fluidas y entrelazadas, orgánico casi, como en Hernández. Son imágenes sucesivas como planos superpuestos, simultáneos, de un cuadro cubista, en un visualismo más textualizado, gráfico, que sensual. Quizá la diferencia más chocante esté en una ausencia: no hay humanos, cuerpos conscientes, solo *brazos*. La sinécdoque del poeta no es baladí; lo que se contrata es la fuerza de trabajo, como venía a decir Henry Ford tal como hemos señalado anteriormente: *pido un par de manos y tienen la manía de traerme una persona*.

La supuesta integración entre la vanguardia y la tradición no es tal (como plantea Rozas [1983: 38]) si tenemos en cuenta que la tradición no es una tradición viva sino un objeto museificado. Estos poemas *campestres* están más en la línea del paisaje futurista

de Guillermo de Torre que de una sincera admiración y cercanía por lo campesino. Tal actitud se mantiene después del viaje a París, el núcleo de los ismos europeos. Su poema “Sencillez”, de *Poesía de perfil* de 1926, editado en la capital francesa, es la imagen de un paisaje natural, construido, sin embargo, desde un cubismo rebuscado.

Los dedos de la nieve  
repiquetearon  
en el tamboril  
del espacio.

Parábolas de nubes  
forman un halo  
de cristal,  
sobre el monte nevado.

Una línea  
y un plano.

Quiero poner mi vista  
sólo en el espacio,  
que es sencillo  
y a la vez complicado. (Hinojosa, 1998: 53)

Ese espacio “puro”, “sencillo” como forma apriorística, pero complejo en cuanto mundo fenoménico, se mueve totalmente dentro de ese formalismo kantiano. Como en otros poemarios de esta *joven poesía* todo son *perfiles, formas, líneas, planos*, etc. La vista, el sentido que organiza la poesía *pura artificial*, capta de manera inmediata la realidad del mundo, su esencia. El mundo de las formas es inmediato para el poeta de manera que el conocimiento surge inmediato de la gozosa mirada: “Los ojos no ven, / Saben”, afirma Guillén (1970: 180).

### *El refugio de la metáfora*

Como explica Rozas, la llamada *tristesse du matin* no se ve en el grupo 27 —en el purismo artificial mantenemos nosotros—, “sino el gozo de vivir el presente, en una

realidad donde su exaltada dicha —en un *Beatus ille* del ocioso trabajo— se comunica a todo” (1983: 26). Durante el periodo de vigencia de la estética purista el mundo efectivamente resulta para esta una especie de *beatus ille*, no tanto el del pintoresco paisaje rural o el de una naturaleza amena sino el paisaje urbano. La ciudad es convertida en el ambiente natural del hombre. Y como hemos visto, la naturaleza entera es urbana; la naturaleza no es subsistencia, incomodidad o peligro sino playa, pistas de esquí, carreteras, vías, jardines, etc. El artificio moderno de la ciudad, el trabajo constante de la civilización, es el estadio en el cual la humanidad ha alcanzado su propio ritmo natural y vive en una rousseauniana armonía. La ciudad de Guillén es así luz, vida y prosperidad, “un encanto excitante, un anonimato amable, manifestaciones de la victoria de la creación humana, y un reflejo de eternidad” (Bellver, 1985: 550).

Su poema puro es el artificio-natural a la altura de esa ciudad, de la que cabe dudar que sea tan *humana* (o real al menos) como propone Juan Manuel Rozas. La ciudad guilleniana es así una “ciudad trabajada” que alumbraba la oscuridad de su sueño. Toda “una algarabía / De esfuerzos”, una multitud de mercancías que alumbran el mundo desde sus escaparates: “¡Tumulto de invenciones!” (“Como en la noche mortal”, *Cántico*). Invirtiendo la imagen expresionista de la ciudad como cementerio donde las pobres gentes acuden a trabajar hasta morir, Guillén convierte el arquitectónico cementerio de nichos en una tranquila ciudad. Hasta el reposo mortal es urbano: “¡Qué urbano lo eterno!” En la antigua arcadía está la muerte (el tópico de *et in Arcadia ego*), en la arcadía moderna del purismo artificial que es la ciudad, si está, su presencia ya no amedrenta: “Morir, no, vivir” (“Vida urbana”).

El mundo entero es un jardín edénico donde lo vivo y lo puro se fusionan en la creación de la naturaleza a la que la creación del poeta se igualaría. Un mundo sin pecado, ni culpa, ni sufrimiento, ni muerte, goce absoluto y eterno. Los muros del jardín, no tan distintos de los de jardín modernista —ahora sin atisbo alguno de sombra inquietante o de conciencia del aislamiento—, son la conciencia del propio poeta. Es el caso de este poema de Guillén dedicado a los jardines del Alcázar de Sevilla:

Como es primavera y cabe  
 Todo aquí... Para que, libre  
 La majestad del sol, vibre  
 Celeste pero ya suave,  
 O para entrever la clave

De una eternidad afín,  
 El naranjo y el jazmín  
 Con el agua y con el muro  
 Funden lo vivo y lo puro  
 Las salas de este jardín. (“Jardín que fue de don Pedro”, 1970: 177)

Donde es quizá más evidente el *beatus ille* de la ociosidad burguesa es en el “Beato sillón” de *Cántico*. Lejos de los negocios como el dichoso lugar horaciano, la casa burguesa ofrece la paz espiritual plena. El *beatus ille* es la intimidad y seguridad de la casa burguesa, la cómoda autoridad del sofá patriarcal —y, también, claro está, la general comodidad socioeconómica de los autores del grupo del 27— pero vivida como una aventura: la aventura es el vaivén intelectual, el desarrollo sin fin del trabajo del concepto. La síntesis es exclusivamente intelectual.

La supuesta integración entre campo y ciudad, entre tradición y vanguardia es harto problemática. Ya pasada la Guerra Civil y renegado todo adjetivo relacionado con la deshumanización, Gerardo Diego escribía en el prólogo a una antología de sus versos de 1941: “Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro”. La dialéctica temporal del progreso es explícita pero el poeta sabiéndose en ninguna parte afirma reunir en el *hoy* —la elección— la polaridad. Con certeza Diego es una de las figuras que más intensa y extensamente reúne en su propia obra el cultivo del neopopularismo con una pasión por la modernidad urbana. Pero a la afirmación anterior sigue una interesante aclaración:

Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa; esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real de que sólo en segundo grado procede. Esta última es naturalmente más difícil [...]. Pero si más difícil, no es en mí menos constante —véanse las fechas— ni menos “humana”. (1980: 15)

A pesar de lo escalofriante que resulta ya en la posguerra el término *deshumanización* e incluso *purismo*, Diego reafirma lo esencial de esa preceptiva estableciendo claramente una relación entre el campo, la tradición, lo relativo y la humanidad, que se distinguen de lo urbano, la novedad, la creación y la eternidad. La creación absoluta está en el fervor de una poesía creada ajena a lo humano, en ella

residen las relaciones puras de una verdad eterna como una *mathesis universalis* donde se ve reunida en plenitud todo el orden del universo:

Arquitectura plena.

Equilibrio ideal.

[...]

Norte, Sur, Este, Oeste.

Cénit, Nádir. No sigo. (*Versos humanos*, 1996: 192)

Este es el campo del purismo artificial: el goce tranquilo del turista. Como decimos, la dicotomía nunca fue ajena a la pureza, pero dentro de esa matriz hay distintas vertientes que jerarquizaron claramente las posiciones de lo rural y lo urbano aunque pretendiesen superficialmente un carácter integrador.

#### *Alabanza de corte y alabanza de aldea*

Para este hodiernismo ciudad y campo están ya integrados, el uno inmerso en el otro en una síntesis armónica. Guillén ve en el río que atraviesa la ciudad la presencia suficiente del campo en el *ahora*:

Río en ciudad. ¡Qué grande!:

por sus aguas aún verdes

llega el campo de antes. (“El campo, la ciudad, el cielo”, *Verso y prosa*, n.º 11, 1928)

El río se va de la ciudad sin acoger “la avidez de las calles” pero no es ningún agravio pues la ciudad es en sí una integración cosmológica:

Pero no importa... ¡Gracias,

gracias, estatuas!: ya

va el cielo entre las casas.

Una de las más claras expresiones de este hodiernismo es la novela lírica de título harto expresivo, *Yo vivo*, de Max Aub (Rozas, 1983: 20). Publicada en 1953 pero escrita entre 1934 y 1936, se trata de un proyecto literario truncado para siempre por la Guerra Civil. La breve obra narra en 21 capítulos un día en la vida de un hombre. Aunque el libro tiene bastante de la pasión corporal y del ansía de gozar de la vida de la rehumanización que se vislumbra como horizonte de las esperanzas políticas de los años

30, está construido desde la matriz ideológica de la pureza artificial. El inicio resume la ontología del purismo: “Es, de pronto. Ya. Surte, rompe las nieblas del blando sueño del amanecer ya tibio” (2003: 7) Con la conciencia surge la realidad como una revelación. El despertar es una epifanía de luz. La realización del proyecto iluminista, el sujeto emancipado, ya por fin dueño de sí mismo, despierta del sueño de la razón y contempla el mundo iluminado por la luz de la razón alcanzando la anhelada felicidad. El paraíso está en la vida terrena, aquí y ahora. Como enuncian unos versos de Salinas, cada día es una aventura, una empresa entusiasta: “Despierta. El día te llama / a tu vida: tu deber. / Y nada más que a vivir” (*La voz a ti debida*, 1971: 261). La eternidad del paraíso es la vivencia gozosa del *ahora* donde la historia, incluso el tiempo se contraen y expanden en un absoluto: “No pensar, sólo el aire. Presente del presente. El presente: clarísima luz del sol que le hiere los párpados, color y calor de sus párpados. No existe el tiempo” (Aub, 2003: 15)

En la corta novela se hace explícita la mistificada voluntad equilibradora del grupo entre lo artificial y lo natural. Así el narrador retoma el tópico renacentista de Antonio de Guevara intentando alcanzar el virtuoso punto medio. En un momento de la obra, casi más un extenso poema en prosa que una novela propiamente dicha, el narrador afirma:

Todo es extraordinario, bello y magnífico visto de cerca. Despacio es la clave de la admiración. El pensamiento de Enrique atrapa, al pasar, como los niños las anillas colgadas a buena distancia de la mano, en los caballitos del tiovivo, ideas manidas: la velocidad, perdición del hombre. Menosprecio de corte y alabanza de aldea. ¡Absurdo de tiempos ciegos! ¡Alabanza de corte y alabanza de aldea! (Aub, 2003: 20)

Los tiempos sin luz se han acabado, se ha superado la larga edad oscura de la humanidad y el hombre puede por fin gozar del mundo en toda su plenitud. En realidad, ese intento de equilibrar la dicotomía, de integración ideal entre el campo y la ciudad, entre naturaleza y civilización, es el del dominio y extensión de la ciudad moderna: el turismo. La novela es el día en la vida de un ocioso turista en la casa de la playa. El Edén es el resort de la burguesía acomodada y el poeta es un Adán que puede gozar de este moderno paraíso y ese paraíso es el que plasma en su poesía. Como dice Ortega: “Adán en el Paraíso es pura y simple vida” (en Rozas, 1983: 23). Resulta sumamente ilustrativo de lo iluso de tal integración purista que el propio autor al retomar la obra en

1951 para su publicación reconoce la imposibilidad de terminarla: tal hodiernismo es hoy insostenible.

El optimismo que permitía el hodiernismo anterior era, antes que nada —aparte de deberse a unas condiciones sociales e históricas muy particulares—, un deseo individual, vivido además como una fantasía individual, no como una realidad material y colectiva. Era el alegato de una ciudad inexistente —y la de un campo inexistente— en cuanto que, aunque no llegase a ser fantasioso como el maquinismo futurista, era solo el aislamiento de una superficialidad urbana donde el modo de producción (con o sin mistificaciones ideológicas) que lo sostenía quedaba oculto en el interior de unas fábricas sitas en los lejanos extrarradios. La producción no es que estuviese deformada o idealiza, simplemente parecía no existir. Lo cierto es que cuando ese sistema productivo se revela *de facto* por los acontecimientos históricos, la posición anterior resulta, al menos en los términos estrictamente anteriores, inadmisibile y la adscripción a los preceptos de la deshumanización pesarán como una losa entre los poetas que continúen escribiendo tras la contienda hasta el punto de desmentir que hubiesen tenido jamás tal adscripción, negando la lógica interna que produjo tantos de los textos de los años 20.<sup>578</sup>

*Pureza, ma non troppo.*

A final de los años 20 casi todos los poetas, independientemente de la poesía que sigan cultivando, muestran un cierto alejamiento de los presupuestos de la deshumanización. Mientras que en los poetas de la *pureza orgánica* este alejamiento será en forma de ruptura radical e inversión —la atmósfera, de tan pura, se incendia, podríamos decir—, desde la *pureza artificial* el alejamiento será de matización. Guillén en carta a Fernando Vela de 1926 (pero cuyas ideas se mantienen explícitamente en los años 30 puesto que la carta sirve de poética en la segunda edición de la antología dirigida por Diego de 1934) dice tomar el concepto de *poesía pura* de Bremond pero descartando su “catequística poética” y su idea de “estado poético” hasta el punto de preferir, para evitar confusiones el término de *poesía simple*: “Pura es igual a simple,

---

<sup>578</sup> Dámaso Alonso diría: “Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo?” Gerardo Diego expresa algo similar en 1961 (García, 2001a: 134). Como explica Miguel Ángel García, toda esta renegación de la deshumanización pervierte la historicidad radical de la poesía pura y lo que significó en el momento de su producción (2001a: 133).



químicamente”. Guillén adopta sin duda la visión técnica del Valéry que nos enseñaría “que no hay más poesía que la realizada en el poema” (en Diego, 1972: 327). Así cita a Valéry: “Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía”. A pesar de su popularidad, el término deshumanización empezó a cobrar muy rápidamente connotaciones negativas al final de los veinte (Soria Olmedo, 2007: 52). Incluso Jorge Guillén matiza la pureza abstracta y tecnicista de Valéry a la que claramente se siente más afín que a la de Bremond:

En suma, una ‘poesía bastante pura’, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta “poesía bastante pura” resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida. (Diego, 1972: 327)

La matización era perfectamente convincente. De hecho, los poetas cercanos a Ortega nunca adoptaron la terminología “deshumanizadora” del todo, aunque sí adoptaran la lógica productiva que enunciaba en esa estética. Así Gerardo Diego publica en 1925 unos *Versos humanos* (aunque esté haciendo ilusión a la división típica del fin del feudalismo que divide entre composiciones humanas y divinas es claro que quiere distinguir el libro de la abstracción técnica de los poemas creacionistas del propio poeta que seguirían un ideario fenomenológico) y Moreno Villa dice pretender hacer “Poesía desnuda y francamente humana” en 1924 (*Colección*) (en Machado, 2007: 279). Como Antonio Machado tenemos que interrogarnos por una cuestión que sigue sin ser respondida rigurosa y plenamente: “en qué consiste la desnudez y, sobre todo, la humanidad” de esos poemas (Machado, 2007: 281).

Gerardo Diego, en un texto similar al de Guillén matiza la deshumanización en 1928 y plantea la estilización como lección moral: “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” (en Soria Olmedo, 2007: 61). Pero ¿no es ese el antirromanticismo de la *deshumanización*? El hodiernismo artificial, como el del Guillén del *Cántico* de 1928 o incluso el de 1936 ¿no es acaso la actitud de una subjetividad moderna que se ve incapaz de construir un futuro a la vez que percibe una distancia con el pasado que no le

permite establecer un proyecto efectivo sobre él? ¿Es una plenitud del presente o un totalitarismo del presente?<sup>579</sup>

El propio Rozas, que unifica a toda la generación bajo ese carácter hodiernista, muestra lo limitado de ese carácter positivo al poner de manifiesto que junto a lo que él denomina *hodiernismo* hay también un *irracionalismo* negativo que coinciden en el mismo corazón de la vivencia de la gran ciudad (1981). Pero ahí reside el gran problema de la interpretación común ¿por qué lo que venimos llamando el purismo artificial es racional y el purismo orgánico, que deriva rápidamente en la impureza, es irracional? La misma lógica que funciona en la dialéctica temporal de la modernidad (el *ahora* racional frente al pasado o lo no urbano irracional) es aplicado por la propia crítica. Pues ¿puede sostenerse que la *ratio* abstracta de Guillén —o la de Le Corbusier, por ejemplificarlo con un proyecto material efectivo— es real o racional, más allá del sentido limitado y limitante de una *razón instrumental* (cf. Horkheimer, 2002)?

#### LA PUREZA ORGÁNICA. CLAVES ROUSSEAUNIANAS DE LA PUREZA

Juan Manuel Rozas interpreta la vanguardia, en general, en términos ingenuamente positivos como “profunda liberación del hombre” y plantea desde esto una supuesta superación de “la vieja dialéctica de campo-ciudad, de la naturaleza con visión de *Beatus ille* tradicional” (1981: 157), interpretando literalmente la cita comentada de Max Aub. “¡Alabanza de corte y alabanza de aldea!”. Ya hemos matizado el falso carácter de la integración que se trata más bien la colonización absoluta de la urbanización de la conciencia y de la propia estructura urbana sobre el territorio. En cualquier caso, esa “vieja dialéctica” está lejos de ser resuelta.

Especialmente lo que denominamos el purismo orgánico está atravesado de manera consciente por esa dialéctica. Todo el *ahora* hodiernista orgánico mantiene la presencia latente, como un correctivo inmediato, de ciertas raíces rurales. El *hoy* tiene una *acontemporaneidad* subyacente que explica una serie de fenómenos que no cuadran

---

<sup>579</sup> Se podría ir más allá. ¿No es ese hodiernismo un síntoma de lo que se ha llamado el aspecto esquizofrénico de la posmodernidad en tanto desorden patológico producido por una pérdida de experiencia de la continuidad temporal que induce a concebir el mundo como un presente perpetuo sin capacidad para establecer conexiones con el pasado ni proyectar un horizonte futuro distinto tal como la han tematizado numerosos teóricos como Jameson, Harvey, Huyssen, Bauman, Virilio, Stiegler, etc.?

con la interpretación unitaria de la poesía pura: la preponderancia de elementos premodernos en muchos poetas (Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, León Felipe, García Lorca, el primer Alberti, etc.), el cultivo y refundación de formas y temas populares que denominamos neopopularismo (Siebenmann, 1973: 266-327) y el cambio o ruptura posterior hacia una *poesía impura* y la tendencia en esta a plantear la ciudad en términos de un enfrentamiento ontológica entre naturaleza y civilización.

El popularismo se construye sobre dos pilares que bien podemos calificar de rousseauianos:<sup>580</sup> la naturaleza y el pueblo. El popularismo se deriva de una fusión entre la naturaleza y el pueblo: el pueblo tendría una lírica natural. El neopopularismo de la *joven literatura*, si bien no rompe en lo relativo a estos pilares con la poesía de Unamuno o de los hermanos Machado, sí se distingue por no prescindir de tratar de alcanzar una esencia poética inmanente a la propia poesía. El Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo* de (1914) y el de la *Segunda antología poética* (1922) son los puntos de partida: una moderna prosa lírica que tematiza la paz y la belleza del pueblo y la naturaleza y un verso que reelabora formalmente la lírica popular.

### *La vertiente juanramoniana-popularista*

La ciudad y el campo, en tanto que espacios atravesados por complejas realidades y discursos contradictorios, hacen dudar a la *joven literatura* que se mueve dubitativa entre ambos. Algunos poetas jóvenes introducen un matiz importante que puede verse

---

<sup>580</sup> Sucintamente, a sabiendas de la complejidad del pensamiento del suizo, por rousseauiano entendemos el discurso burgués según el cual el *hombre* (o, más bien, el *niño*) no está atado a la tierra, como en el feudalismo, sino que tiene una relación *libre* con la naturaleza. La naturaleza deja de ser una necesidad o una tiranía y pasa a ser una entidad omnicomprendiva y autoevidente de la que el hombre es parte *como ser libre*. Sin el adoctrinamiento *antinatural* del feudalismo o de una *sociedad corrupta*, el hombre puede al relacionarse *directamente, sin mediaciones*, con la naturaleza aprender de esta y desarrollarse como individuo pleno. Es la experiencia práctica del individuo ante la naturaleza de la que pueden extraerse únicamente los verdaderos conocimientos. Las verdades autoevidentes de la burguesía (libertad, autonomía, empirismo, etc.) se proyectan sobre la relación con la naturaleza. Tales verdades resultan que no lo son tanto y por ello se conforma toda una ciencia pedagógica y se impone la institución estatal educativa. Pero eso es otra cuestión. Baste señalar los presupuestos rousseauianos del krausismo español que tanto peso tienen en la formación de nuestros poetas. Por otra parte, otra clave rousseauiana derivada de la anterior es la consideración de *el pueblo* y de *el buen salvaje*. *El pueblo*, o ciertas manifestaciones de este, identificado fundamentalmente con el campesinado, al relacionarse por sus prácticas productivas cotidianas directamente con la naturaleza y carecer de educación (entendida como adoctrinamiento) puede ser interpretado como emanación orgánica de esa naturaleza.

como el germen de lo que luego será un gran distanciamiento con los planteamientos orteguianos. Poetas como Lorca o Alberti desde sus primeras obras no siguen el higienismo orteguiano, la voluntad de separar arte y vida, al considerarse única y exclusivamente *poetas*.<sup>581</sup> Es decir, no sólo artísticamente, sino vitalmente. Extremando la autolegitimación moderna del arte a través de la vida estos poetas se autolegitimarán social e individualmente en su actitud poética ante la vida.

Una cierta discordancia con lo que serán los presupuestos higienistas de la poética orteguiana se expresan ya claramente en la obra temprana del joven García Lorca quien en el prólogo de su obra teatral *El maleficio de la mariposa* interroga en tono recriminatorio:

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios. También el viejo silfo le dijo al poeta: ‘Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde. ¡Todo es igual en la Naturaleza! (2009: 227)

Aunque el discurso es lo suficientemente ambiguo para comprender que el granadino hubiese también abrazado la pureza y el higienismo que condenaba a lo “putrefacto”, pues, las pequeñas y humildes criaturas que se exaltan son “limpios y brillantes”. Es el ejemplo de cómo el purismo rousseauiano no es incompatible con ciertos elementos puristas artificiales y que se trata de un espectro flexible. El pueblo-naturaleza es bueno y bello cuando no está contaminado por la infección externa de individuos “incurables”. Una civilización de “cucarachas” se opone así a la silvestre e indómita pero delicada “mariposa” de trágica “ala rota”: ante esta civilización infesta el

---

<sup>581</sup> Alberti recordaba en sus memorias el esfuerzo denodado por “que sólo se me considerase poeta” (1982: 156).

amor (la poesía) es prácticamente imposible por lo que adquiere un grave componente trágico, identificándose casi con la muerte.

*¿La ciudad o el campo?*

Incluso en el momento más álgido de la época purista artificial la balanza se inclina por un antiguo mundo rural. El poema que García Lorca dedica a Salvador Dalí, en 1924 es en parte, como vio Guillermo de Torre en 1927 “la más perfecta y equilibrada transcripción hecha hasta el día de las normas plásticas impuestas por el cubismo” (en Soria Olmedo, 2007: 342). Exactamente no se trata de una transcripción sino de la descripción de los principios del purismo artificial que venimos describiendo y, tras su descripción, su rechazo. El joven pintor, por entonces con una estética adscrita al cubismo todavía con temáticas de fuerte carácter paisajístico tradicional, empezaba a asumir con virulencia el tecnicismo vanguardista y una actitud polemológica contra “lo putrefacto”. Este tecnicismo artificialista es el que describe Lorca que describe al pintor así: “Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos”. El amigo de Lorca, cuya amistad empieza a resquebrajarse precisamente en esta época, asume los principios abstractos de la estética futurista de una geometría límpida: “Dice la línea recta su vertical esfuerzo / y los sabios cristales cantan sus geometrías”. Esa estética artificial que asume como propio el maquínico mundo moderno (“Una rueda en la pura sintaxis del acero”) encierra las fuerzas de la naturaleza y la vida en libertad. Una estética que quiere: “El pez en la pecera y el pájaro en la jaula”. Vida y poesía debidamente compartimentadas, como planteaba Ortega.

En mitad de esta larga “Oda a Salvador Dalí” se introduce, sin aparente conexión con el resto, tres estrofas que se contraponen al proyecto artístico higienista. El tradicional pueblo pesquero de Cadaqués, que el propio Dalí había pintado tanto en años anteriores —y que en aquella época dejaba de pintar—, se contrapone al cubismo de la parte anterior del poema que el pintor adscribiría en el presente:

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,  
 eleva escalinatas y oculta caracolas.  
 Las flautas de madera pacifican el aire.  
 Un viejo dios silvestre da frutas a los niños.

Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.

En alta mar les sirve de brújula una rosa.

El horizonte virgen de pañuelos heridos,  
junta los grandes vidrios del pez y de la luna.

Una dura corona de blancos bergantines  
ciñe frentes amargas y cabellos de arena.

Las sirenas convencen, pero no sugestionan,  
y salen si mostramos un vaso de agua dulce. (1965: 619)

El idilio rural, sin sentimentalismos, representa el equilibrio entre las fuerzas apolíneas y las fuerzas dionisiacas. El pequeño pueblo mediterráneo evoca así la síntesis de lo romántico y lo clásico, el mundo helénico del idealismo alemán. La voluntad integradora de la estética moderna se ofrece en el escenario rural como un mundo no escindido, el mundo de la *poesía ingenua*. A la nueva pintura calculadora, abstracta y artificial, al mundo del *ahora* con sus ciudades y técnicas modernas, se oponen la naturaleza, el deseo y el pueblo tradicional, la belleza de la pasión en libertad, simbolizada por la rosa: “Rosa pura [...] limpia de artificios y croquis”. Una pasión equilibrada, que acepte la irracionalidad del deseo y, sin negarlo, reconozca la necesidad de límites y establezca formas de liberarlo: “Rosa del equilibrio sin dolores buscados”. Es decir, el equilibrio entre las fuerzas contradictorias del mundo y del ser humano. El poema se cierra precisamente pidiendo al joven pintor que obre pensando, mirando, habitando, desde esa “mar poblada de barcos y marinos”, tan distinta a las rosas artificiales (remarcada por el género gramatical de ‘mar’, pues hace juego de contrastes mediante el género gramatical en otro verso —diferencia, por cierto, contemporánea al poema de Alberti: “El mar. La mar”—).

### *El pueblo como intuición y naturaleza*

Juan Ramón Jiménez expresa a la perfección las claves ideológicas del neopopularismo de la poesía pura:

El pueblo, la naturaleza es más eternidad que la ciudad, la civilización, la cultura. La cultura no es eterna, es eterna la intuición. El pueblo es intuición, y cuando un hombre *cansado de la vida se retira* a la naturaleza (santo, poeta, sabio) va en busca de la

intuición, de la desnudez de la cultura; no va a aprender, va a olvidar, es decir, a aprender y encontrar en el olvido. (“Lo popular”, 1974: 268-269)

El poeta está ya en la ciudad, en la civilización, el mundo del poeta es el *ahora* urbano, nunca surge en el campo, lo que puede hacer es *retirarse a él*. La escisión romántica entre el hombre y la naturaleza se da absolutamente por asumida. La naturaleza es ya una otredad separada y ajena. Y, sin embargo, naturaleza y el pueblo se identifican o cuando menos interrelacionan íntimamente, como si la escisión no hubiese acaecido. Ese *pueblo* es precisamente lo rural y fundamentalmente campesino, en cualquier caso, no *modernizado* pues es precisamente la modernidad la que inaugura la escisión. Platón en boca de Sócrates —desde esa antigua Grecia que a partir del helenismo romántico se tomaba como el paradigma del estadio previo a la escisión capaz de producir esa *poesía ingenua* schilleriana— enunciaba claramente, como ya hemos comentado con anterioridad: *el campo no enseña nada*. Juan Ramón Jiménez gira el rousseauianismo que contradecía ese planteamiento para demostrar la clave ideológica del neopopularismo que lo distingue del popularismo anterior: lo *popular* es un viaje, un viaje de ida y vuelta, nunca un punto de partida; es un material que el poeta escindido toma y transforma para devolverlo a una modernidad en la que el poeta nunca se siente definitivamente cómodo. La verdad está en el interior del propio sujeto, que debe desprenderse de lo aprendido socialmente para hallar la verdad de su interior. Esto puede solo hacerlo en el silencio humano de la naturaleza, la “soledad sonora”, o la voz *natural* de quienes viven arraigados a la naturaleza, de la *poesía ingenua* que pervive, más o menos deturpada por el influjo contaminante de la civilización. El buen poeta puede detectar esa profunda veta mineral, el sedimento de un pueblo primitivo, que el trabajo poético puede convertir en mineral puro, eliminando la roca estéril y la ganga. El poeta moderno *depura* así el mineral en bruto de la *naturaleza popular*.

En la propia palabra castellana está inscrita la dicotomía entre el campo y la ciudad. A diferencia de otras lenguas europeas, en nuestra lengua hay una proyección metonímica por la cual se identifica el lugar habitado con sus habitantes, y ese lugar es prácticamente el antónimo gradual de ciudad. La concentración semántica de “pueblo” contiene una diferencia que va mucho más allá del tamaño de la población, implica formas de vida distintas, modos de habitar y convivir distintos. Una diferencia que en la modernidad resulta tan impropia que hasta la lengua ordinaria ha identificado una carga ontológica: “ser de pueblo”. Ahora bien, ¿en qué medida, si acaso lo es, es el

neopopularismo *de pueblo*? Salta a la vista que quienes se adscribieron a tal estilo no provenían precisamente del “pueblo”, ni en un sentido espacial ni en un sentido sociológico. El neopopularismo —qué duda cabe— nació pues en la ciudad, como explica Luis García Montero, “en la búsqueda de una elaboración culta de las viejas tradiciones, un esfuerzo por imaginar tonos y geografías de la antigua pureza que entretuviesen la inquietud de la melancolía urbana” (2006: 124). Es el producto de un sujeto moderno que se sabe escindido de una naturaleza de la que se sabe ajeno aunque desea acceder a ella, y cuyo anhelo produce una proyección idealizada de esta.<sup>582</sup>

Tal concepto moderno de pueblo (como los de *cultura popular* y *folklore*) está por supuesto atravesado por multitud de contradicciones que emanan de la propia base ideológica tanto como de la propia posición en la estructura social de la que parten, tal como ha sintetizado Honorio Velasco (1992). En la modernidad se conformó una sintética imagen de pueblo, un pueblo supuestamente auténtico que estaba a punto de desaparecer y cuya esencia había que recuperar. Pero,

quienes la promovieron, quienes la descubrieron —bien puede decirse la inventaron—, no pertenecían propiamente a los sectores sociales donde la hallaron, las clases populares y, sobre todo, los campesinos, ni destinaron su obra propiamente a esos sectores sociales de quienes la recuperaron (Velasco, 1992: 16)

Discrepamos de Juan Cano Ballesta cuando dice sobre los ecos tradicionalistas y rurales de los poetas del grupo del 27: “Estos escritores se hallan fuertemente arraigados en un legado cultural y artístico de siglos que todavía perdura a pesar del ímpetu renovador de la época” (1999: 213). Al contrario, no se trata de una continuidad centenaria: nada hay más moderno que la sensación de ver un mundo que desaparece bajo el viento huracanado de la modernidad. Estos poetas se hallan fuertemente *desarraigados* en un mundo cuya esencia es la ruptura efectiva con las bases que posibilitan una genuina tradición. Estos autores quisieran estar arraigados y se ven subjetivamente como continuadores de la tradición, pero están certificando precisamente su fin. El neopopularismo no deja de ser la voluntad de naturalización de

---

<sup>582</sup> Algo nos aleja de las conclusiones que de esto extrae García Montero: la falsedad de la nostalgia tiene un gran contenido de verdad y encontramos esa falsedad en el sujeto antes que en el objeto. Lo falso está más en las relaciones fetichizadas que instituyen la estructura del anhelo (que no habría que deshistorizar) que en el objeto anhelado que, por su contraposición negativa al mundo fetichizado del *ahora*, guarda un atisbo de verdad.



la poesía. Pero que en el fondo participa de la escisión: el neopopularismo es una forma del sincretismo moderno que haya en las formas populares una mina donde explotar materias primas con las que construir su obra poética. La tradición popular está totalmente extirpada de la base social y material de donde emana la lírica tradicional.

El primer libro de Juan Ramón Jiménez que explora el potencial de lo popular campestre, *Pastorales*, es un claro ejemplo de la solidaridad entre el popularismo y el sincretismo moderno. *Pastorales* mezcla la lírica popular con las más diversas mitologías europeas (cristiana, germana, latina), la *comedia dell'arte*, etc. Sin embargo, una vez plenamente imbuido en la persecución de la pureza Juan Ramón Jiménez depurará antes que nada esos elementos no populares. Pero esa purificación no dejará de ser también cierto sincretismo. Tal como explicó Pedro Salinas, el *Romancero* de Lorca es una selección de los elementos que funcionan desde el *prisma de la metáfora* vanguardista de los muy diversos romanceros que existen sin relación de continuidad: el romancero nuevo, el romancero viejo, el romancero romántico, el romance vulgar, etc. (en Soria Olmedo, 2007: 72).

En la búsqueda de la pureza poética se plantea que la poesía debe revelar un “realidad profunda” (“Poética” de Dámaso Alonso, en Diego, 1972: 347). El pueblo exclusivamente identificado con la población rural al guardar su carácter primitivo parece ser el mundo adecuado en el que hallar tal profundidad humana. El modo de comunicación de las clases humildes, a diferencia del institucionalizado, parece conservar lo que la cultura moderna habría perdido. Las clases humildes pueden identificarse con los pueblos primitivos que siguen internamente estructurándose sobre la tradición oral. Frente a lo personal e individual de lo moderno y sus *modas*, lo popular es anónimo y de transmisión y evolución tradicional. En lugar de una serie o agregación de individuos, lo tradicional se expresaría genuinamente por el anonimato que pasa a ser interpretado como un síntoma de la voluntad del conjunto y de la popularización (como canta “La copla” de Manuel Machado, hijo como es sabido de un prestigioso folclorista). Lo popular es lo propio de lo humano primitivo y de esto derivaran una serie de características que por lo general acompañaran toda expresión neopopularista: lo natural, lo regional, lo étnico-racial, lo infantil y lo femenino.<sup>583</sup> De

---

<sup>583</sup> Respecto a los dos últimos elementos, en la poética de la impureza la visión de la naturaleza sigue sujeta a un esquema similar, que no dejar de ser el de la escisión de género según el cual la

esto emanan una enorme serie de paradojas internas al neopopularismo, contradicción que es el trabajo mismo de toda la producción poética neopopularista: universalizar lo regional, formalizar la intuición, vivificar lo estático, fijar la tradición, etc. Las contradicciones del discurso neopopularista son en general las de la modernidad acercándose a una tradición —entendida como forma de transmisión y producción semiótica eminentemente oral y comunitaria— minada por la propia de la lógica de la modernidad.

El neopopularismo es, fundamentalmente, un signo de nostalgia hacia un supuesto lenguaje poético natural y originario cuyo fósil sería la tradición oral popular, fundamentalmente mantenida como resto casi arqueológico (o arqueológico directamente —recuérdese la etimología de la palabra, *arjé*, lo antiguo, lo originario, y desde la cosmogonía filosófica, la sustancia primordial— como lo es *nolens volens* para el folclorismo que trata de recuperarlo). Pero nada que ver con esa oralidad tienen los poemarios publicados en aquellos años, años en los que precisamente se consagra el libro como *supersignificante* (Rozas, 1981:149) donde se extrema el cuidado editorial, desde *Platero y yo* y *Poesías escojidas* (1917) —de importancia también ortográfica— hasta la malagueña Imprenta Sur de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Como ha señalado Lechner, antes de la Guerra, todas las obras neopopularistas con la excepción de la revista *Octubre* que sí pudo haber llegado a un “circuit populaire”, se quedaron en el “circuit lettré”, en terminología de Escarpit (Lechner, 1968: 122).

### *Pureza, popularismo, primitivismo y magicismo*

En un mundo alienado en el que lenguaje y sociedad, poesía e historia ya no coinciden, la poesía se sitúa como posible punto de reconciliación entre el ser humano y

---

naturaleza queda asociada a lo femenino, lo primigenio y lo infantil: “Árboles, mujeres y niños / son todo lo mismo: Fondo”, escribe Aleixandre (“Con todo respeto”, *Espadas como labios*). O Lorca que en Nueva York es el poeta profeta quien oye “el canto de la lombriz / en el corazón de muchas niñas”. La tierra sigue, como vemos, identificada con lo femenino y lo infantil. La relación con lo femenino del neopopularismo descansa también en la mencionada *geopoética* del paisaje ibérico. Las fuentes populares serán precisamente ajenas a la *virilidad* del paisaje castellano tal como la planteaba, de modo inverso, Ortega. De esta actitud resulta paradigmático que García Lorca escriba precisamente situándose en dos de los territorios que dentro de esa *geopoética* son calificados como femeninos: Andalucía fundamentalmente, y brevemente Galicia en sus *Seis poemas galegos* de 1935.

el mundo, entre el lenguaje y la realidad. El poeta se eleva como un guardián de la palabra ante el caos del mundo artificial, como desde el romanticismo (al modo de Herder, o antes Vico) el poeta fue el instaurador del orden dentro del caos aconceptual (pues un mundo en decadencia, retorna a la barbarie). La voluntad por recuperar el carácter esencial de la palabra es común a todas las corrientes del purismo (y de su inversión, la impureza), sin embargo, dónde se encuentra esa pureza y cuál es el procedimiento para alcanzarla son procesos muy distintos. Los precedentes del romanticismo y el modernismo, sin embargo, son evidentes. Valle-Inclán es todo un ejemplo al haber hecho del lenguaje una realidad absoluta (Blanch, 1976: 108), dotándolo de un poder propio. Como señala Federico Onís en su antología: “en su obra, como en toda obra literaria, la palabra es la materia única de expresión y ella lo contiene todo” (1961: 324). El magicismo verbal de Valle-Inclán es, de este modo, un precursor de cierto purismo de la *joven literatura*. Esto podría parecer estar en contradicción con el elemento de depuración técnica de los jóvenes, pero no lo está en absoluto. Como han demostrado los estudios antropológicos sobre la técnica, la magia es, en términos procesuales, una técnica y, a la inversa, como hemos expuesto anteriormente, la ciencia moderna es comprendida poéticamente como un procedimiento mágico y la técnica poética es concebida inconscientemente del mismo modo. La esencia del mundo estaría en el origen del propio lenguaje, así reconstruir esa lengua pura, el *étimon* de la lengua, es una forma de restituir la fuerza elemental, originaria, de la palabra. El verbo originario sería el poder cuasi mágico que posibilita la unidad del mundo espiritual con el material pero que habría sido perdido u olvidado por el burdo pragmatismo del progreso. “El immaculado conocer de los sentidos se manchó de ciencia y de experiencia, la geometría lo profanó con sus tres pautas de dimensión”, sentencia en la *Lámpara maraviollosa* Valle-Inclán (1922: 176). Los campesinos gallegos de Valle-Inclán, cuya lírica popular cierra los poemas de *Aromas de leyenda*, son precisamente los preservadores de esa “fabla antigua”, unida sustancialmente a la “tierra”, que mantiene la pureza de un lenguaje originario y, en cuanto originario, tiene algo de inocente e infantil: su lengua “tiene campesinos arrullos de paloma” (“Ave”, 1991: 49).

Esto va más allá de las aspiraciones excéntricas de un poeta como Valle-Inclán. Como ha señalado Manuel Alvar, los estudios dialectales de finales del XIX y principios del XX (como los del propio Unamuno) no se plantearon exclusivamente con criterio científico: detrás de ello había cierto magicismo; había una intención de

recuperar una especie de verdad “etimológica” (en la acepción griega de ‘verdad’) de las palabras que se mantendría viva en las hablas del pueblo, en los dialécticos, mientras que se habría perdido en su regulación urbana, estatal, academicista (Alvar, 1960: 58). Teorías vanguardistas, tan distantes por lo demás al popularismo, como la de Pierre Reverdy retoman el magicismo como base poética. Se utiliza la sugestión como técnica escritural: en lugar de describir o nombrar el objeto, se le conjura de forma asombrosa para llevarlo vivo a la conciencia del lector (Cano Ballesta, 1996:3). El “Arte poética” de Huidobro continúa esta línea abierta ya por el simbolismo. Y no es sustancialmente distinta la operación de los poetas puros en su recreación del mundo a través de metáforas. Como dice Salinas: “El artista debe operar en ella [la realidad] con el poder mágico de la palabra, la metáfora, la imagen” (en Cano Ballesta, 1996: 13).

La sencillez, lo sintético y el carácter fragmentario de las expresiones líricas populares serán interpretados como un paradigma de la propia búsqueda moderna por la depuración para devolver toda la integridad perceptiva del lenguaje. También poetas poco cercanos al neopopularismo como Guillén tratarán al máximo de despojar cualquier atisbo de ornamento o retórica (entendida como superficialidad) para recuperar las formas originales de las palabras. “Las palabras así liberadas, seguras y limpias, obtienen un mayor valor en sí mismas, independientemente de su función en la frase e incluso de sus relaciones con el pensamiento que las dirige” (Blanch, 1976: 124). Pero este carácter tecnicista tiene un sentido muy distinto al de un Unamuno para quien el “hacer lengua” (enfaticando la corporeidad de la palabra a través de la metonimia del aparato fonador) es una de las empresas más dignas del ser humano y que como académico dedicó no pocos estudios a los matices dialectales.<sup>584</sup> Desde el purismo artificial el sentido trascendentalista de Unamuno, enraizado en una conciencia colectiva del lenguaje, se ve más bien relevado por cierto ludismo y una deriva técnica e individualista en la que el lenguaje sublima la individualidad personal en la unidad mínima semántica terminada que es la palabra. Así, por ejemplo, los constantes juegos de palabras en los que el poema se constituye no tanto como una unidad de sentido

---

<sup>584</sup> Unamuno a pesar de su vocación oral y popular mantiene un tono declamatorio y patético, más siglo de Oro que romántico, retórico en cualquier caso, al menos en comparación con los intentos de acercamiento al uso de la lengua cotidiana mayoritaria que empieza a ser la de las ciudades y cada vez menos la de los dialectos rurales —que tantas ocasiones guardan resquicios fósiles del castellano antiguo que tanto fascinan a Unamuno—.

superior a las palabras individuales sino como un juego de “seguro azar” donde las palabras solas engendran sus propias sensaciones y fluyen en un entramado de relaciones libres. El sentido se abandona al fluir de las palabras. Así se abre el poemario *Seguro azar* de Salinas:

Invierno, mundo en blanco.  
Mármoles, nieves, plumas,  
blancos, llueven, erigen  
blancura, a blanco juegan. (2003: 61)

O valga también esta enumeración impresionista de Guillén que por acumulación asindética de proposiciones nominales logra una imagen etérea:

Castillo en la cima,  
soto, raso, era,  
resol en la aldea,  
soledad, ermita. (“Relieves”, 1970: 107)

La libertad formal lograda en la modernidad lírica es comprendida como una “epojé” fenomenológica, una liberación frente a un lenguaje degradado, vulgar y artificial, que les permitirá crear un lenguaje poético puro y pleno. Guillén toma una frase de Gabriel Miró para su *Cántico* muy ilustrativa: “quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación”. En resumen, si en el purismo la admiración por la sencillez lírica de las expresiones de la poesía tradicional es común prácticamente a todos los autores —la practiquen o no—, no todos valorizan el carácter colectivo y las condiciones de posibilidad de estas expresiones.

### *La llamada al orden*

La poética de la pureza, en todas sus vertientes, fue de la mano de un abandono de la forma poética retoricista y asumió como lenguaje poético el habla cotidiana. La *naturalidad* del habla, lo prosaico, es entendido como la *expresión profunda natural*, es decir, pura, pues lo que no parte del lenguaje natural (oral) de las clases populares es visto como un añadido superficial o una deturpación de la expresividad genuina. Actividad que está en el principio de la poesía moderna que tiene sus bases en el

romanticismo y que en España está expresado de manera teórica por Campoamor,<sup>585</sup> tal como supo ver Cernuda quien adscribió al poeta asturiano el mérito teórico de “haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético” (1957: 35), a pesar de sus escasos logros poéticos. Es la problemática práctica e ideológica de toda la modernidad literaria, pues, como explica Miguel Ángel García, la naturalidad (especialmente cuando se trata de “escribir como se habla” como dijo Juan Ramón Jiménez) “no sólo es difícil, sino que a la vez constituye un artificio poético como otro cualquiera” (2006: 208).

La palabra oral, considerada como paradigma de la naturalidad, espontaneidad e inmediatez, se opondrá a la escritura y la poesía adquirirá un similar carácter de incompleción propio del diálogo cotidiano o de las expresiones líricas populares. Muchos de los poetas del periodo confundieron de distintas maneras el lenguaje hablado con una poesía popular (Paz, 1998: 140). Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Alberti, etc. creyeron en la romántica expresión popular poética planteada por Herder. Otros, desde el malditismo feísta de Manuel Machado, a los ultraístas, confundieron la inmediatez y la realidad del *ahora* con el lenguaje hablado por las masas en las grandes ciudades con sus neologismos, barbarismos, etc.

El retoricismo será en cualquier caso considerado como una forma forzada, innatural, no acorde al ritmo del mundo o la realidad humana.<sup>586</sup> Aunque qué se entienda por ritmo del mundo dependerá de que mundo se considere el genuino. En cualquier caso, otro elemento fundamental del purismo que enlaza con la modernidad poética es la relación estrecha entre la prosodia y la propia concepción poemática. La prosodia se concibe como el ritmo del mundo, como en la analogía romántica en la que la palabra es “más sentida que pensada y más *oída* que sentida” (Paz, 1998: 97), a diferencia del preponderante visualismo de las vanguardias. La regularidad y los paralelismos del ritmo tradicional reaparecen reafirmando la visión tranquilizadora de

---

<sup>585</sup> En la “Poética” de sus *Pequeños poemas* escribió el asturiano: “la forma tiene que ser amplia, fácil y natural [por lo que] me vi en la necesidad de proscribir el antiguo lenguaje poético” (en García García, 2006: 201.)

<sup>586</sup> Elemento muy presente en la renovación de la novela del siglo XX. Tal novela apostó decididamente por rechazar la oratoria del discurso decimonónico e ir hacia la realidad cotidiana del habla. Azorín en *La voluntad*, quien como es sabido hizo posteriormente el amago de acercarse al *superrealismo*, criticaba la tradición novelística diciendo “en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con párrafos breves, incorrectos” (Martínez Ruíz, 2003: 190).

un mundo estable y regular. El poeta desea estabilidad y continuidad ante un mundo caótico, caos transmitido igualmente al mundo artístico pero paradójicamente la continuidad y el orden aparece como ruptura. La vuelta a la tradición es una manera de negar superficialmente la necesidad de esa ruptura aunque tal vuelta, individual y selectiva, es claramente una ruptura con el horizonte de expectativas vanguardista.

Es lo que se ha calificado como la “vuelta al orden” de la vanguardia promulgada entre otros por Jean Cocteau quien en 1926 publica una serie de ensayos bajo el título *Le Rappel à l'ordre*. Esto implica no solo una vuelta a ciertos patrones formales clasicistas, en oposición a la violencia formal de la vanguardia, sino un rechazo general de los elementos que caracterizarían el *ahora* de la modernidad. Cocteau pedía para la poesía “la reaparición de la rosa, única reacción posible contra las máquinas y las flores del mal” (en Soria Olmedo, 2007: 58). En coincidencia con los planteamientos que por esa misma época Benjamin veía en el fenómeno intrínseco a la modernidad, la moda, esta es interpretada como un sistema autorreproductivo de novedad tan insidioso que falsea todo su carácter. Ante la *modernidad del infierno* se vuelve a un ideal de equilibrio y orden que estaría presente en la tradición premoderna: “no hay nada más antiguo que lo moderno” (Cocteau, en Soria Olmedo, 2007: 58). Artistas y poetas que habían abrazado la violenta ruptura vanguardista asumían ahora esa “vuelta al orden”, desde Picasso o Guillermo de Torre hasta la *Neue Sachlichkeit* en Alemania. Cesar Vallejo, en cercanía a Juan Larrea, alababa a un Unamuno casi olvidado por entonces y desdeñaba al Ortega elitista y modernizador que se había instituido como maestro de época (Soria Olmedo, 1988: 240). En relación con esto Larrea carga contra la creencia en la novedad por la novedad de un modo coincidente con el planteamiento de Cocteau: hay que liberarse “de esta triste velocidad que nos hace llegar a todas partes” (1989: 143). La presencia de “las voces de las ciencias e industrias contemporáneas” no bastan para una “poesía nueva”; tampoco las “imágenes” o los “rappports” nuevos si en estos no había “una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente a la sensibilidad”. Y finaliza:

la poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad, y en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de poesía nueva, es al contrario simple y humana, y a primera vista se la tomaría por antigua o no atare la atención sobre si es moderna o no (Vallejo, “Poesía nueva”, *Favorables París Poema*, n.º 1, 1926)

Desde aquí se explica el gesto de la *joven literatura* de recuperar textos de los siglos XVI y XVII.<sup>587</sup> El Góngora del grupo del 27 nada tiene que ver con lo hermético, lo recargado o lo caótico. Como diría posteriormente Dámaso Alonso, quien en los años 20 se cuidó de descifrar el código exacto y claro que estructuraba las *Soledades*: nada en Góngora “borroso”, nada “impreciso —¡nada impresionista!” (Alonso, 1998: 161). Se trata de una visión del barroco influenciada por el formalismo de Wölfflin. Góngora interesa por su capacidad de crear imágenes y por su riqueza musical no por la erudición o el conceptualismo (Soria Olmedo, 2007: 65).

Para el purismo artificial esa *llamada al orden* se interpretará como un ideal formal, abstracto y con base en unos principios de construcción supuestamente atemporales volviendo más propiamente a un cierto clasicismo. Ese orden, pues, no era incompatible con el mundo moderno, sus formas de producción, organización social y técnicas. Se trata del orden y la solidez de la arquitectura racionalista, que aunque pueda tomar como precedentes a Bramante o el Partenón, los cimientos serán de moderno hormigón armado y el modelo y objetivo inmediato será el *orden viril* de la industria (Le Corbusier, 1978: 69). La pureza orgánica, sin embargo, planteó ese orden en contraposición no solo a la producción estética, sino al mundo de la producción moderna en general. No será ya, pues, solo cuestión de crear imágenes y estructuras formales acordes a un patrón de orden, armonía y equilibrio sino que lo que se buscará será un referente sociohistórico esencialmente acorde a tales principios. Moreno Villa, Lorca, Alberti, Hinojosa, Prados, Altolaguirre, etc. verán ese elemento en el mundo rural. La conjunción entre lo bello y lo útil del modo de producción campesino, la expresión sencilla y humilde de la lírica popular, la serenidad y sosiego del campo, etc. La ciudad moderna como motivo no aparecerá o lo hará poco, lateralmente o como contraparte (negativa) en estos poetas y adquiriendo un peso considerable la concepción de lo tradicional y lo popular herencia de la Institución Libre de Enseñanza por vía directa o a través de la poesía de Juan Ramón Jiménez.

En esta *Volkstheorie* romántica lo popular es remozado dándole un valor culto, alejándose totalmente de una identificación con lo vulgar, simplista o sórdido. Este

---

<sup>587</sup> Recordemos, no se trata sólo de Góngora aunque la rocambolesca celebración de su centenario haya pasado a considerarse un hito histórico. Gil Vicente, Garcilaso, los romanceros, etc. y, posteriormente desde la estética de la impureza del compromiso Lope, Bécquer.



*clasicismo romántico* verá asimismo en la brevedad y simplicidad un elemento doble: por un lado, proyectará en ella el paradigma de la depuración; por otro lado, no incompatible con lo anterior, verá en las canciones populares el carácter fragmentario clave de la teoría romántica. El fragmentarismo y la imperfección —que ya el romanticismo de Jena apreció en la concisión expresiva del romance y en su incoherencia semántica— no son la discontinuidad y la confusión vanguardista, sino más bien la prueba de una vivacidad y organicidad ulterior. Como han explicado Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario* (2012: 79 y ss.), el fragmento romántico, a pesar de la *fragmentariedad* y su *imperfección* (en tanto proyecto, como algo no terminado), tiene una cierta autonomía por su pretensión de devenir orgánico. Igualmente el fragmento para la “poesía pura” es la base empírica necesaria que uno requiere, y la tarea del poeta no es negar ese carácter fragmentario, sino reincorporarlo en un horizonte de sentido donde cada fragmento guarda una relación orgánica con una ulterior plenitud.

La nueva poesía adquiere así un carácter *imperfecto*. Asumiendo plenamente la teoría romántica de lo fragmentario, Juan Larrea desde *Favorables París Poema* (n.º 1, 1926) apuesta en su “Presupuesto vital” por “obras imperfectas”. Rematando sobre sus poesías y las de su compañero César Vallejo: “Aún no son quizá bastante imperfectas, pero confiamos poder dentro de poco mostraros otras que lo sean mucho más” (Larrea, 1989: 355).

### *La esencialidad de lo simple, la verdad de lo premoderno*

Como ya hemos visto, precisamente en esa segunda mitad de la década de los 20, Juan Larrea redescubre el campo como un nuevo horizonte histórico, estético y social. Ese descubrimiento o redescubrimiento de una especie de revelación histórica le hace tender a una poética genuinamente surrealista que muestra la estrecha relación entre el rechazo a la ciudad moderna, la apreciación del mundo campesino y una enmienda a la totalidad a la racionalidad burguesa. El sujeto moderno, su mundo y su razón se desmoronan ante la visión del campesinado:

Verde de mar o sobre todo o nada  
al borde del abismo de los oscuros labradores

nuestra suerte está echada  
Horizonte horizonte ¿estás seguro?

Llueve a campos perdidos pedernal de mi mirada (“Otoño IV El Obsequioso”, incluido en la *Antología* de Diego, 1972: 363-364)

Este inquietante poema en conjunción con otras de *Oscuro dominio* apunta a la posibilidad de transformación histórica que estaría presente en el campesinado. Pero los elementos destructivos de las formas y de la propia subjetividad no estuvieron presente tan temprano en otros poetas. Aunque no tardaría en llegar, el neopopularismo tuvo eminentemente un problemático cariz constructivo que lo hacía, como hemos visto, perfectamente compatible con el proyecto modernizador orteguiano.

En el mundo rural y la naturaleza se verá la esencialidad de lo simple, el paradigma de la depuración poética. En los objetos rurales el poeta (y el artista y el filósofo) descubre una experiencia auténtica de las cosas que se haría más difícil, en primer lugar, en la mercancía, y, en segundo, en la complejidad de los objetos industriales con un funcionamiento que escapa a la comprensión inmediata. No por casualidad Heidegger en su ensayo “El origen de la obra de arte” ofrece ejemplos exclusivamente de un mundo premoderno, que localiza en la antigüedad griega donde se haría viva la presencia, antes de que los romanos tradujesen deturpando los términos de la filosofía griega perdiendo la correspondencia entre la palabra y la experiencia de la cosa. La decadencia que implica el desarraigo de esa presencialidad antigua (una versión al fin y al cabo de la *caída*) empieza con la traducción, con un alejamiento de la palabra originaria, unida a la experiencia vital de las cosas. De ahí el gusto por las lenguas populares de carácter rural y las metáforas campesinas de la filosofía heideggeriana, paradigmática en lo que refiere a una reacción contra la modernidad.<sup>588</sup>

---

<sup>588</sup> Cuando se busca la lengua popular de las ciudades (el prosaísmo de un Manuel Machado o incluso, en un sentido muy distinto, de un T.S. Eliot) lo que se busca es la verdad transitoria de las ciudades, la belleza efímera de la modernidad. Las lenguas campesinas, *folklóricas*, guardarían la verdad esencial, eterna, del mundo.

*Popularismo, nuevos mitos, inconsciente ideológico y ansia de totalidad*

El libro *Mitos* de 1930 de Mauricio Bacarisse resume bastante bien el anhelo romántico que recorre subrepticio parte de la estética de la pureza y que se desparramó con la ruptura surrealista a finales de los años 20. La búsqueda de una voz popular *primitiva* (no es ya el canallismo fruto de los márgenes de la ciudad industrial), la recuperación, reelaboración o invención de nuevos mitos populares (la mitología inventada de Basterra, el tragicismo de Lorca, la simbología de un Alberti o, posteriormente, la de un Miguel Hernández, etc.), la búsqueda de la participación popular (el Concurso de Cante Jondo de 1922, las Misiones Pedagógicas, etc.), etc. confían de un modo más o menos mistificado en una especie de *inconsciente colectivo* que funciona como un modo de reconciliación entre la intimidad del individuo y lo colectivo, conocido a través de la universalidad abstracta de un íntimo inconsciente común. El mito, el lenguaje, las costumbres, etc. expresarían una peculiar comunidad a explotar literaria y políticamente (Williams, 2001: 305-306).

Menéndez Pidal al tratar la lírica popular plantea que esta es de una sensibilidad elemental que “se desentiende de todo análisis interpretativo”. El pueblo es identificado pues con la intuición, lo espontáneo, lo no artificial, en suma *lo puro*. Continúa Menéndez Pidal: “¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles [...] surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo?” (en Soria Olmedo, 2007: 69). Este sería el testigo que recogerían poetas como Lorca, Alberti, Prados, Altolaguirre, etc.

Esta intuición, este inconsciente primitivo, sin embargo, se habría visto distorsionado y amenazado por la estandarización que, paradójicamente, habría propiciado el individualismo de la modernidad. La cultura moderna, tanto la reciente *cultura de masas* como la cultura supuestamente superior, habría perdido la fuerza vital que sí mantendrían, en mayor o menor medida, los resquicios de culturas premodernas. Así, para Lorca, el gitano, sanamente distante de los preceptos de la sociedad moderna, habría conservado elementos puros de una esencia primitiva que se expresarían tanto en sus formas de vida (sus formas de trabajo —y/o de rechazo al trabajo—, sus costumbres, sus vestidos, incluso sus cuerpos y sus gestos físicos) como en sus expresiones artísticas limitadas prácticamente a lo característico de un pueblo nómada y

de subsistencia: la música y el *cante*. Como expresara Manuel de Falla, la música flamenca de quienes las clases humildes andaluzas serían principales valedores es la continuación recóndita de una delicada civilización desaparecida: “el cante jondo, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones adoptara conforme a su peculiar modo el espíritu andaluz” (en Soria Olmedo, 2007: 70). En su conferencia recital hacia 1933, escribe sobre su *Romancero*: “lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (en Soria Olmedo, 2007: 356). Lo primitivo, en cuanto cultura no regida por lo civilización moderna, es universal porque expresaría una esencia humana pero, en cuanto cultura orgánica, arraigada, al margen de la civilización, es necesariamente particular. Paradoja que expresaba en 1934 Federico Onís en su gran *Antología de poesía española e hispanoamericana* en relación con la poesía regionalista: “lo popular y regional es lo más uniforme y monótono de toda la literatura” y por ello precisamente tiene “sentido profundo, verdadero y diferencial” (1961: 566). El neopopularismo sería tratar de purificar esos elementos esenciales, humanos, sin caer en el chauvinismo o el particularismo. Es decir, el neopopularismo procede, mediante un cuidado formalismo, a la universalización de lo particular. De no hacerlo podría caerse en “la españolada” o en la canción tabernaria que hay que evitar a toda costa para no desdeñar lo que lleva en sí una vena profunda y misteriosa de pureza que enlaza con lo más delicado de oriente (García, 2014: 107).<sup>589</sup> La clara referencia a la estética juanramoniana, su oposición al castellanismo nacionalista del llamado noventayocho, adquiere sin embargo un matiz pasional y corpóreo apenas presente en Juan Ramón. Frente a la distancia del moguereno, siempre observador retirado desde la seguridad de su individualidad burguesa, la nueva actitud mantiene un mayor recelo de esa distancia que busca la inmersión en esa naturaleza primitiva, ya no tanto desde la distancia sino desde la personificación y la identificación con lo primitivo. En Juan Ramón Jiménez —más cercano en este aspecto de lo que le gustaría a Unamuno o los Machado—, lo andaluz se *representa*, filtrado (purificado) a través de la individualidad moderna. En García Lorca,

---

<sup>589</sup> Señalar un origen oriental del cante sería, desde esta lógica, fundamental para dotar de un carácter no local, sino primitivo y universal al cante.

o en Alberti, lo andaluz se *presenta*, la individualidad moderna pretende integrarse en esa colectividad premoderna en donde residiría la pureza.

### *Universalizar lo local*

Como decíamos, la civilización moderna, tanto como la mediocridad nacional, contaminan lo esencial de este pueblo rousseauiano. La propia espectacularidad inducida por un mediocre pintoresquismo burgués amenaza, desde dentro y desde fuera, las esencias delicadas de lo popular. La España o la Andalucía “de pandereta”, como decía Juan Ramón Jiménez,<sup>590</sup> dan una falsa idea de la riqueza que puede hallarse en lo popular y lo deturpan uniéndolo a una juerga malsana e inmoral. Pues el pueblo, limpiado de influencias negativas es bueno e inocente, es la pureza de una humanidad infantil. Por eso Lorca puede llamar al cante jondo la “poesía niña”. Como explica Miguel Ángel García: “El planteamiento es netamente romántico desde el momento en que se confunden los orígenes de la poesía con la música y el canto” (2014: 108). El cante es la expresión primitiva y cuanto tal guarda algo de la naturaleza, de la pureza de la naturaleza intocada. Así Lorca puede comparar también el cante con el canto de las aves o el sonido del agua o la vegetación.

Lo verdadero del pueblo desde el neopopularismo es, como decíamos, puro y delicado. Es tarea del poeta extraer el mineral puro de la basta veta. Esto se realiza mediante el trabajo de decantación, de formalización estricta que lleva a la necesaria estilización de lo popular. Estilización que necesariamente, al conseguir algo puro, lo universaliza, hace trascender sus limitaciones locales. Como en la desobjetivación de la vanguardia tecnicista, desde el neopopularismo nos encontramos con una *desrregionalización* de lo regional, hasta el punto de que lo regional puede perfectamente ser totalmente inventado. A Manuel de Falla, uno de los instigadores de la reivindicación neopopularista del flamenco, le fascinaba la evocación de “la verdad sin la autenticidad” como veía que se daba en *La soirée dans Granade* de Debussy, quien nunca estuvo en la ciudad pero expresó mejor la esencia local que los “fabricantes

---

<sup>590</sup> Aunque por supuesto, como señala Blanco Aguinaga, no resulta nada fácil distinguir “entre la España (o Andalucía) real y la España (o Andalucía) de pandereta: esta última no puede construirse sin elementos de la realidad y aquélla, cuando la vemos, puede deformárenos por culpa de deformaciones anteriores a través de las cuales a ella nos acercamos” (1998: 225).

de música española” (en Soria Olmedo, 2007: 70). El neopopularismo tiene un consciente sentido estético moderno y anticastizo en su relación con lo popular. El Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado en 1922 estuvo muy lejos de cualquier españolada, casi más en la línea de las experiencias rusas de Stranvinsky (Soria Olmedo, 2007: 70).

Se trata, en palabras de Andrés Soria Olmedo, de un “nacionalismo cosmopolita”, como habría expresado claramente el músico y estudioso Adolfo Salazar quien contemporáneamente reconocía lo importante de “tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he ahí la tesis” (en Soria Olmedo, 2007: 71). Una coincidencia muy peculiar con una anterior tesis de Unamuno: “Hay que ir a la tradición eterna, madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna es tradición universal, cosmopolita” (*La España Moderna*, n.º 74, 1895). Las diferencias tanto en resultados como en planteamientos son distintas pero la lógica profunda es similar. Como el Unamuno que quiere depurar la tradición pura de lo castizo —que tiene siempre un sentido peyorativo para este Unamuno—, Juan Ramón Jiménez y el neopopularismo del 27 quieren separar lo puro popular de la “guitarra juerguista” (Lorca). Como explica Cerezo Galán sobre Unamuno:

La personalidad histórica es castiza en cuanto mero producto de acarreo histórico, troquelada por las circunstancias y coyunturas de la historia efectiva. Pero a más personalidad castiza, esto es, cuanta más caracterización e individualidad, menos permeabilidad para comunicarse con el fondo genérico de lo humano (2003: 115).<sup>591</sup>

---

<sup>591</sup> Recuérdese que Unamuno había sido uno de los grandes revalorizadores de la expresión popular. *Poesías* (1907) o el *Rosario de Sonetos líricos* exploran el carácter lírico del habla popular. Eso sí, marcando sobre todo el aspecto *vivo* del habla oral. Gran parte de lo popular de esos poemas es de hecho la introducción de voces dialectales: *brezar*, *abruyo*, *remejer*, etc. (Alvar, 1960: 66). Lo vivo e íntimo de lo popular se opone a lo muerto de lo racional y expansivo. Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* de 1905 afirma: “Otros vienen y nos dicen... que lo necesario y apremiante es podar nuestra lengua y recortarla y darla precisión y fijeza. [...] que por donde quieran le asoman y apuntan ramas viciosas, y nos la quieren dejar como arbolito de jardín, como boje enjaulado. Así, añaden, ganarán en claridad y en lógica. ¿Pero es que vamos a escribir algún *Discurso del Método* con ella?” Finaliza el argumento diciendo que quiere usar la lengua para que sea “instrumento de pasión y envoltura de quijotescos anhelos conquistadores” (1987: 213). Contra el pragmatismo burgués la reivindicación de lo puro popular es, en todos los sentidos, una venturosa *conquista de lo inútil*.

Lo *popular puro* sería el fondo humano común que se expresa a través del espíritu colectivo que se materializa en las tradiciones populares y que sin embargo se ve problemáticamente desfigurada por la historia lineal del progreso. La universalización estrictamente purista, de Juan Ramón y la *joven poesía*, se realiza por la vía más bien de la individualización. Es la interiorización, la apropiación subjetiva, cuidadosamente trabajada del material en bruto de lo popular la que hace de este algo genuinamente extrapolable a la subjetividad moderna, es decir, *universal*.

El proceso de formalización necesario para la universalización es también un proceso de aculturación lingüística. El carácter dialectal queda reducido a una mínima expresión (algunas voces y modismos propios, cierto vocabulario, etc.) suficiente para aportar el matiz popular que quiere transmitirse pero transfiriendo lo popular a la esfera del dialecto dominante. Con razón Manuel Alvar ha afirmado que los poemas del siglo XX “no son nunca dialectales en sentido lato, sino castellanos con dialectalismos en sentido estricto” (1960: 61).<sup>592</sup> Lo que se hace más bien utilizar los elementos suficientes para reconocer el carácter local. Priorizando los términos que se adaptan a la estética propia, como las metáforas “gongorinas” que Lorca dice haber escuchado de algún campesino de la Vega de Granada (comenta en su conferencia sobre “La imagen poética en Góngora” los sintagmas “buey de agua” y “lengua del río”, por “cauce profundo y lento” y “orilla” respectivamente). Lo que Lorca significa es en el fondo que el lenguaje campesino estaría vivo, frente al retórico y cosificado lenguaje poético de la tradición letrada, y que de una manera colectiva y espontánea ese lenguaje es creativo. El pueblo, sin embargo, y aquí estaría su virtud y su condena, sería inconsciente. El poeta vendría así pues a ser la conciencia de lo popular, el desvelador de su pureza.

Como explica Soria Olmedo desde el marco de la “estética de la recepción”, Lorca se cuidaría mucho tanto en las manifestaciones poéticas como en las manifestaciones sobre su propia poesía de remarcar la “distancia estética” con lo popular (Soria Olmedo, 2007: 72). Ese distanciamiento vanguardista sería la clave tanto

---

<sup>592</sup> Una de las excepciones sería “La carbonerilla quemada” de Juan Ramón Jiménez que recoge un intento notable de transcripción del dialecto moguerense, como el de este verso: “Mare, me jeché arena zobre la quemaúra”. Pero llamativamente este poema no pretende tanto la depuración lírica como la introducción de un cierto realismo social. El poeta, ser sensible ante las injusticias del mundo, muestra la cuidada escucha de la voz de un pueblo que vive una injusta miseria. Este injusto mundo depende de los hombres para su transformación, pues, Dios es inquietantemente indiferente. Mientras la niña muere calcinada en suplicio el poema finaliza con este verso: “Dios estaba bañándose en su azul de luceros”.

para comprender su poesía, como para comprender lo que esta encuentra de valioso en lo popular y para crear también un cambio de expectativas de lo que debiera ser el arte moderno. Las concepciones de la estética moderna se proyectan en la interpretación que se hace de lo popular, en particular del *cante jondo*. Así Lorca puede ver en él, en su “pena negra”, la ateleología que caracteriza el arte moderno, justificando así su desobjetivación: “es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada” (en García, 2014: 110). Puede también ver el funcionalismo formalista del tecnicismo vanguardista, teniendo así la *seguriya* y sus derivados, en palabras de Lorca: “Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta” (1965: 45).

Aun cuando esa distancia no es ni tan consciente, ni tan explícita, resulta evidente que la mirada hacia el pueblo del neopopularismo es la mirada del sujeto moderno que contempla el pueblo como quien contempla el paisaje. Algo que puede verse perfectamente en la poesía de un poeta *amateur* como Fernando Villalón. El neopopularismo de Villalón es mucho más abstracto de lo que su adecuación formal y temática a lo popular pueda parecer a primera vista. El poeta de hecho pretende explícitamente trascender cualquier localismo y acceder a una depuración poética de carácter gongorino que borre cualquier pintoresquismo o amaneramiento. Y eso puede verse en su concepción de la propia poesía cuando intenta lograr una maduración poética para *desperdirse* de su “andalucismo local” (en Diego, 1972: 453). Su Andalucía, a la que no dejará de cantar, no es tan distinta del paisaje urbanizado que hemos visto antes desde la pureza artificial. El poeta escribe sobre una tierra que observa desde la posición de un contemplador ocioso. Así, en un verso (inquietantemente premonitorio de la turistificación de Andalucía) Villalón sentencia: “Cielo y sol. Hotelera la tierra solamente” (“Audaces fortuna juvat, timidosque repellit”, en Diego, 1972: 456). La tierra andaluza no es la tierra labrada, tampoco la tierra paradisiaca donde la generosa naturaleza permite la pereza; no, es la tierra ociosa del turista.

Este neopopularismo tiene de hecho un carácter político mucho más ambiguo que el purismo orgánico trató de evitar. El intento de trazar una mitología que conecte el presente con ritos antiguos enlaza más bien con un purismo nacionalista que puede ser reaccionario. La poesía de Villalón no deja de ser una fabulación épica sobre el toro de lidia, una mitología del toreo, no tan distinta a la refundación mitológica que pudiese



hacer Bastera de lo pirenaico. Resulta revelador de esto el que García Lorca eliminase del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* las referencias que pudiesen relacionarse con un mito nacional atemporal: tartesos, etc. Deshispanizando y desmitificando el toreo se le quiso dar ese matiz universal del andalucismo juanramoniano. Por ejemplo, de los lemas que adornan la ilustración del torero que abre el poemario se descartaron “Lo recogió la Venus tartesa” y “Lo recogió la Virgen del Rocío”, quedando finalmente “Lo recogió la Blanca Paloma” (Soria Olmedo, 2007: 540).

### *Cante y neopopularismo. Entre el ángel y el duende*

García Lorca fascinado, como adelantamos anteriormente, por el *cante jondo*, diferencia tempranamente (en la conferencia de 1922 “Juego y teoría del duende”) entre una inspiración a la que llama *ángel* o *musa*, una inspiración grácil asociada a la inteligencia, y un *duende* rompedor y trágico que desecha la “dulce geometría aprendida” (García Lorca, 1984: 95) (véase García, 2014: 103). Esta división, muy cercana a la división que Nietzsche establecía entre lo apolíneo y lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia* y que hemos identificado también en la “Oda a Salvador Dalí”. En tal división vemos indirectamente un temprano distanciamiento sobre la pureza formalista del tipo Guillén, en tanto que, su concepción del *cante* además de remitir a una indudable base krausista, matiza el tecnicismo de una poesía racional. Como puede verse expresado casi metapoéticamente en la “Oda a Salvador Dalí” de cuya nueva estética parece desconfiar:

Pides la luz antigua que se queda en la frente,  
sin bajar a la boca ni al corazón del bosque.  
Luz que temen las vides entrañables de Baco  
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva. (1965: 620)

El racionalismo abstracto del purismo artificial, que se adscribe a la caracterización nietzscheana de lo apolíneo, es separado de lo corpóreo real, el goce carnal y las fuerzas caóticas de lo dionisiaco. De la misma manera, el duende es el drama, el conflicto, la lucha, corrección clara a la ausencia de anécdota de la deshumanización, aunque ese conflicto está esencializado, eso sí, a un conflicto trágico y concentrado en un malestar a veces casi etéreo e interno, sin trama alguna. La trama se

introduce como una forma de vivificación de la poesía que va de la mano de esa voluntad popularista. El agonismo típico de la oralidad (cf. Ong, 2016) serviría para sumergirse en la vida que expresaría la narración tradicional que, como plantea Walter Benjamin, participa de lo narrado y pone en común la experiencia entre el emisor y el receptor (2018: 273). El equilibrio está en pasar por el tamiz de Apolo la fuerza incontrolada de lo dionisiaco. Lorca se trata de un poeta vanguardista que explorando el museo imaginario de la tradición extrae de ella lo que tiene de fuerza natural y espontánea y disponiéndolo bajo la luz del prisma de las metáforas. Como argumenta Miguel Ángel García, el poeta granadino “somete a disciplina geométrica y formal todo el caudal dionisiaco del duende español y fundamentalmente andaluz” (2014: 105).<sup>593</sup> Alberti y Lorca, como Juan Ramón Jiménez, consideran que en la música popular se hayan cauces de un espíritu puro que sin embargo debe ser estilizado por la mirada culta del genuino poeta: “No hay arte popular, sino tradición popular del arte”, afirmaba Juan Ramón Jiménez en los comentarios finales de su *Segunda Antología*. Lo popular no debe ser simplemente transferido sino estilizado, sometido a la disciplina de la forma.<sup>594</sup> Llamativamente la segunda versión, ya en los años 30, de la famosa conferencia de Lorca se titula “Arquitectura del cante jondo”, revelando el carácter constructor formal del neopopularismo.

El duende del flamenco es el espíritu que mueve la voz, el *quejío*, del cante jondo. Espíritu que no es otro que el del pueblo (García, 2014: 105). La música que caracteriza a una España que Lorca, como Regoyos y Verhaeren, convierten en un país de muerte: “España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte.

---

<sup>593</sup> En los años 30 o pone buscando la síntesis la “lucha y drama del veneno de Oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano, lo bético” (en García, 2014: 110). El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es un ejemplo de esa síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Como señala Soria Olmedo: “El panegírico del torero acude a las virtudes épicas de la fortaleza y la prudencia (*prudentia* y *fortitudo*) junto a la gracia y la agudeza propias de una Andalucía clásica que integra el imaginario lorquiano desde el *Romancero gitano*” (Soria Olmedo, 2007: 545).

<sup>594</sup> Ante las relaciones que hacía la crítica de la obra de Lorca (algunas provenientes de entre sus amigos como Buñuel o Dalí) con un cierto gitanismo (“*mi mito* de gitanería”, en sus palabras), Lorca reaccionaba con considerable virulencia, negando o invirtiendo tales proposiciones, llegando a escribir que su *Romancero gitano* era un “libro antipintoresco, antifolklorico, antiflamenco”. Precisamente de esa reacción se producirá una focalización en los elementos fragmentarios y no racionales de la lírica popular, acercándose desde una clave romántica macerada de surrealismo a expresar lo puro de esa lírica sin el control, entendido como limitación, de la metáfora.

Como país abierto a la muerte” (García Lorca, 1984: 99). Pero, a diferencia de Verhaeren y Regoyos, el neopopularismo no ve la obcecación de un pueblo bárbaro (aunque bello) ante el progreso, sino que ve en ellos la bondad y considera que su tragicidad viene en gran medida de la opresión histórica (especialmente percibida desde finales de los años 20; opresión relacionada con el modo de producción y no en la interpretación en clave nacional de Regoyos) y también parte de la insatisfacción trágica ante la vida (en tanto que *ser para la muerte* y entre la distancia entre deseo y realización) que a través de la belleza sublima insatisfacciones connaturales a esta.

*Populismo y surrealismo. La magia de lo popular*

El lenguaje sencillo del habla popular era fundamental para la concepción del arte como herramienta política revolucionaria. Su sencillez sería capaz de mover la piedad ingenua de las clases populares. En este sentido en lo instintivo popular se verá un germen natural, revolucionario, que podrá ser debidamente usado, llegando a un surrealismo “tradicional”, separado del oscuro lenguaje onírico de la vanguardia. El automatismo surrealista es en gran medida el deseo absoluto (y fruto de una lógica reduccionista) de la espontaneidad y naturalidad total: solo se puede llegar a la verdad de uno sin las cortapisas del aparato ideológico impuesto socialmente. Eso se produce solo mediante la asunción falsa de una naturaleza pura del lenguaje (la romántica identificación entre poesía y lenguaje original) y la negación de la distancia entre el lenguaje y la realidad, el ser humano y el mundo. Como señala Paz:

La escritura automática es un método para alcanzar un estado de perfecta coincidencia entre las cosas, el hombre y el lenguaje; si ese estado se alcanzase, consistiría en una abolición de la distancia entre el lenguaje y las cosas y entre el primero y el hombre. Pero esa distancia es la que engendra el lenguaje; si la distancia desaparece, el lenguaje se evapora. O dicho de otro modo: el estado al que aspira la escritura automática no es la palabra sino el silencio (1996: 247)

La cuestión es que en realidad es una especie de silencio al que se aspira: la inmediatez del deseo. La poesía encarnada en la vida cotidiana lograda a través de la revolución surrealista: la abolición de la alienación; la abolición del trabajo identificado como mediación artificial con el mundo. Toda actividad será una *creación*, no un producto.

La asociación entre lo popular-rural con lo primitivo y originario es tal que Gerardo Diego puede considerar a un poeta como Fernando Villalón surrealista: “Su vida y su carácter le sitúan en el más auténtico superrealismo, un superrealismo nada literario o fingido, sino natural, andaluz, auténtico, esto es, poético”. Este cantor de la *Andalucía Baja* y criador de toros de lidia es más genuinamente surrealista que los civilizados franceses que exploran el inconsciente puesto que lo que ellos hacen en un esfuerzo teórico y práctico Villalón lo hace bebiendo directamente del pueblo. El pueblo campesino, en tanto que *primitivo*, está más cercano a las fuerzas inconscientes de la humanidad que toda la revolución surrealista: “poesía de origen subconsciente y de fuerza y rudeza elementales” (Diego, 1972: 633). Del mismo modo, aunque en retrospectiva, Alberti planteaba que el surrealismo español se encontraba en su propia tradición popular: en las coplillas, en sus rimas extrañas, en las retahílas de personajes populares, etc. (Ramoneda, 2007: 44)

Asimismo, todo el neopopularismo mantiene algo de lo que podríamos llamar, siguiendo a Juan Carlos Rodríguez, la *ideología de la música* y que enlaza con el alogicismo surrealista por su sensualismo aconceptual. La música es de algún modo autocontenida en tanto que el oído puede desarrollarse de forma independiente a ningún contenido semántico. El lenguaje y la vista solo puede desarrollarse a partir de la comprensión del objeto aprehendido. Larrea que a partir de 1926 demuestra que en su poesía ha acaecido un cambio considerable —si bien elementos claves ya estaban de modo intuitivo en su poesía ultraísta-creacionista— abandona entonces la fascinación ciega por los artilugios con que el futurismo se regodeaba y comienza a dirigir una mirada interesante hacia el campo y la no-ciudad. Como claramente demuestra su poema “Espinass cuando nieva”, desde quizá la más genuina voz surrealista de la poesía española, Larrea se inclina hacia una humildad y remisión ante la naturaleza y la vida que rompe de frente con cualquier proyecto modernizador de corte industrial-capitalista. Una búsqueda real de un *más allá*, un *ailleurs*,<sup>595</sup> que solo cobra realidad a través de una

---

<sup>595</sup> Título de una sección de *Versión Celeste*. Este sentido de *más allá* sea quizá el que explique que Larrea siempre reivindicó el término *ultraísta* para su poesía a pesar de su cercanía a Huidobro y Diego, y su total abandono de la poesía de corte ultraísta; este sentido quizá también explica por qué vio en la hispanidad y su *plus ultra* (su querida América), la posibilidad de completar un destino emancipador, resignificando totalmente el lema imperialista y la idea colonial de un destino nacional.

*pure perte*,<sup>596</sup> la consecución de una vida más humilde, un giro, una *versión*, hacia una relación con la naturaleza más inmediata: “No ser más que una brizna de tierra” (“Lazos”, *Carmen*, n.º 6-7, 1928, en Larrea, 1989: 105). La única pureza se halla, no en la plenitud hodiernista del ciudadano, sino en la *pura pérdida*, en la afirmación positiva de la humildad y la adaptación armoniosa ante la naturaleza a sabiendas que eso supone abandonar la subjetividad egotista moderna. Así, desde 1926 parece haber un esfuerzo por desprenderse de su anterior “metal de voz” en pos de una voz orgánica con indicios de un anhelo romántico por lograr la musicalidad espontánea del animal:

Entre estos charcos de flauta  
qué ave herida persigue el universo

Candado diluido en mi metal de voz (“Puesta en marcha”, Larrea, 1989: 91)

### *Popularismo y compromiso*

El neopopularismo es también el guion que separa y une la pureza del compromiso. En el caso español hay una llamativa espacialización del compromiso: el compromiso está *situado* fundamentalmente en el *pueblo*. Algo que ya hizo notar Lechner en su seminal estudio sobre el compromiso en la poesía española. A diferencia de la poesía social francesa de los años 30 que cantó prioritariamente a la técnica moderna, el compromiso español está dedicado fundamentalmente al campesino: tanto en su aspecto material como en su supuesta autenticidad espiritual (Lechner, 1968: 124). Incluso una revista tan cercana al modelo soviético como *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti, comienza su andadura con un primer número (junio-julio de 1933) con una portada en la que luce una fotografía de una campesina con su hijo con siguiente leyenda: “Así son las mujeres de los campesinos de España que luchan y sufren por la posesión de la tierra”. Y entre el contenido de este primer número está una “Antología folk-lórica de cantares de clase”, una serie de coplillas entre las cuales no destacan

---

<sup>596</sup> Miguel Nieto plantea que los nombres de sendas secciones de *Versión Celeste* podrían provenir de un libro de Rolland de Renéville, *Rimbaud le voyant* de 1929 donde se lee: “S’il tenta une dernière fois de leur faire entrevoir son âme, ce fût dans un besoin de humilité et de rémission, qui s’exerça d’ailleurs en pure perte” (Nieto, 1989: 40).

motivos urbanos o industriales, sino de oficios y motivos tradicionales (marineros, campesinos, mineros, etc.).

Respecto a este último caso, los mineros, aunque pueda parecer que no encaje dentro de la vena neopopularista creemos que puede adscribirse perfectamente a esta. A pesar del carácter indudablemente industrial de la minería en el siglo XX, es sintomático que en la representación poética del minero no destaca el elemento industrial sino los asociados a la lucha de clase, el riesgo, la solidaridad, la gallardía y precisamente, *la tierra*, tanto la *entraña* en la que trabaja el minero como la procedencia fundamentalmente rural. Es ilustrativo de esta representación el que según Lechner es uno de los primeros poemarios adscritos al compromiso de las letras españolas, *Minero de estrellas* del onubense José María Morón, hoy casi olvidado pero merecedor en su momento del accésit del Premio Nacional de Literatura de 1933 que ganó *La destrucción o el amor*. En el poemario de Morón abundan las formas y motivos neopopularistas y en la representación del minero la tierra funciona “como base y fuerza primaria de la que vive el hombre” (Lechner, 1968: 125). El juego de imágenes y metáforas vanguardista respecto a la industria se mantiene pero ahora descubriendo la “violencia de los motores”, las “trémulas fábricas”, la “candente epilepsia” y la “música negra de émbolos y poleas”, al ritmo de la cual la masa de mineros tiene que danzar hasta el agotamiento. La monotonía repetitiva del alienante trabajo industrial se torna una canción de pesadilla y el cercano mar se contrapone como romántico horizonte de libertad ante la asfixiante opresión y contaminación minera. Por esto discrepamos parcialmente de quienes clasifican el poemario de Morón como el inicio de la poesía social adelantándose a la de la posguerra, dándole un sentido a poesía social desde el marco particular del obrerismo y la lucha política abierta. Efectivamente en Morón hay empatía y solidaridad con los mineros y cierto carácter utópico, pero desde una base estética y popular que trata de explorar la voz inocente de lo popular y el cálido recuerdo de la infancia perdida, más que un compromiso social filoproletario o una preocupación por la esfera política. El aspecto quizá más cercano a un planteamiento obrerista sea la concepción del trabajo poético como la del minero, excavador, eso sí, de vetas trascendentes. En todo caso, el minero retratado es, más que el héroe proletario, una criatura popular, cuasi fantástica a veces (“gnomos” los llama repetidas veces), que trabaja infatigable en la búsqueda de un “sueño mineral”. El minero-poeta sueña con el mar, con salir del pozo de opresión y miseria que es la mina y el sueño utópico es el mar

y la naturaleza, no un mundo futurista industrial. Aunque es precisamente ese carácter de profundidad del minero, de cercanía con la telúrico —además de su miseria—, el que enfatiza desde la matriz ideológica del popularismo el carácter *popular* del minero. El minero es identificado con la tierra que excava, con la riqueza mineral; tierra en la que se sitúa igualmente la esencia del *pueblo* identificado con el arraigo a un lugar, con la labrantía de la tierra. Al estar lo popular circunscrito a un lugar, a un territorio determinado, como explica Honorio Velasco, “se entiende que el pueblo está tan ligado genéricamente a la tierra que ocupa que hasta procede de ella. ‘Raíces’ es la metáfora con la que se designa a la ‘cultura popular’” (1992: 16). Es de esta identificación precisamente de la que emana la autenticidad, legitimidad y perpetuidad del minero como símbolo de lucha emancipatoria y que se mantiene incluso hasta nuestros días. Es la confusión entre tierra-campesina-vegetal y tierra-minera-mineral sobre la que se construye un famoso poema, que ha llegado a convertirse en casi un himno, como es “Asturias” del cordobés Pedro Garfias.<sup>597</sup> Este paradigma minero nada tiene que ver con el modelo estajanovista que promueve el estalinismo en la misma época, el ferviente minero industrial que lucha por aumentar la producción, por excavar más profundo. Todo lo contrario, el minero neopopularista es la figura ambigua que lucha contra su propia condición de minero, el héroe que aspira a dejar de ser lo que es; abandonar la oscuridad del mundo mineral para salir a la superficie de la tierra en contacto con el aire y la luz, la tierra viva de animales y plantas, como en *Los hijos de la piedra* de Miguel Hernández (1935) —obra de carácter político ambiguo—.

### *Oralidad y compromiso*

Otro aspecto importante de la relación entre el neopopularismo y el compromiso es el deseo de una palabra viva, material y efectiva. La palabra, como veremos, quiere ser cuerpo. Esa corporalidad se verá en la presencia y el contacto de la oralidad.<sup>598</sup>

---

<sup>597</sup> Nos referimos a la popular musicalización de Víctor Manuel. El poema, romance con un pie quebrado, de Garfias data, sin embargo, de la Guerra Civil aunque podría haberse concebido a partir de la huelga general revolucionaria de 1934 que consagró definitivamente la imagen del minero como paradigma de la lucha revolucionaria.

<sup>598</sup> El fonógrafo, al disociar el sonido de la voz de la presencia y fijar la voz, carecerá absolutamente de interés para nuestros poetas.

Libros como *Poeta en Nueva York* si bien expresan a las claras una intensa preocupación por los oprimidos, evidentemente no estaba dirigido a ellos. No es el caso, ya con una intención de hablar al pueblo, de Alberti con la revista *Octubre* y con sus poemarios *El poeta en la calle* y *De un momento a otro* (los cuales salieron a la luz ya en la guerra), o Prados con su *Calendario incompleto del pan y del pescado*, y lo hicieron, según Lechner, salvando el mayor peligro que acecha al poeta que quiere llevar la cultura al pueblo: el paternalismo y la incapacidad de pensar con los de abajo, y expresarse así. La voluntad de comunicación con las clases populares se ve en “el uso frecuente de formas poéticas populares, de un vocabulario sencillo y de frecuentes apóstrofes, preguntas e incitaciones dirigidas al lector”, y una sintaxis poco complicada (Lechner, 1968: 122). Del purismo de las *Soledades* de Góngora se pasa a buscar la simpatía del pueblo convirtiendo en modelo ahora a figuras como Gil Vicente, Lope o Bécquer (estos últimos fueron homenajeados en sendos centenarios en 1935 y 1936).

Se procura por parte de los poetas más politizados algo no muy distinto a lo que planteaba en 1934 Walter Benjamin en “El autor como productor” donde destaca la necesidad de transformar los medios de producción y transmisión cultural tanto como el contenido: “abastecer un aparato de producción sin transformarlo (en lo posible) es un procedimiento criticable aunque los materiales de que se abastece al aparato parezcan de naturaleza revolucionaria”. Pues la resiliencia de la ideología burguesa puede sin muchos problemas absorber y neutralizar el contenido revolucionario: “el aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios sin que su propia subsistencia y la de la clase que lo posee sean por él puestas en cuestión” (Benjamin, 2012: 100).

Los primeros poemas ideados por Emilio Prados desde el compromiso comunista tenían un carácter claramente oral y seguramente fueron recitados en reuniones de trabajadores o populares (Cano Ballesta, 1996: 102). Uno de estos poemas es “¡Alerta!”, se trata de un largo poema que ejemplifica bien el compromiso en el giro de los años 30. En el poema se lee:

La ciudad no los quiere y quiere servicios.

No los dejan que posen sus pies sobre los mármoles. [...]

Los niños que conocen a los peces del mar sólo como una bella estampa.

No los quieren y quieren sus servicios.



Los niños, las criaturas inocentes por excelencia, motivan la lucha contra la injusticia desde un marcado sentimentalismo y un fiero anticlericalismo. El poema adelanta el poema de Hernández, “El niño yuntero”, en relacionar la infancia miserable con el sometimiento del futuro hombre:

Otros niños hoy hombres  
 acaso vuestros padres  
 construyeron las torres de esas iglesias que os alejan como a perros sarnosos,  
 esas torres son sangre,  
 sangre vuestra,  
 son vuestras.  
 Arrojad a sus cuervos. (en Cano Ballesta, 1996: 103).

Del mismo modo en la *Elegía cívica* de Alberti, su gran conversión al compromiso, el “verbo profético” (Breton) tiene un carácter oral, una prosa caótica escrita en un lenguaje llano con abundancia de vulgarismos. Y la vuelta a la realidad imperante de la ciudad induce asimismo un lenguaje alógico, caótico e iracundo expresivo de la propia reacción de la conciencia social a la realidad urbana.

Pero el neopopularismo, el compromiso y el surrealismo-expresionista comparten un deseo de materialidad de la palabra. Lorca en una conferencia expresa la importancia de los lectores y oyentes para la poesía así: “no hay poesía escrita sin ojos esclavos del verso oscuro ni poesía hablada sin orejas dóciles, orejas amigas donde la palabra que mana lleve por ellas sangre a los labios o cielo a la frente del que oye”. Más allá de la *captatio benevolentiae* y aparte de ser, como plantea Daría Villanueva, una definición *avant la lettre* del papel cómplice y activo del receptor necesario para el éxito del fenómeno literario (2015: 216), es también, creo, una manera de resaltar una voluntad de que la palabra sea algo *material* algo que una a emisor y receptor como lo hace la mirada y la presencia del antiguo narrador que describía Benjamin.

### *La politización de lo popular en los años 30*

Neopopularismo y compromiso recorren, pues, senderos comunes en algunos de nuestros poetas. Se retroalimentan en una evolución particular de tal manera que en los años treinta “puede hablarse ya de un segundo neopopularismo orientado a la acción

política: el poeta en la calle es el poeta con el pueblo, al servicio de la causa popular, que recupera la oralidad, ‘en la sala del mitin en la calle de la ciudad, en campo o en la plaza del pueblo’ [Alberti]” (Soria Olmedo, 2007: 70). Alberti en 1933 se hace eco de las palabras antes citadas de la *Segunda Antología* de Juan Ramón Jiménez (“No hay arte popular, sino tradición popular del arte”) pero ahora para concretar el vago carácter político del rousseauianismo de base, interpretando ahora que el arte no tendría diferencias de clase sino transmisiones y medios y que en el pueblo esas manifestaciones se dan y solo hace falta purificarlas de elementos espurios. Incorporarse dentro de esa “tradición popular del arte” es volver a ese arte elemental que el pueblo transmite repitiendo el gesto de individuos de forma anónima (así ocurrió con algunas coplas del propio Alberti según él decía) (Soria Olmedo, 2007: 69).

José-Carlos Mainer habla por su parte de la “generalización de un populismo estético” durante los años republicanos (1992: 31). Una estética no limitada a la literatura. Piénsese en los cuadros magicistas protagonizadas por mujeres rodeadas de espigas de Maruja Mallo en los años 30. Un pintor como Benjamín Palencia podía escribir en un alegato casi prerrafaelita, “Los nuevos artistas españoles”, que “las fuentes vivas del arte popular están perdiéndose por el concepto industrial que ha invadido todo” (en Mainer, 1992: 34). Y Alberto Sánchez en “Palabras de un escultor”: “Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo” (en Mainer, 1992: 34).<sup>599</sup> Un ruralismo, por tanto, como decíamos, muy relacionado con el impulso primitivista, incluso místico, de cierto surrealismo.

Los cantos populares guardan siempre cierta ambigüedad política y en un principio su reelaboración poética no tiene una significación política con un carácter determinado. La lírica popular bien realiza un canto evasivo, bien resulta en un lamento por las miserias y fatigas cotidianas. Lo que hay las más de las veces son unas *letrillas*

---

<sup>599</sup> Estos dos artistas, por cierto, muy sintomáticamente renegarán del internacionalismo vanguardista entendiendo que el internacionalismo va en detrimento de lo popular y rural. Cofunden erróneamente la solidaridad revolucionaria con la homogeneización de la modernización capitalista — aunque el obrerismo industrialista sin duda alimentaba tal confusión—. Josep Renau respondió públicamente al escrito de Alberto Sánchez: “cuando alguien te dice ‘la ciudad’ y tu replicas ‘el campo’, nosotros, a pleno pulmón, te gritamos: ¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!” (en Mainer, 1992: 34). A diferencia de la falsificadora integración hodiernista que toma como dada la síntesis entre el campo y la ciudad, aquí, aunque haya una sobrestimación del cambio revolucionario, la integración no se asume, ni siquiera se plantea como posible y deseable, se trata más bien de una reconciliación, de luchar por una misma liberación.

(que en realidad raramente son *letras*), “en las que la dureza de una existencia miserable encuentra lenitivo en un canto apasionado que invita al goce de las cosas sencillas que la vida pone al alcance de la mano” (Pérez Bowie, 2011: 27). Con el compromiso de da un triple gesto. Un primer lugar, se asume que el hecho de ser popular es ya condición de solidaridad, integración y lucha emancipatoria. En segundo lugar, se hace una selección y/o enfatización de los elementos que señalen precisamente las injustas penosidades que el pueblo sufre y de las estrategias de combate de las clases y poderes dominantes (muchas veces expresadas a través de la chanza o la parodia). Por último, se asume que la comprensibilidad y efectividad política pasa por esas formas populares.

Como ha explicado Miguel Ángel García la politización del arte de los años 30 alcanzará también a la interpretación del *cante jondo* hasta el punto de establecer relaciones esenciales entre el comunismo libertario preponderante entre el campesinado andaluz y el flamenco, como hacen Cansinos Assens o los hermanos Pedro y Carlos Caba en 1933 en su libro *Andalucía: su comunismo y su cante jondo* (García, 2014: 113-115). El componente social y político que había sido secundario o indirecto en los años 20 deviene en los años 30 elemento clave. El cante jondo, al igual que la poesía, se politiza (García, 2014: 114). Lo que antes había sido pureza popular es ahora la dimensión colectiva, lo que antes era *quejío* trágico, es ahora el grito de protesta ante una injusticia histórica.

## PUREZA/IMPUREZA. DE LA DIALÉCTICA CIUDAD/CAMPO A LA DIALÉCTICA CIVILIZACIÓN/NATURALEZA

Antes de la politización de los años 30, lo que denominamos tendencias orgánicas de la poesía pura mantiene la acontemporaneidad como un elemento contrapuesto al *ahora* de la modernidad. Los resquicios vivos de un mundo premoderno funcionan como el escenario propio del poeta, que se enfrenta traumáticamente al *ahora* que le acecha. La infancia inocente, el pueblo, la Granada mora,<sup>600</sup> el campo campesino y la mar marinera se presentan como un paraíso, más o menos perdido, más o menos invadido por fuerzas que representan ese *ahora* del mundo moderno. Una inadvertida diferencia entre el purismo artificialista y el orgánico es que en el primero la plenitud se presenta como algo pleno y dado. El purismo orgánico presenta siempre una amenaza que expresa la fragilidad de ese mundo (a través de presencias simbólicas de carácter trágico) o la pérdida parcial o total de ese mundo. Frente a la plenitud total del presente hodiernista, para el purismo orgánico, el paraíso existe, pero existe conscientemente en forma de anhelo, como un afuera al que se trata de acceder. El recuerdo o la recreación de ese paraíso sin duda existe como algo real y grato. Cuando la posibilidad de ese paraíso se revele estéril y el peso del *ahora* arruine las ilusiones inmediatas, la crisis será indefectible y el *infierno de la modernidad* será tanto el de afuera como el de dentro.

En este sentido es ilustrativo que en el caso español es preponderantemente el purismo popularista o rural el que lleva al surrealismo o estéticas que planteen una radical contestación a la modernidad racionalista. Los poetas que abracen el *ahora* de la modernidad como, por ejemplo, Guillén no se acercarán apenas a poéticas radicales. La pureza orgánica es la consideración de que la pureza se encuentra de algún modo de una sustancia natural latente (la naturaleza animal y vegetal, el pueblo, etc.). El surrealismo, como ejemplo de una poética radical, será la búsqueda de una subjetividad no alienada,

---

<sup>600</sup> Granada, eso sí, desecha del alhambrismo romántico y modernista. Alhambrismo que García Lorca desde la revista *Gallo* mata simbólicamente ahogando en las aguas quietas de un aljibe al paródico personaje Don Alhambro.

pura, en la interior de la propia subjetividad (el deseo, la infancia, etc.), por eso el surrealismo español será casi por completo expresión no racionalizada de esos anhelos profundos.

Lo que podríamos llamar la *revuelta contra la pureza* tiene su germen en la pureza orgánica de la que es su inversión.<sup>601</sup> Como en el punto culminante del neoclasicismo, desde la búsqueda de la belleza pura y originaria, se llega a una conciencia trágica de la alteridad, de la distancia con ese ente originario (sea lo antiguo, lo primitivo, lo campesino, etc.). Desde la pureza *hodiernista* algunos poetas llegan a la agudización absoluta de la conciencia histórica, la conciencia de la escisión: la noción de la imposibilidad de acceder a lo originario. En la búsqueda de la pureza se acaba atisbando la imposibilidad de tal pureza, tanto en el ámbito formal y relativamente autónomo de la poesía, como en el objeto en el que se confiaba que se encontraba esa pureza. Pero, sintomáticamente, y aquí está la clave de la modernidad tanto de la pureza como de su inversión: la poesía parece ser el medio capaz de sondear la distancia, de tomar conciencia de la escisión.

La gran ciudad y la lógica económica que las sostiene y anima ya no es un fenómeno más dentro de la sociedad, algo de lo que se puede renegar o separarse o un fenómeno desagradable que podría históricamente revertirse, sino cada vez más claramente la ciudad deviene el propio tejido de la sociedad moderna, su centro y su todo. El crecimiento de estas ciudades es entonces paralelo a la intensificación de un anhelo por una naturaleza cada vez más entendida exclusivamente como aquella incontaminada, no tocada por el ser humano. La naturaleza está siendo asediada por el imperio de la ciudad, una ciudad que ya es claramente desnaturalizada. La ciudad ya no es la ciudad vieja o decrepita que va perdiendo vitalidad; no, la ciudad no permite la vida, no es que esté *muerta* es que no es vida. La ciudad es un mundo inorgánico que no solo no tiene vida, sino que hace imposible el crecimiento y la regeneración de esta.<sup>602</sup>

Ciudad/campo se acercan así cada vez más a una contradicción civilización/naturaleza. El campo se estetiza, se deshistoriza —es lo que ocurre

---

<sup>601</sup> Como explica Miguel Ángel García, formalismo (supraconsciente) y surrealismo (subconsciente) son la cara y cruz de la infraestructura ideológica burguesa: lo racional y lo sensible, lo público y lo privado (2001a: 183).

<sup>602</sup> Algo ya presente parcialmente en otra *visión* infernal de la gran urbe. Rimbaud en “L’orgie parisienne ou Paris se repeuple” (1963: 81-3) describe la capital como un monstruo (femenino) devorador insaciable que se *bebe la vida* aunque prácticamente carece de ella (“ô cité quasi morte”).

parcialmente en el neopopularismo y más agudamente en la naturaleza salvaje imaginada, por ejemplo, por Aleixandre— o se insiste cada vez más en los colectivos que preservarían esa naturaleza incorrupta (el gitano, el morisco, el negro, etc.).<sup>603</sup> La ciudad se hace inevitable y eso provoca pavor (Versluys, 1987: 19). La ciudad se convierte en una condición/imposición espiritual tanto como es una realidad física y social. El desprecio por la ciudad moderna se superpone y se iguala al desprecio a la civilización, ya que ciudad moderna y civilización se superponen. Cernuda en la antología de Gerardo Diego de 1932 afirma: “si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde ni hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres” (en Diego, 1972: 656). La barbarie humana que experimentó García Lorca en Nueva York le llevó, en sus propias palabras, a “una visión nueva de esta civilización”. La idílica atmósfera de la ciudad que pudieron mantener algunos poetas anteriores, llegados desde fuera, animados por incorporarse a la modernidad urbana, desaparece por completo. La creciente manifestación del capitalismo como forma civilizatoria transformadora, cada vez más interna y más penetrante, hacen percibir como cada vez más lejano un potencial liberador en el campo, el campesinado o las propias ciudades, todo cada vez más subsumido al capital, sumidos en la *gran transformación*. La ciudad moderna se erige cada vez más claramente como el epítome de esa gran transformación y, con ello, como gran enemigo; proporcionalmente a la extensión e intensificación de esta modernidad urbana crece el impulso anticivilizatorio.<sup>604</sup>

No es solo una cuestión del mundo como afuera del sujeto, la escisión del sujeto es patente en todo este recorrido y la implosión subjetiva acaba revelando el vacío interior, especialmente entre aquellos poetas más inclinados a una *pureza orgánica*. Lorca, Cernuda, Neruda, Alberti, Aleixandre, etc. hacen y sufren en su poesía un

---

<sup>603</sup> De nuevo, en el poema de Rimbaud, “L’orgie parisienne ou Paris se repeuple”, el poeta se pone de lado de los oprimidos y marginados ante esa ciudad atroz: “Le Poète prendra le sanglot des Infâmes, / La haine des Forçats, la clameur des Maudits” (1963: 83).

<sup>604</sup> El cine surrealista de Buñuel es una notable expresión de esto. Más allá de lo epatante con lo que muchas veces se ha querido relacionar, sus primeras películas son una clara acusación a la civilización moderna. En *Un chien andalou* (1929) la civilización es retratada como un repulsivo objeto decadente, una carga que pesa sobre los individuos, un inmenso aparato represivo. En *L’Age d’or* (1930) vemos además de lo dicho, ahora también una fuerza enorme que está latente en esa civilización. El escorpión de la escena-prólogo sugiere una fuerza telúrica que amenaza la civilización moderna, una criatura del “antiguo mundo”, “amigo de la oscuridad”, capaz de ser mortal con su pequeño agujijón (Highfill, 2014: 202).

descubrimiento desgarrador para el poeta: la mentira de la sublimación poética y su sustento subjetivo. Libros como *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York* rehúsan ya claramente la proyección del sujeto en el mundo tanto como la posibilidad de un aislamiento subjetivo. *Sobre los ángeles* se prologa con un poema que dice:

¡Paraíso perdido!  
Perdido por buscarte,  
yo, sin luz para siempre.

Como explica García Montero (2006: 69): “la tragedia se gesta ya en el propio acto de la voluntad”. Los irónicos versos de Antonio Espina cargando al modo juanramoniano contra la falta de altura espiritual: “Este afán nuevo, fiebre moderna / De explorar fuera lo que no hay dentro” (“Fin de lectura”, *Signario*, en García Martín, 2001a: 124); cobran así un sentido muy distinto al de la mofa del original. La pureza, en resumen, se invierte y el mundo pleno y bello deviene ahora un mundo terrible y fragmentado. En realidad, como señala Cano Ballesta, la proyección se da igualmente, solo que ahora, en lugar de un cosmos armonioso, el mundo, como el sujeto, implosiona en un universo caótico de detritos y ruinas (1996: 12).

#### ANHELO DEL ORIGEN. ANHELO DEL PARAÍSO

La contraposición entre la decadente civilización y el paradisiaco mundo no civilizado data de los inicios de la modernidad y se extiende rápidamente a partir de la vulgarización del pensamiento de Rousseau. Es el gran mito del origen de la Ilustración, en lugar de buscar la explicación del presente en la historia o en el fin providencial, se busca el sentido de la historia y la definición del presente en el supuesto origen natural y los comienzos de la cultura humana (Jauss, 2004: 18). En ese origen está también implícita, sin embargo, la distancia de un abismo, la clave de la escisión moderna. El origen sería una instancia heterónoma, un absoluto del que está excluido la acción autónoma y secularizada. Ese origen de alguna manera, en lo humano, implicaría una pérdida. El paraíso anticivilizatorio es siempre imagen de la escisión.

El anhelo del paraíso, del origen perdido, estructura uno de los más importantes poemarios del neopopularismo, *Marinero en tierra*. La contraposición entre

civilización/naturaleza latente en la contraposición entre la ciudad y el puerto recorre todo el poemario y se hace evidente en el famoso poema de “El mar. La mar”:

¿Por qué me trajiste, padre,  
a la ciudad?  
¿Por qué me desenterraste  
del mar? (1972: 118)

El mar como objeto geográfico carece de importancia, lo anhelado es el mar marinerero, el mar habitado por una cultura premoderna que convive práctica y culturalmente con el mar que deviene en una fuerza viva: *la mar*. Como explica García Montero: “La tensión activa entre los dos términos (mar, ciudad) reflejada en el título del libro o en la fórmula ‘desenterraste del mar’, se dirige hacia esa entidad contradictoria del sujeto partido entre una plenitud soñada y una civilización impuesta” (en Soria Olmedo, 2007: 391). La contraposición de la dialéctica histórica y de la propia subjetividad se espacializa. La realidad y el deseo, que luego formulará Cernuda, adquiere en este purismo orgánico unos escenarios simbólicos que se adecúan a la contraposición entre un *ahora* moderno y un pasado *premoderno*.

En *Marinero en tierra* tenemos, al fin y al cabo, a un “yo” rousseauiano, un exiliado “interior y exterior” porque ha sido arrancado de la naturaleza buena, de su mar natural (Rodríguez, 2009: 512).<sup>605</sup> Obviamente ese *yo* no existe y esa es la dolorosa revelación que se hace explícita en *Sobre los ángeles*: puede regresar a su Puerto paradisiaco pero la tragedia no desaparece. Como no desaparecía antes: sin la mudanza familiar a Madrid no se habría solucionado nada. Esto obviamente no quiere decir que sea falsa la nostalgia y el anhelo. Se trata de representar en una ficción poética encarnando en el recuerdo infantil unas tensiones vitales fundamentales, como García Montero plantea: “la lucha entre la libertad y la represión simbolizada por las diferencias metafóricas del mar y la ciudad” (2006: 52).

---

<sup>605</sup> Un *yo* que sería ingenuo tomarse al pie de la letra. En este caso como en los demás que aquí abordamos no debería confundirse la ficción poética con la historia biográfica. Es desgraciadamente un error recurrente todavía en parte de la crítica que sigue explicando las poéticas del grupo del 27, especialmente los momentos de ruptura y el acercamiento al surrealismo, como formas prototípicas de expresar una situación de crisis personal y un desasosiego existencial en términos biográficos. Incluso en el caso de que fuera cierta una explicación biografista a estas propuestas de análisis tienen encima como espada de Damocles las eternas preguntas de la teoría literaria: ¿existe una expresión *normal*?



*El sueño de la infancia*

Paralelo al mito del origen está el de la infancia que sería una proyección en términos culturales de un elemento ontogenético, la evolución histórica de la humanidad, sobre otro filogenético, la evolución del propio individuo. Desde la comprensión de la escisión romántica existe pues esa tendencia a la valoración apreciativa de la infancia. El infante, el *ingenuo* en términos schillerianos, no ha sufrido la escisión entre *realidad* y *deseo*, es el estado previo a la caída. En el estadio infantil se vive sin una división clara entre el mundo y el *yo*. El mundo exterior es el propio mundo interior en una inagotable relación recíproca. Como dice Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*: “L’enfant voit tout en *nouveauté*, il est toujours *ivre*” (1961: 1159).

Ante el mundo moderno del *ahora* la infancia funciona como una alternativa de dos maneras: desde el recuerdo de la propia infancia y desde el intento de recrear la visión infantil, la mirada ingenua sobre el mundo. La infancia sería algo así como un refugio de la modernidad. Por supuesto, no hay que ver aquí solo el elemento biológico-psicológico de la infancia (estadio preconceptual, etc.), también su radical historicidad, es decir, la constitución simbólica e *institucional* de la infancia a partir de la generalización de la familia burguesa y el modo en el que esta fetichiza la infancia desde esa falsa asunción de la inocencia. Pero, con todo la “pérdida” no es del todo ilusoria.<sup>606</sup> La familia burguesa se caracteriza por una privatización exclusiva de las relaciones sociales internas a lo doméstico, un espacio de aislamiento protector de los individuos, particularmente de los infantes (y las mujeres) de las influencias y amenazas externas y un funcionamiento productivo interior que no se rige por la lógica capitalista (las tareas denominadas reproductivas que recaen sobre la mujer). Aunque obviamente esa familia es parte fundamental de la estructura social burguesa, tanto a nivel productivo como a nivel reproductivo, tanto en el plano material como en el simbólico y cultural, y es un aparato estructurador de la escisión de género, esa familia, decimos,

---

<sup>606</sup> Adorno resume con perspicacia la importancia de lo infantil para toda la estética moderna: “La historia de la modernidad es una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad, la aversión organizada y creciente hacia lo pueril de la que por supuesto solo es pueril de acuerdo con la medida de la estrecha racionalidad pragmática. Sin embargo, el arte se rebela contra este tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines. Esa irracionalidad en el principio de razón es desenmascarada por la irracionalidad del arte, confesada y al mismo tiempo racional en sus procedimientos. Ella pone en primer plano lo infantil en el ideal del adulto. La minoría de edad a partir de la mayoría de edad es el prototipo del juego” (1983: 64).

funciona simbólicamente como un espacio alternativo al egoísta y pragmatista espacio de la producción capitalista. El hogar, lo femenino y la infancia, siguen manteniendo ese carácter protector y tiene un importante papel en esos paraísos de la pureza. No es baladí que el paraíso infantil del Alberti de *Marinero en tierra* está bajo la égida materna: la presencia protectora y la sensibilidad delicada de la madre del poeta.<sup>607</sup> Albertí empieza una “Elegía” de *Marinero en tierra* así: “Infancia mía en el jardín” (1972: 98). La elegía a su paraíso perdido es una elegía a su infancia y al refugio hogareño en el que se desarrolló. Mientras que son numerosos los vocativos positivos a la madre, el padre es precisamente la madurez desterradora: “¿Por qué me trajiste, padre / a la ciudad?” Es *la mar* femenina (“¡Sólo la mar!”) —femenina, sentimental y amparadora—, frente a *el mar* —autoridad, represión, razón—, la que ofrece el espacio de libertad y plenitud.

#### *Paraíso perdido y el infierno en la tierra*

Respecto a Alberti se ha insistido mucho en la centralidad del mar, la niñez y el paraíso perdido, particularmente en *Marinero en tierra*, eludiendo en ocasiones el carácter, digamos, premoderno que es lo que hace de ese mundo un paraíso perdido y que permite fácilmente la identificación entre infancia, debido al carácter primitivo que tendría ese mundo respecto al moderno. Es por ejemplo llamativo que Alberti no solo se considera un *marinero en tierra* es también un *campesino* en una ciudad moderna:

Si yo nací campesino,  
si yo nací marinero,  
¿por qué me tenéis aquí,  
si este aquí yo no lo quiero?

El mejor día, ciudad  
a quien jamás he querido,  
el mejor día —¡silencio!—  
habré desaparecido. (“El rey del mar”, 1972: 142)

---

<sup>607</sup> O el Lorca de “Tu infancia en mentón”: “Sí, tu niñez ya fábula de fuentes. / El tren y la mujer que llena el cielo” (1990: 114).

El “aquí” es el de la ciudad moderna, el *ahora* de la modernidad, no cualquier ciudad; la ciudad tradicional es querida y compatible con el mundo mariner y campesino; así dice en “El pino verde”: “Mi corazón repartido / entre la ciudad y el campo” (Alberti, 1972: 90). Y, como hemos visto antes, poeta-niño es desarraigado del mar con una metáfora vegetal (“me desenterraste”). No se trata de un solo poemario, el siguiente libro de Alberti, *La amante* (1925) es un recorrido poético por pueblos y viejas ciudades castellanas que rezuma formas y temas del romancero y pregones populares. Una Castilla encuadrada dentro de lo que será la *geopoética* de muchos poetas del 27: la que tiene al Sur como paradigma de una vida posible. Así Castilla se muere por ver el mar del sur (como la Granada de Lorca) con unas composiciones brevísimas como de un viaje apresurado donde el poeta anhela vislumbrar de nuevo el mar. Se llega, sin embargo, a un mar Cantábrico sentido como poco apacible y elegante.

La escatología cristiana sirve a Alberti para representar el problema secular de la modernidad tanto psíquico (los ángeles) como el socioeconómico (paraíso/infierno). Frente al paraíso, el infierno es, en gran medida, la ciudad moderna. Un lugar desde luego no apropiado para esa criatura natural que es el poeta: “la tierra tenía que escupirme de una vez para siempre como un hijo bastardo / como un hijo temido a quien no esperan nunca reconocer las ciudades” (“Sin más remedio”, Alberti, en Diego, 1974: 631). La imagen de la ciudad como infierno y del infierno como ciudad no es en absoluto novedosa pero adquiere con el industrialismo una mayor fuerza y arraigo y sobre todo, una mayor referencialidad a la propia estructura urbana. No se trata de la presencia demoniaca entre los habitantes de la ciudad, ni la degradación moral de los individuos que se dejan llevar por el vicio, sino que es la propia infraestructura de la ciudad la que tiene un carácter infernal, la ciudad es un castigo, un castigo sin demonio ni pecado, ni espejo celestial para el caso. Las potencias liberadas por el industrialismo, condición de posibilidad de la gran urbe moderna, resultan ser potencias de destrucción y, en tanto que imponen su poder y sus ritmos, tiránicas. Son los “dark Satanic Mills” de William Blake, o el Londres de Percy B. Shelley que ve el infierno como “a city much like London”. Esta imagen infernal de la gran ciudad moderna que se hará un lugar común en la poesía del siglo XX especialmente en el expresionismo alemán estará muy presente en la conceptualización de la gran ciudad moderna para esta pureza orgánica.

El carácter infernal no es moral sino espacial. Como dice Alberti: “Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni de postura” (“Muerte y juicio”, 2000: 137).<sup>608</sup> No se trata solo del infierno interior, del desgarramiento subjetivo de la mente individual, que también (aunque esto es igualmente en gran medida producto de la escisión propia del sujeto moderno), es la realidad moderna, *hic et nunc*, y su sistema productivo.

La luna era muy tierna antes de los atropellos  
y solía descender a los hornos por las chimeneas de las fábricas.

Ahora fallece impura en un mapa imprevisto de petróleo,  
asistida por un ángel que le acelera la agonía.

Hombres de cinc, alquitrán y plomo la olvidan. (“Los ángeles de las ruinas”, 2000: 151)

#### *Trabajo y vida tradicional. Marineros y labradores*

Frente a las modernas fábricas casi infernales, la producción tradicional se presenta como un atributo de un pasado paradisiaco ya perdido:

¿Adónde el Paraíso,  
sombra, tú que has estado?  
Pregunta con silencio.

Ciudades sin respuesta,  
ríos sin habla, cumbres  
sin ecos, mares mudos. (Alberti, “Paraíso perdido”)

La producción premoderna aparece como un mundo arcaico donde es posible la libertad. En *Marinero en tierra* la tecnología moderna que se describe es fantástica, casi

---

<sup>608</sup> Se han visto reminiscencias con el Rimbaud de *Une saison en enfer*: “Je me crois en enfer, donc j’y suis” (1963: 226) (Soria Olmedo, 2007: 577). La cuestión en cualquier caso va mucho más allá de influencias, coincidencias felices o de un *polen de las ideas*; es la insidiosa lógica de la modernidad que provoca esa sensación. En *El libro de los pasajes* Benjamin reflexiona en torno a una cita de August Strindberg a partir de la cual hace explícita la relación entre la imagen de un castigo infernal y la temporalidad vacía y paradójicamente repetitiva del tiempo lineal y homogéneo del capital y su engarce con el falso progreso infinito de la historia y su continuidad inevitable. El verso de Alberti podría ser casi una perífrasis de la cita de Strindberg: “Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto ‘siga sucediendo’ es la catástrofe. Ella no es lo inminente en cada caso sino que en cada caso está dado. Así Strindberg [...]: el infierno no es nada inminente, sino esta vida aquí” (2005: 476).

mágica, en todos los demás aspectos el mundo marino es un mar tradicional de pescadores y antiguos mercantes. Si pide al marinero, “hombre libre”: “dinos los radiogramas de tu estrella Polar”; es claro que lo primordial es el sentido metafórico, sin referencia valorativa a ninguna tecnología real. Nótese que lo que aparecen son barcos tradicionales, nada de vapores ni hélices.<sup>609</sup> De hecho, el barco es visto desde un modo metafóricamente campesino: *el paso de un arado* por el mar (1972: 81); o “¡Novia mía, labradora / de los huertos campesinos!” (1972: 120). Como hemos dicho, campo y mar están unidos en oposición a la ciudad moderna, no solo el mar. De hecho, tanto como hay una *sirena labradora* en el mar, hay una *labradora sirena* en el campo (“La sirena del campo”, 1972: 92-93). Alberti plantea repetidamente la posibilidad, incluso desde la poesía desgarrada de final de la década, de una ciudad compatible con la libertad y el bienestar que, eso sí, ha sido perdida y contrasta con la ciudad moderna:

Remolinos de ciudades  
bajan los desfiladeros  
Ciudades del viento sur,  
que me vieron. (*Sobre los ángeles*)

O como dice en otro poema del mismo poemario: “Llevaba una ciudad dentro. / Y la perdió sin combate” (“El cuerpo deshabitado”). Con la pérdida de “la mejor de las ciudades” se pierde también el hombre que se convierte en un *hueco*, un *cuerpo deshabitado*.

Para Emilio Prados, en una primera poesía que hacer ver que su posterior poesía política no es simplemente “poesía de circunstancias”, como para Alberti, el *tiempo* querido es un tiempo ajeno al tiempo productivo del capital. Así la voz lírica insomne ante el mar nocturno contempla un fluir del tiempo que es libre, ajeno a la subsunción capitalista e imagina una forma feliz de vida en la que vemos claramente una economía de subsistencia:

Insomnio en la ventana  
(El mismo día a la media noche.)

---

<sup>609</sup> Del mismo modo el avión de “Dialoguillo de otoño” es un juguete imaginario para irse “en volandas, / por el aire” (Alberti, 1972: 106). Un avión que expresa de la misma manera que el barco, un deseo de libertad entendida como huida de la opresiva vida de la ciudad moderna. El mismo sentido tiene el tren en otros poemas de Lorca y del propio Alberti. “Sí, tu niñez ya fábula de fuentes. / El tren y la mujer que llena el cielo.” (“Tu infancia en mentón”)

Si yo supiera hacer malla,

Sólo haría red y hamaca. (“Vega en calma”, *Tiempo*, 1978: 22)

Estos poemarios de Prados, como los primeros de Alberti (*Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*), carecen de elementos industriales y se sitúan, incluso fechados en lugares exactos, en entornos premodernos, pueblos, el puerto, etc. Las referencias al mundo industrial y la ciudad moderna son siniestras: “(Comienzan a llegar mariposas metálicas desde la ciudad que se desangra.)” (*Seis estampas para un rompecabezas* [1925], 1978: 28). El poeta se ve, como Alberti, arrastrado a una ciudad que detesta y en la que se figura como un artista al que le quitan su “traje azul de marinero” o su “hábito blanco de cartujo” (1978: 28), como al Alberti al que no le dejan ponerse su “traje marinero”. Con la politización explícita de Prados que se plasmará en *La voz cautiva* se introduce un vocabulario que refiere a herramientas de trabajo y define al poeta como un trabajador productivo, manual, no del intelecto: *gubias, madera, yeso, cemento, barro, piedra*, etc. Unos trabajos sin embargo que carecen de un elemento industrial.

*El rincón feliz. El rincón seguro del purista orgánico*

El mundo seguro del purismo orgánico no es el mismo que el mundo del purista artificial que abrazando el *ahora* se siente seguro en el mundo y sale a la calle: la racionalidad y lo público, cómo no, están en la calle. El purismo orgánico como vemos se mantiene en la esfera privada y a pesar de la depuración verbal y de la lógica rígida, se mantiene fundamentalmente en el espacio cerrado de lo privado, o queda enmarcada en un ambiente comunitario donde la división burguesa entre lo público y lo privado no es estricta. Es el caso ya comentado de “Escondido en los muros” (*Perfil del aire*, 1927) de Cernuda:

Escondido en los muros  
este jardín me brinda  
sus ramas y sus aguas  
de secreta delicia.

Qué silencio. ¿Es así

el mundo?... Cruz al cielo  
desfilando paisajes,  
risueño hacia lo lejos.

Tierra indolente. En vano  
resplandece el destino.  
Junto a las aguas quietas  
sueño y pienso que vivo.

Mas el tiempo ya tasa  
el poder de esta hora;  
madura su medida,  
escapa entre sus rosas.

Y el aire fresco vuelve  
con la noche cercana,  
su tersura olvidando  
las ramas y las aguas.

Aunque con clara reminiscencias modernistas en el tema, el jardín como mundo privado símbolo de la soledad del poeta frente al mundo, el jardín amurallado ya no separa exactamente de una sociedad vulgar que desprecia al poeta sino de la sociedad en general, como mundo. Derek Harris considera este jardín “a refuge from the world outside” (1973: 32). En el jardín se goza del silencio pero la inquietante interrogación de la segunda estrofa tiene una respuesta negativa, como denota su propio silencio. La paz acuosa y vegetal del abstracto jardín permite al poeta, fingidamente, no sentir la conciencia angustiada del tiempo y de la soledad. Una soledad, como decimos, ontologizada. Ya no es tanto el rechazo modernista a una mediocridad burguesa sino, como luego se hará explícito, el rechazo es a un mundo en general, a la realidad que parece haber adquirido como esencia esa mediocridad que antes era limitada al grupo social hegemónico.

Años más tarde, comentando un poema de Pierre Reverdy, “Belle étoile” (*Les Epaves du Ciel*, 1924), en el que el yo poético huye de la bufa de los habitantes de la ciudad hacia un bosque donde encuentra descanso, escribe Cernuda:

En él, un hombre que asemeja buscar algún refugio, como tantas veces ocurre en los poemas de Reverdy, halla en el campo una puerta, una puerta sola, sin pareces a los lados ni habitación tras de ella; la abre, atraviesa su dintel, la cierra, cobijándose detrás, como al fin seguro. En este personaje adivino al poeta, acosado por algo o en busca de algo, y creyéndose de momento protegido del mundo y contra el mundo, de su terror y de su atracción (“Recuerdo de Pierre Reverdy”, en Harris, 1973: 32)

Como vemos, ya no se trata del campo o el pueblo, ni siquiera el espacio doméstico de la casa o el rincón burgués del jardín, sino de una naturaleza abstracta, una no-ciudad, una negación de la civilización. Como ya se presiente en el poema temprano de Cernuda y se hará manifiesto a lo largo de la lenta constitución de *La realidad y el deseo* el refugio es una ilusión y la propia huida es un gesto que expresa las contradicciones de la subjetividad moderna al que el mundo, tanto natural como el humano, se le presenta como un abismo, tanto aterrador como atrayente.

El espacio privado del jardín y el espacio relativamente aislado (tanto socialmente como del *ahora*) del campo son espacios de refugio. El refugio es a su vez, de manera recíproca, el propio poema. La escritura es el espacio donde si no se realiza, el deseo, el contacto con el mundo real es posible para la conciencia. Es lo que puede verse en la ambigüedad espacial de la gongorina “Elegía” de 1927 donde el determinante abre la posibilidad de una doble interpretación en el que los muros del jardín imaginado es también la barrera de la conciencia urbanizada en el que habita un *yo* puro.

Este lugar, hostil a los oscuros  
Avances de la noche vencedora,  
Ignorado respira ante la aurora,  
Sordamente feliz entre sus muros. (*Égloga, Elegía, Oda*, 2005: 133)

#### UN REFUGIO PARADISIACO

El mundo premoderno del purismo orgánico coincide crecientemente dentro de la oposición ciudad/campo con la de civilización/naturaleza, superponiendo el paraíso perdido con el de un sur de *buenos salvajes*. El *Sur*, en el que late el recuerdo de los cálidos trópicos en los que en la modernidad el mundo europeo se enfrentó a culturas ajenas totalmente ajenas al mundo de la civilización moderna, seguirá representando un espacio mítico al que oponer el *ahora*. Estas *islas invitadas* aparecen como un paraíso



entre el recuerdo y la imaginación. Un sueño mistificado que consuela la conciencia urbana que parece imponerse universalmente. Un *exotismo interior* que, a pesar de las mistificaciones, puede llegar a ayudar a una comprensión más profunda de la propia civilización y de la propia subjetividad.

Entre la poesía moderna Baudelaire ya planteó claramente en “A una malabaresa” la contraposición entre la naturalidad del desnudo del primitivo y el gozo libre (“los países cálidos donde Dios te creó”) con la civilización moderna que reprime los deseos de los que las ropas son paradigma de la castidad/castración (“mi país superpoblado que asola el sufrimiento”) (García, 1998: 299). No es casual que sea en estos poetas (Alberti, Altolaguirre, Prados, Aleixandre, etc.) donde el desnudo aparezca como un motivo fundamental signo de la libertad y el deseo frente a la represión del traje.

### *El sur anhelado*

Se conforma así todo un Sur *deseado y deseante* que contrasta con el mundo adulto del *ahora*. Como es el caso de la “isla” de Josefina de la Torre (*Versos y estampas* y *Poemas de la isla*), unas Canarias remozadas en reconfortantes recuerdos de infancia y cierto popularismo.<sup>610</sup> Pero en estos territorios anhelados tendrá preminencia la imagen de la Andalucía de la infancia. La *Teoría de Andalucía* de Ortega y Gasset, una obra clave en la *geopoética* nacional, encuadra Andalucía como un territorio donde pervive un ideal de vida cuasi vegetativo donde rige una especie de subsistencia del mínimo esfuerzo permitida por la suavidad del clima y las condiciones naturales. Esto posiciona a Andalucía cercana a los mitos de terrenos paradisiacos ajenos a la civilización occidental gobernada por el trabajo. El *protestante* Ortega, así, condena a Andalucía en lo que en primera instancia podía parecer un halago a la pervivencia del mito orientalista ahora con un carácter supuestamente científico, *teórico*. En su admiración por la Castilla difícil, Ortega en realidad desdeña a esa Andalucía *fácil y vaga* en su paisaje, *perezosa e indolente* sus gentes. Porque reconoce claramente el ánimo atractivo del sur, la sensualidad de lo mediterráneo y la facilidad del “ideal vegetativo”, niega el potencial futuro de esa Andalucía.

---

<sup>610</sup> La *pérdida del paraíso* no faltará tampoco en la poeta canaria. La soledad, la nostalgia corrosiva del recuerdo y la muerte hará imposible el gozo de la primavera en *Marzo incompleto*.

Aunque la teoría le sirve ante todo para descartar la noción exclusiva de España como Castilla, oponiéndose como ya hizo desde sus debates tempranos con Unamuno, a la visión trascendentalista y endiosada del casticismo castellano, apostando por una abstracta europeización. El Sur será para Ortega la sangre joven y animosa que requiere España para modernizarse y crecer hacia el Norte activo y severo del trabajo. La *geografía poética* es tan ideológica como la *geografía política*. Será precisamente ese sur mítico el que cobrará fuerza, más allá de una posible etapa popularista entre los autores andaluces de la pureza orgánica. Este Sur será para Lorca la auténtica civilización o, mejor, la no-civilización. *Poemas del cante jondo*, el *Romancero gitano* e incluso el *Diván de Tamarit* conforman ese sueño civilizatorio, esa “ciudad de los gitanos”, que expresa a la perfección las características del neopopularismo y su enlace tanto con el compromiso como con el surrealismo: una naturaleza liberada (tanto la *primera naturaleza*, como la *segunda naturaleza*); el arraigo a esa naturaleza a través de la expresión de lo regional (lo andaluz, lo andalusí); un territorio *incorporado*, una naturaleza particular encarnada de la que la diferencia étnica sería expresión (el gitano, el árabe andalusí, el negro, etc.); la infancia como recuerdo y como potencial mirada ingenua e integrada con el mundo; lo femenino como síntesis de todo lo anterior (la mujer como naturaleza, matriz telúrica, como cuerpo, como deseo y sentimiento, etc.).

Cuando Cernuda, por lo demás siempre displicente del neopopularismo, rechaza la civilización moderna es cuando compone un poema como “Quisiera estar solo en el sur” (*Un río, un amor*, 2005: 143). Pero ese sur, esa naturaleza pura con la que desea fundirse, queda ya muy lejos para esta civilización: “En el sur tan distante quiero estar confundido”. Esta noción de paraíso andaluz hace de Andalucía, como decimos, un territorio que se opone a la civilización identificada con el Norte o Castilla mismamente y tendrá mucho que ver en la posición hacia la ciudad de nuestros poetas. Cernuda se define como “andaluz desterrado en Castilla” y pregunta retóricamente “¿cómo no añorar un paraíso semejante desde las horribles ciudades modernas?” (en García, 2001b: 458). Andalucía será en mayor o menor medida un paraíso soñado más o menos perdido para todos estos poetas. Cernuda afirma en 1931 en un artículo titulado “José Moreno Villa o los andaluces en España”: “Andalucía, ya se sabe, es el Norte de España; pero no la busquéis en parte alguna, porque no estará allí. Andalucía es un sueño que varios

andaluces llevamos dentro”. (en García Montero, 2006: 227).<sup>611</sup> El “andalucismo nórdico” de Cernuda superpone, como ha estudiado Miguel Ángel García (2017: 175), el helenismo del romanticismo radical germano a su Andalucía natal. Lo biográfico y lo mitológico se fusionan en una construcción imaginaria de Andalucía para revelar en última instancia la propia construcción de la subjetividad.

*Tristes meridianos. La ideología de lo jondo y la Andalucía negra*

El marcado carácter premoderno no solo de los pueblos sino también de las ciudades andaluzas con una relación estrechísima con los sectores económicos de carácter no industrial o poco industrializados (la agricultura, la pesca, el comercio, el vino, etc.) y sobre todo una economía agrícola subsumida solo formalmente al capital en la que el control sobre el proceso de trabajo sigue principalmente en manos de los trabajadores<sup>612</sup> deriva en la notoria la relación que se establece en el XX en la literatura española entre lo andaluz, lo popular y lo campesino, casi en una relación de hiperonimia. Este escenario histórico y su idiosincrasia harán de un Andalucía un territorio fascinante para artistas y poetas. El siglo XX, desde el olvidado libro *Tristeza andaluza* de 1898 escrito por Nicolás María López, discípulo de Ángel Ganivet, conforma unas características imágenes literarias de Andalucía de lo más variadas y de lo más profundas, toda una “ánfora de los tópicos” como dijo Juan Díaz del Moral, que

---

<sup>611</sup> En la misma línea escribe en 1935 una “Divagación sobre la Andalucía romántica”, donde el sevillano sentencia: “Se vuelven entonces los ojos hacia no sabemos qué paraísos terrestres; aunque ya entonces comprenda nuestro desengaño que tal anhelo no es más que un atávico sueño. Todos somos libres, sin embargo, para acariciar ese sueño y para situarlo más acá o más allá del mundo” (en García Montero, 2006: 225).

<sup>612</sup> Lo cual, como ya hemos señalado anteriormente, no quiere decir que no haya explotación y miseria. Al contrario, y es precisamente el campo andaluz el que será escenario preponderante de las discusiones sobre la reforma agraria donde se verá erróneamente —o no del todo correctamente, cuando menos— un sistema de producción feudal y se achacará a una mera ineptitud o pasividad de los grandes propietarios. La posesión de la tierra (que en todo caso era *propiedad perfecta*) o la eficiencia de la explotación no debe confundirse, sin embargo, con el modo productivo, que en este caso —como han explicado Naredo (2004) o González de Molina (1993) siguiendo las tempranas investigaciones de Martínez Alier sobre el caso español— era capitalista. El latifundismo estaba gestionado de modo capitalista, la ausencia de industrialización tan achacada simplemente no era necesaria, rentable, debido al bajo coste de la mano de obra. Aunque fuese, en gran medida por esa explotación intensiva de braceros, solo una subsunción formal al capital: el proceso de trabajo se realiza bajo formas propias del campesinado tradicional.

se construyen desde “una serie de ideologías modernas y contemporáneas que expresaron las posibilidades y paradojas de lo andaluz” (García, 2012: 190 y 207) y que Miguel Ángel García (2012) ha explicado con precisión.

El andalucismo de muchos de los poetas puros orgánicos, especialmente de Lorca, no tiene nada de espontáneo ni tampoco de biográfico. El caso de Lorca es particularmente señero pues se trata, como ha señalado García Montero de “una operación cultural de madurez, compleja, una decisión intelectual y artística fechada en 1922” (2006: 37), después de un cierto castellanismo muy marcado en *Impresiones y paisajes* de 1918 y algo también en *Libro de poemas* de 1921. En 1922 le escribe García Lorca a Fernández Almagro: “Este verano, si dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que no han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!!” (en García Montero, 2006: 34). Lorca hace una Andalucía *de luna*, antes que la pintoresca Andalucía luminosa, y se lleva al sur la conciencia trágica unamuniana, así se aleja tanto de Ortega, como de Juan Ramón Jiménez. El cante jondo de Lorca “se identifica con el Cristo dolorido, víctima del amor, y se aleja de la divinidad luminosa, plena” que caracterizaría la eternidad juanramoniana (García Montero, 2006: 42). Aferrándose ahora “al componente esencial de la pena y su raíz oriental”, construye en la misma línea universalista juanramoniana “una imagen de Andalucía depurada, antipintoresca y anti-folklórica” (García, 2012: 167). Una Andalucía que se adscribe a los presupuestos de la pureza tecnicista de la vanguardia pero que, sin embargo, y esto es importante, se contrapone explícitamente al *ahora* de la modernidad que sostiene temática y formalmente el purismo artificial. La Andalucía lorquiana del dolor y de la muerte no es solo un tragicismo esteticista, es también la aprehensión fundamental de la muerte como característica de un modo de producción en relativa armonía con la naturaleza. Presencia de la muerte que permea las sociedades campesinas tradicionales, como ya hemos visto, construidas sobre una conciencia de una temporalidad cíclica antes que lineal. Muerte dolorosa y trágica, pero necesaria, que hará de ese tragicismo andaluz campesino un equilibrio orgánico entre vida-muerte que estará ausente en la gran ciudad moderna donde reinará una *mala muerte*, una vida sin vida porque carece de muerte, una muerte inorgánica. Aunque, como plantea Luis García Montero (2006) o Miguel Ángel García (2012), esa Andalucía trágica revele en última instancia el vacío, la falsedad de una raíz prístina, de una identidad preexistente,

es precisamente el recorrido de esa búsqueda hacia la raíz la que revela el vacío del sujeto. Pero el vacío problemático no es tanto el de la construcción identitaria sino el de la subjetividad omnímoda de la forma-sujeto del capitalismo y es en parte, creemos, la experiencia de una subjetividad otra, de una forma de producción otra, que se encuentra en esos resquicios premodernos los que inducen a revelar el vacío constitutivo de la forma-sujeto y su omnímoda e incluso autófaga necesidad de relleno. La nostalgia será falsa e ilusoria, pero el problema no está en el objeto de deseo, sino que reside en una subjetividad que necesita ser movilizadada hacia un deseo que es incapaz de satisfacer porque el propio deseo es su motor. La nostalgia por el mundo campesino (el gallego o el andaluz, tanto da) que se sabe parte material de la naturaleza, tan mistificado como se quiera, no solo permite conducir a la revelación de ese ulterior vacío, también apunta hacia la posibilidad de una forma histórica *otra* de subjetividad.

### *El campo deseado*

Así, para Lorca, hay alternativa al Nueva York de “alambre y muerte”. Walt Whitman, quien paradójicamente había iniciado el canto exaltado a la cosmópolis neoyorquina trae la alternativa que constituye un verdadero milenarismo, de eso sí, carácter rural y campesino, no urbano: “el reino de la espiga”. La “Oda a Walt Whitman” de *Poeta en Nueva York* invierte los elementos que habría exaltado Whitman (una sexualidad libre y gozosa y un progreso técnico emancipatorio puesto de manifiesto en la gran ciudad) como si hubiesen sido degenerados por la propia naturaleza de la lógica que hace crecer la ciudad. El poema se abre con escenas que recuerdan al “Mannahatta” del poeta estadounidense pero ahora con un elemento de corrupción. Corrupción que consiste básicamente en la artificialización moderna. La ciudad es lo artificial e inauténtico. Los muchachos llegan a la ciudad pero quieren ser obreros industriales (“con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo”), no quieren ser campesinos o vivir en armonía con la naturaleza (“ninguno quería ser el río / ninguno amaba las hojas grandes”). Por otro lado, los homosexuales de la ciudad (“maricas de las ciudades”) son denunciados sin piedad precisamente por esa no naturalidad, que no es la orientación o el deseo sexual sino el modo en que estos se dan en la ciudad. Ya no aman el natural cuerpo desnudo sino “los cuerpos bajo la burda tela”, en la línea de la

exaltación de la carnalidad y el desnudo de la pureza primero y, sobre todo, de la poética de la impureza.

Podríamos decir que Lorca lee a Whitman como si fuese Wordsworth, haría una inversión de las visiones paralelas que estos tienen de la gran ciudad moderna. Esquemáticamente podríamos decir que Wordsworth ve en la ciudad existente preponderantemente la “City Reviled” y sólo potencialmente una pequeña posibilidad de una “City Redeemed”,<sup>613</sup> Whitman ve en la ciudad existente la “City Redeemed” aunque no elude totalmente elementos negativos que ensombrecen y obstaculizan la redención humana a la que podría dar lugar la gran ciudad moderna. El mal de la ciudad para Wordsworth estaría en su alejamiento, tanto de la ciudad material como de sus habitantes, de la naturaleza divina. Lorca lee a Whitman bajo la interpretación que más bien cabría hacer de Wordsworth: la ciudad de Nueva York es claramente una “City Reviled” aunque la vil manifestación que esta sería podría hacer ver la necesidad de una transformación radical y provocar un cambio que de pie a una humanidad redimida que, sin embargo, tiene muy poco de urbano. García Lorca hace de “el profeta y el bardo” que *mediaba* por la expansión y progreso de *lo moderno* y la gran ciudad (Whitman, 1962: 8), profeta y bardo del abandono de la gran ciudad y del desvío de una vía del progreso que para el poeta granadino carece totalmente de esperanza liberadora.

#### EL LADO OSCURO DEL HODIERNISMO PURISTA

Como explica García Montero, el poeta puro, “dueño de la perfección deshumanizada de un vocabulario abstracto, era además un iluso, una voz convencional, un vitalista de guante blanco, guiado por la esperanza ridícula de que la inteligencia puede ordenar el caos de la realidad exterior y de los abismos inconscientes” (2006: 54). Efectivamente, la crisis biográfica a la que tanto se achaca el giro al surrealismo de final de los años 20 no es otra cosa que la crisis constitutiva del sujeto moderno y la conciencia de las contradicciones propias de ese sujeto y de la poesía como modelador de la supuesta verdad interior del sujeto, que va mucho más allá del agotamiento de las posibilidades expresivas de un lenguaje. Pero ¿cómo es que es desde el desarrollo de la

---

<sup>613</sup> Tomo esa contraposición entre “City Reviled” y “City Redeemed” aplicada a Whitman y Wordsworth de Kristiaan Versluys (1987: 74).

una lógica creativa que se asienta sobre la pureza que hemos denominado orgánica que se llega a esa problemática y que no lo haga, o solo más parcialmente y más tardíamente, el purismo artificial?

El purismo artificial sigue funcionando hasta que el proyecto racionalista no demuestre su propia irracionalidad (y aun así se harán malabares para ver en esa irracionalidad faltas externas: la irracionalidad del fascismo, etc.). El purismo artificial vive mientras viva la ilusión de la modernización racionalista. Es cierto que el descubrimiento del mundo objetivo que induce la fenomenología, la voluntad de sumergirse, fundirse, con la realidad objetiva, hace descubrir, más tarde o más temprano, el dolor que sufre el sujeto al descubrirse separado del mundo. La autoexploración fenomenológica puede llevar a reconocer la tragedia vital a la vez que saber reconocer que hay otras tragedias y miserias *objetivas* que son fruto de la historia y que pueden abolirse. La introversión fenomenológica hace reconocer que uno es inseparable de la naturaleza y que, aunque sea el intérprete activo del mundo, no es su creador y que depende de él, llegando incluso a un verdadera poesía de la naturaleza:

Era dueño de sí, dueño de nada.

Como no era de Dios ni de los hombres,  
nunca jinete fue de la blancura,  
ni nadador, ni águila.

Su tierra estéril nunca los frondosos  
verdores consintió de una alegría,  
ni los negros plumajes angustiosos.

Era dueño de sí, dueño de nada. (“El egoísta”, *Poesía*, Altolaguirre, 1982: 154)

Como explica Milagros Arizmendi el formalismo purista induce a una valoración y reflexión crítica extrema del instrumento expresivo, de manera que “crítica y poesía convergen determinando una interdependencia de perspectivas que permiten experimentar una teoría poética y repercuten indiscutiblemente en la creación” (1982: 20). Esto tiene, sin embargo, una problemática homología con la producción capitalista: la poesía es concebida como el trabajo moderno, un proceso productivo cuyo propio proceso de trabajo, separado del proceso social y productivo global, es abstraído y conceptualizado para aumentar la eficiencia desde la especialización. El rigor y la disciplina del trabajo capitalista se impone. Esto explica la tendencia metapoética como expuso el propio Bergamín tardíamente: “Toda poesía determinada implica una poética

determinante que, a su vez, explica esta poesía. Sin choque con su propia conciencia crítica, la poesía no existe. La crítica es consecuencia de la poesía, se deduce de ella y la corrobora” (“La poética de Jorge Guillén, en Arizmendi, 1982: 20). Pero debido a la propia naturaleza del objeto con esta *subsunción* se logra una autoconciencia que puede implosionar el propio concepto problemático del trabajo. La crítica es producto del propio proceso de subsunción, pero desde ella se puede llegar a su problematización.

Pero, como decimos, el purismo orgánico tiene la virtud (y también la tragedia) de reconocer con mayor rapidez y mayor radicalidad la insuficiencia del proyecto racionalista y el carácter intrínsecamente problemático de la modernización. El purismo orgánico llega a antes por la *incorporeización* de la crítica y la conciencia de la escisión. García Lorca, que como hemos visto tiene desde el principio una base rousseauiana, alcanza tempranamente desde un marcado ruralismo una conciencia de la problemática del sujeto moderno. Así en una de sus primeras obras, *Canciones*, escribe un poema como “De otro modo” donde se lee en el último cuarteto:

Llegan mis cosas esenciales.  
 Son estribillos de estribillos.  
 Entre los juncos y la baja tarde,  
 ¡qué raro que me llame Federico! (1965: 414)

La exploración fenomenológica llega a observar la propia subjetividad y reconocer su problemática. En la búsqueda del sentido el sujeto se halla frente a una naturaleza que solo confirma su escisión. Buscando lo esencial se llega a su vacío. Libros como *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, *Residencia en la tierra*, *La destrucción o el amor*, *Los placeres prohibidos*, *Cuerpo perseguido*, etc. culminan el fin de un optimismo ontológico que pudo haber en el purismo orgánico y hacen explícito una actitud hacia la ciudad y una relación con la urbanidad (*exterior* e *interior*, si se quiere) muy distinta a la del purismo artificial, pero que puede derivarse lógicamente del purismo orgánico.

La problemática unificación crítica hacia el grupo del 27, bastante cuestionada ya, y la no tan cuestionada categoría de la *poesía pura* hace que se fueren ciertas interpretaciones de estos poetas. Juan Manuel Rozas, por ejemplo, plantea *Cal y canto* como aceptación lúdica de la *civitas hominem*. Si bien es cierto que hay sin duda elementos lúdicos y claro disfrute de esa realidad moderna hay también elementos de esa *pureza orgánica*, tanto que proceden del rousseauianismo anterior, como que



preceden al quiebre de la subjetividad posterior. La ciudad amada es la ciudad de la ociosidad no la ciudad moderna holísticamente: los espectáculos, las verbenas, la juerga, etc. Que en muchos casos coincide con las ciudades viejas que nada tienen de modernas más que el turismo y el tren que las comunica (“Estación del Sur. M.Z.A.”). Por otro lado, puede verse un contraste que anuncia la problemática civilizatoria que se desarrollará después en las diferencias entre poemas relacionados como “A Miss X, enterrada en el viento del Oeste” y “Platko”. La primera, prototipo sin duda admirada de la mujer moderna, que se libera del corsé de los convencionalismos y se lanza valiente a una aventura liberadora, tiene unos elementos que, sin desmerecer ni negar el coraje y la legitimidad de las reivindicaciones de libertad de la *Nueva Mujer* —aunque hay trazos de cierta ironía como el *barman* que en señal de luto pone los *cocktails* en botellas pintadas de negro—, le dan un carácter negativo a su tecnológica aventura y que son muy expresivas de la matriz ideológica rousseauiana: la piloto conduce un avión, máquina moderna por excelencia, lo hace, sin embargo, como la propia máquina impone, individualmente, y yendo sin el favor de la naturaleza, contra el viento, para lograr una hazaña más periodística que real. Todo un vuelo icariano que acaba con las “alas tronchadas” y el “sol electrocutado”. Es muy significativo pues que la aventura fracase y la anónima Miss X sea inmediatamente olvidada: “Ya nadie piensa en ti”.

Frente a esto tenemos al líder del equipo de fútbol, “Platko”, que vitoreado por la masa espectadora del popular deporte logra la victoria aliándose con la naturaleza, precisamente al contrario que Miss X, impulsándose con el viento y el mar: “Fue la vuelta del viento. / La vuelta al corazón de la esperanza”. El guardameta logra la victoria *jugando* con las propias fuerzas de la naturaleza, gracias a su favor, surcando como velero y no como motor. A pesar de la situación temporal casi periodística (“Santander, 20 de mayo de 1928” reza el subtítulo) el jugador alcanza casi la eternidad: “No, nadie, Platko, nadie, / nadie, nadie se olvida”. La repetición insistente no puede ser casual, como tampoco lo es el carácter colectivo del pronominal reflexivo “se” ausente para Miss X. El futbolista es como una fuerza animal, un “oso rubio” —apodo real del deportista pero resignificado desde la propia lógica del poema—, que también tiene un componente trágico al ser llevado lejos de su naturaleza primigenia: “tú, tan lejos de Hungría”. Marcando así una similitud con el desarraigo del “marinero en tierra” en la gran ciudad castellana, con el que la voz lírica claramente se identifica, aunque pueda haber momentos álgidos de fervor. Aunque ambos poemas están dedicados a personajes

reales, solo el segundo refiere a la identidad real quedando velada la identidad de la piloto en una anónima y algebraica “x”. La pareja de poemas se estructura pues sobre la dicotomía rousseauniana de Alberti: la naturaleza/lo artificial; lo popular y colectivo/lo individual y elitista.

Por otro parte, el poema que cierra el *Cal y canto*, “Carta abierta”, hace tanto una afirmación del tiempo presente configurado por la moderna tecnología (“Yo nací — ¡respetadme!— con el cine. / Bajo una red de cables y de aviones”), como una incompatibilidad con la exigencia de integración en ese *ahora*:

¿Qué será de mi alma que hace tiempo  
bate el récord continuo de la ausencia?  
(¿Qué de mi corazón que ya ni brinca,  
picado ante el azar y el accidente?) (1988: 95)

La aventura que caracteriza el ludismo urbano con su ritmo trepidante, lo imprevisto, lo fortuito, etc., parece agotar a un corazón que exige sosiego y que admira y disfruta ese *ahora* solo desde el relleno provisional de un vacío.

### *Hacia la impureza*

En relación con el giro poético que Rafael Alberti toma a final de los años 20, este advertía que las referencias a medios técnicos modernos no tenían nada que ver con la ingenuidad y frivolidad futurista, al que, en relación con la obsesión de novedades como el cine y el automóvil califica de “neomodernismo costumbrista y pazguatismo boquiabierto” y avisa con altivez: “Se advierte a los cineastas, mecánicos, hojalateros y conductores frustrados de simones y avionetas, que *Pasión y forma* [título provisional] a pesar del tranvía y el aeroplano [...], no es un libro vanguardista” (en García, 2018: 92).

Miguel Ángel García desde la radical historicidad planteada por Juan Carlos Rodríguez ha explorado bien las contradicciones del compromiso de quienes previamente apostaron por la pureza, que conforma lo que podríamos llamar la *ideología de la impureza*: “la necesidad de renunciar a los temas que la ideología poética dominante identifica como verdaderamente líricos, privados, puros, para dejar paso a otros temas/asuntos épicos, públicos o políticos, impuros” (García, 2018: 10). La impureza es también en gran medida una reacción contra la cosificación cientificista del

mundo moderno y de la que la pureza artificial había sido solidaria. En el intento de decantación purista de la realidad, la realidad acaba, sin embargo, como una abstracción inerte. Como se pregunta Cano Ballesta siguiendo a Feal Deibe, ¿no reduce eso la cosa a su “radiografía” entendida como esencia? (1999: 373).

Antes, como hemos visto, Juan Larrea desde *Favorables París Poema* (n.º 1, 1926) da quizá el pistoletazo de salida de la carrera hacia la impureza con el final de su “Presupuesto vital”. En él propone unos puntos esenciales, la “actualidad”, la “pasión íntima” y la “orientación al conocimiento”, pero con un matiz clave, comprende la “emoción” como una “imperfeción”, pero es precisamente esta imperfeción en tanto que *a priori* de la superación la clave de un verdadero avance en el conocimiento. Apostando así por “obras imperfectas” (Larrea, 1989: 355), en contraste con la perfección purista.

#### *La revuelta contra la pureza. Hacia el compromiso*

En 1931 Cernuda afirma con sorna: “Los sistemas denominados para hacer reír poesía pura o perfección de la poesía, una vez cumplida la tarea regocijante, han levantado su modesto vuelo de aves de corral” (en García, 2018: 96). A finales de la década de 1920 con una crispación social creciente empiezan a surgir los ataques contra el *arte deshumanizado* cuyo apoliticismo ahora pasa a ser visto como reaccionario. Como explica Soria Olmedo (2007: 79), en estos últimos años de la década se da una verdadera crisis, manifestación de un clima que está cambiando:

se entra en una nueva coyuntura de las relaciones entre modernización y modernidad estética, que en líneas generales consiste en el agrietamiento del horizonte formalista por distintas opciones de un nuevo vitalismo que vuelve a intentar la aproximación entre arte y praxis vital, dirigiéndose esta vez de un modo cada vez más franco hacia el compromiso moral y la acción política, en dos direcciones opuestas (comunismo, fascismo) unidas solamente por el descrédito del liberalismo, y abriendo las poéticas al surrealismo.

En 1929 la publicación del “Segundo manifiesto del surrealismo” donde el movimiento se consagra a la acción revolucionaria facilita su entrada en la joven literatura española sumida en un tumulto político (Soria Olmedo, 1988: 182).

La borradura de todo gesto de subversión de la vanguardia por parte de Ortega (Soria Olmedo, 1988: 142) provoca un serio distanciamiento de los jóvenes poetas del círculo de influencia del filósofo madrileño y coincide con una renovación del vitalismo que “pasa por un retorno a los orígenes futuristas, con la consiguiente visión estética de la política” (Soria Olmedo, 1988: 189). A partir de los años 30 a la “poesía pura” empieza a enfrentársele lo que para algunos será la “poesía viva” entendida como opuestos. La poesía ahora pretende ser imagen de la “vida” en su “verdad eterna” (Cano Ballesta, 1996: 117). Así se expresa Lope Mateo en un artículo de *El Sol* en enero de 1934: “Todo lo contrario de lo que persigue esa poesía algebraica, numérica, de la laboratorio y alquitara, que niega la inspiración o la cercena y concede en cambio al trabajo cerebral la gran medalla del Sudor como premio a una bien ganada terquedad de hermetismos fraudulentos” (en Cano Ballesta, 1996: 119). El trabajo intelectual como algo inmaterial, abstracto, no merece la “medalla del Sudor”, una “poesía viva” tendría que mostrar de veras las pruebas de su trabajo real y concreto, aparecer así “manchada de humildad”. Apenas un año después del notorio centenario, García Lorca afirmaba en una entrevista: “La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora” (en García, 2001a: 119). En este desdén por el intelectualismo vemos como la vida se identifica con una vuelta a lo concreto que ahora se igualará en gran medida con el trabajo concreto de la clase obrera. La poesía para estar viva debe corporeizarse, salir a la calle con su suciedad y su terquedad, lo cual conduce inmediatamente a cierta solidaridad con los desfavorecidos. Contra el arte puro se pretende ahora *rehumanizar*. La distancia intelectual que establecía el planteamiento deshumanizador que abstraía o desrealizaba la experiencia concreta pasándola por matices y elaboraciones mentales acababa por alejarse de la realidad de las cosas, limitándose a sugerirlas. La *rehumanización* suponía acercarse a la realidad, *mancharse* de ella, sentirla, sufrirla; rechazar la cómoda *theoria*, la contemplación distante, y zambullirse en la vida.<sup>614</sup> Pero ¿acaso no era esa *vida* a la que quería aspirar la pureza en primera instancia?

---

<sup>614</sup> En 1929 el hartazgo de la pureza era ya manifiesto. Antonio de Obregón podía firmar en 1929 en *La Gaceta Literaria* una declaración como esta: “prefiero el poeta confundido en la vida, vibrando al unísono de ella, al que, sentado como Buda, se encuentra lejos de ella, viendo humear ante él la esencia de las cosas” (en Cano Ballesta, 1996: 173). El poeta debe quitarse los “guantes asépticos” y salir de los “laboratorios limpios”.

Lo que ocurre en realidad es más bien un cambio de comprensión de la *vida*. Comprendiendo la *vida* como lo *concreto* y lo *productivo* se llega a la inclinación hacia la política que permitiría transformar y acceder a *lo vivo*. Como se ve en la propuesta de un “nuevo romanticismo” de José Díaz Fernández contra el neoclasicismo vanguardista:

el nuevo romanticismo [...] yo lo auguro para el arte y para la vida. [...] Necesitamos vivir para el más allá. No para el más allá del mundo, puesto que no es posible creer en una tierra detrás de las estrellas, sino para el más allá del tiempo. Es decir; necesitamos vivir para lo historia, para las generaciones venideras [...]. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte (1930: 48-50)

Aunque esa confianza casi milenarista en el poder de la máquina no tendrá lugar en la estética de la impureza, la centralidad de la *vida* a la que el arte (y la máquina) se supedita como proyecto general de transformación denota una ruptura con el proyecto orteguiano y un acercamiento a lo que había sido clave de la vanguardia radical: cuestionar la propia institución arte y a la sociedad que condena el arte a una esfera separada.

Con este abrazo a la *vida* en la impureza el llamado hodiernismo no desaparece del todo. El goce del instante adquiere, sin embargo, un matiz muy distinto. Se trata ahora del deseo de gozar la vida inmediata, sin mediaciones sociales ni económicas, de negarse a la subordinación de la vida por el capital. Es el intento de redimir la vivencia y la experiencia íntima y elevarla a resistencia ante la realidad social impuesta. Dos vehículos serán los principales de esta experiencia: el amor, fundamentalmente para los que abrazaron el purismo artificial, y la política, especialmente para los más cercanos al purismo orgánico.

Si desde la poesía pura por *vida*, en tanto que *vida pura*, se entiende la intimidad, lo privado, lo esencial (asumido como la abstracción eterna de la pluralidad de accidentes), desde la poesía impura la vida se entenderá como lo colectivo, lo público, lo accidental e histórico, etc. Así se abre camino a una posible politización de la poesía sin realmente desechar la lógica interna anterior.<sup>615</sup> Lo sucio, lo impuro, lo feo, lo

---

<sup>615</sup> La politización es solo una posibilidad. No hay que confundir la literatura comprometida con la (*re*)*humanizada*: la vuelta a lo humano no implicaba necesariamente una posición de compromiso frente a las circunstancias históricas (Pérez Bowie, 2011: 24). Por otra parte, ya antes de los años 30 revistas

utilitario podrán ser base válida de la nueva poesía. Y el mismo poder que a nivel del individuo, del sujeto particular, se le concedía a la poesía, ahora se le da a título colectivo, social, tal como se deriva de los planteamientos filoproletarios de autores como Ángel Guerra, Ramón José Sender, Luis Araquistáin, el citado José Díaz Fernández, etc.<sup>616</sup> El arte tiene capacidad para movilizar masas, orientar la revolución social, etc. Al ser *impuro* puede *mezclarse* con esa vida, con la calidez humana, en lugar de lo frío del pensamiento y las construcciones de laboratorio.

En el fondo seguimos, pues, dentro de una misma matriz que opone los términos que constituyen la realidad doble de la sociedad capitalista: lo abstracto y lo concreto, lo público y lo privado, etc. Sin percibirse que esa escisión es constitutiva de la propia sociedad capitalista. Algo sintomático de esa reversión superficial es que a partir de esos años prácticamente todos los poetas, incluidos los que más la defendieron en primera instancia, rechazaran, incluso asqueados, los presupuestos teóricos de la poesía pura (cf. Cano Ballesta, 1996: 124 y ss.), sin embargo, la práctica poética nadie pondrá en duda la esencialidad de la poesía, ni prácticamente nadie negará el valor de las obras realizadas durante el periodo *puro*. ¿Si ese arte *egoísta, insensible, terco*, carecía de vitalidad, porque no se rechazó en su totalidad? En gran medida todo se comprendió desde un evolucionismo un tanto burdo: el periodo puro fue una etapa inocente de aprendizaje pero ahora hay que estar a la altura de las circunstancias históricas y la madurez personal. Pareciese que la injusticia y la explotación no hubiese existido en los años 20.

### *Salir a la calle para ir al campo*

En esta revuelta contra la pureza la geografía del capital tendrá, de nuevo, no poca importancia, tanta la división ideológica entre lo privado y lo público, como esa dialéctica espacio temporal entre el *ahora* de la ciudad moderna y la acontemporaneidad

---

como *Postguerra* (luego bajo *Ediciones oriente* —clara contrapartida al Occidente orteguiano—) abrieron la línea literaria de acción política comprometida (Fuentes, 1982), aunque sintomáticamente se trata de producción ensayística, periodística y narrativa (Díaz Fernández, Arderius, Azcárate, etc.), pero no lírica.

<sup>616</sup> Y no solo entre escritores de filiación política abierta. Ildefonso Manuel Gil y Ricardo Gullón pueden llamar a una revista tan poco política como la que fundan en 1934, *Literatura*, término que había sido tan denostado desde la pureza (Cano Ballesta, 1996: 223). La estética ahora tiene un carácter integrador que no teme la mayor amplitud denotativa y connotativa de la palabra *literatura*.

del campo. La poesía, en cuanto sale a la calle, en cuanto regresa a la acción incesante de la vida, se convierte en un arriesgarse constante, un *vivire periculosamente*: “Hay que arriesgarse, hay que aventurarse, hay que explorar hasta perderse o incluso hasta morir” (Alberti, “*Destierro infinito* de Arturo Serrano Plaja”, en *El Sol*, 19.VI.1936, en Cano Ballesta, 1996: 144). En esa nueva aventura vital se descubre el paisaje que antes se había cegado por la introyección:

Si es verdad que hay un muro delante, real o puesto por vosotros mismos, rompedlo a cabezazos, a patadas: detrás lo menos, aparecerán el campo, el mar o el precipicio, retumbando de inmensas realidades, que veréis, si sois hombres, si queréis recibir o merecer este imponente título. (ibid.)

¿Por qué se descubre el campo y no la ciudad? El campo y el mar parecen expresar la realidad concreta en la que uno puede ser *libre*, y en tanto tal, devenir *hombre* (¿por qué no mujer? ¿el uso androcéntrico general o para recalcar el elemento *público* del nuevo *hombre* y la supuestamente necesaria actitud viril para la revolución?). En esa libertad el arte puede empezar a ser “útil”, a “servir”, a tomar conciencia de “los trabajos y los días” y de la necesidad vital. La libertad, pues, está en el trabajo, en convertir la poesía en herramienta, “arma viva”. Serrano Plaja, quien ha “andado”<sup>617</sup> con Alberti “por esos pueblos de España” cantando a los “oficios” (“Estos son los oficios” poema largo que vio la luz en *Caballo verde para la poesía*) parece estar consiguiéndolo según el gaditano.

#### *Objetivismo purista. Subjetivación impura*

El objetivismo purista no era más que la forma ideológica de hacer que el arte saliese de la esfera restringida en lo que lo sitúa el capitalismo: lo subjetivo y lo privado. Hacerlo objetivo era devolverlo a lo público y racional y convertirlo en una fuerza de modernización del país. Hacer eso manteniendo unos valores artísticos *puros*

---

<sup>617</sup> La noción de *andar* (nada de esos burgueses paseos en automóviles ni de viajes en aeroplanos), como las clases humildes, en su cotidianidad y en su cercanía con la tierra y el esfuerzo, se torna importantísima. Un título harto ilustrativo es el del poemario de Emilio Prados *Andando, andando por el mundo* (1932-1935). El planteamiento hodológico de Antonio Machado cobra un cariz menos intimista, reflexivo y existencial para hacerse un andar más físico, concreto, colectivo y abiertamente político.

era una forma ilusoria, e ideológica, de superar la antinomia objetivismo/subjetivismo que impone la realidad histórica del capital.

Subjetivizarlo (la impureza) —actitud que no supera la dicotomía público/privado ni la inmanencia burguesa— no era devolverlo a la esfera privada o convertirlo en un refugio subjetivista, sino mostrar la objetividad de una alienación subjetiva plasmando esa subjetividad alienada y el desgarró que produce el intento de ruptura de esa alienación. Así como mostrar la posibilidad de una lucha *pública* contra esa alienación. Ese, digamos, subjetivismo era también una forma de condenar la racionalidad y la naturalización de lo objetivo como algo dado y autoevidente que hace la perspectiva purista-técnica. Este es el *espiritualismo* del que habla Lorca en 1928 (carta a Sebastián Gasch); el *espíritu* se opone al racionalismo tecnicista y al objetivismo, la *pureza* es ahora el de la emoción corporeizada (“emoción pura descarnada”, afirma Lorca en la misma carta). Pero tal emoción sigue siendo lógica y esforzada (artística, pura): “desligada del control lógico; pero ¡ojo!, ¡ojo! Con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina”. La lógica (el esfuerzo, el control) es la clave de la dialéctica pureza/impureza: la revelación taumatúrgica de una verdad oculta que no está en las apariencias, en las formas fenoménicas. Como plantea José Ortega: “En un mundo desintegrado, antirrealista, irracional e indigno de ser imitado sólo cuenta la exteriorización de ese sentimiento de impotencia creadora ante una realidad desarticulada de la que sólo se capta el movimiento” (1980: 354).

Al maquinismo y al tecnicismo del creacionismo se opone una nueva poética en la que la ciudad tiene un papel opuesto al que podía llegar a tener en la poética anterior. En *El paseo de Buster Keaton* (1928) Lorca sitúa la trama en una Filadelfia de la que se dice en una extensa e imposible didascalia que los “habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío”.<sup>618</sup> El maquinismo futurista es tan incompatible con una verdadera sensibilidad (corporal, física, que distinga sensaciones básicas como la temperatura) como la rosa creacionista o la rosa abstracta

---

<sup>618</sup> La ya comentada “Oda a Salvador Dalí” escrita en 1926, ya mostrando la distancia que le separa con los planteamientos del pintor catalán, dice algo no muy distinto: “Los pintores modernos en sus blancos estudios, / Cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada”.



de Guillén. Alberti, por su parte, en *Sobre los ángeles* reclama una rosa viva y mortal en una referencia que puede ser leída igualmente como una crítica a esas rosas artificiales: “una rosa es más rosa habitada por las orugas / que sobre la nieve marchita de esta luna de quince años” (“Los ángeles feos”). En “El rey de Harlem” Lorca refiere de nuevo sucintamente la “falsa tristeza” de la “rosa química”. La ciudad es perfectamente racional y eficaz para —de manera voluntario o no, da lo mismo— lograr una atomización alienadora. O incluso para la muerte, como en la inquietante logística de una industria de la muerte en “Oficina y denuncia” de *Poeta en Nueva York*.

*Forma pura/deformación pura. El caso de Aleixandre*

El contenido anímico, la subjetivación, son sentidos ahora como un problema. De manera que cuando hay contenido anímico se trata ante todo de una sensación de aislamiento y angustia. Con frecuencia planteada ahistóricamente, antropológicamente. Este fue en gran medida el abrazo a una poética expresionista que se fundó superficialmente en la teorización surrealista. Como explica Antonio Blanch: “el surrealismo no tuvo una vida ni original ni muy floreciente entre nosotros, sin embargo, fueron los desahogos agresivos del surrealismo en una época de crisis los que asestaron el golpe de gracia a la poesía pura” (1976: 80-81). En cualquier caso, entre la pureza y el surrealismo hay una voluntad no muy distinta. Ambos tratan la poesía como algo más que un instrumento expresivo: la poesía tiene un germen deseado y deseante. Aunque eso no debe hacer olvidar la diferencia de los métodos: “la deformación para unos, la claridad y precisión para otros” (Blanch, 1976: 82). Para el purismo artificial la profundidad de la conciencia era algo impuro, como cualquier otra fuerza telúrica (como expresa Guillén en “Más allá”: el alma llega al cuerpo desde lo abierto y luminoso); los surrealistas vieron en esas fuerzas, en ese fondo oscuro intocado por la civilización, la única fuente de algo realmente deseado.

La poesía de Vicente Aleixandre, que sufre una transformación muy repentina, describe bastante bien la naturaleza de tal transformación que no se trata tanto de un cambio de paradigma como de una inversión. *Ámbito* es un libro purista/fenomenológico en el que se trata de concretizar el mundo, hacerlo inmediato, no captando su esencia sino su forma. Una forma que se resiste pero que la constancia

intelectual de un sujeto que desea poseer lo concreto del mundo permite aprehender: “Solo, escueto / el perfil se defendía”, escribe en “Cinemática”. Lo concreto aparece poseído intelectualmente mediante la abstracción formal plasmando un mundo poemático de líneas claras, firmes que *concretan*, hacen inmediata, la *forma*. La materialidad anhelada, lo táctil, lo corpóreo, queda poseída, encerrada, en formas aprehensibles: “Llegas tú, y el marco acaba, / cierra, y queda firme el día” (“Luz”). La “carne” no es exactamente corporalidad viva sino “luz de carne”, es decir, imagen. Lo inaprensible se hace inmediato gracias a la forma: “(Firme siento los perfiles)” (“Integra”). El mundo y la conciencia se ponen, literalmente, entre paréntesis. El paisaje es *poseído* como el que posee un óleo:

Ahora los rayos desgarran  
la sombra espesa. Reciente,  
todo el paisaje se muestra  
abierto y mudo, evidente.

Húmedos pinceles tocan  
las superficies, se mueven  
ágiles, brillantes; tensos  
brotan a flor los relieves.

Extendido ya el paisaje  
está. [...] (“Posesión”, 1977: 49)

El primer poemario de Aleixandre —tan poco promocionado posteriormente por el poeta, como avergonzado de este purismo deshumanizado— concretiza un mundo a través de la forma, un mundo que queda delimitado y ordenado para la inteligencia.

El segundo libro, *Pasión de la tierra*, una serie de extensos poemas en prosa, *deforma* la forma externa del poema y *deforma* el mundo y la aprehensión de éste por parte de la conciencia. El mundo formal, ordenado e inmediato es invertido en un mundo deforme, caótico e inaprensible. Los contornos claros y delineados implosionan en una multitud informe de concreciones carnales y vivas. La fenomenología deshumanizada se invierte en una especie de fenomenología de la pasión, una pasión desaforada, hasta el punto de que en lugar de partir de una *epojé* donde el flujo de la conciencia y el ámbito se ponen en suspensión y se encierran en una cámara de vacío de

juicio, lo que ocurre es que la conciencia se abre y se derrama y el mundo irrumpe como un líquido a presión. El mundo concreto, duro y compacto de las formas geométricas de *Ámbito*, se vacía: “bolsillos vacíos”, “cáscara de huevo”, “huevo vacío”, etc. La materia estable y rígida se torna blanda, vaga, falible y flácida: “mano de goma”, “trapos”, “gusanos”, “peces podridos”, “serpiente monstruosa”, “plomo derretido”, etc. El claro mundo de luz se vuelve falso y mentiroso: “voz de falsete”, “maniquís derramados”, “careta de cartón”, etc.

El anhelo de unidad no desaparece, pero *Pasión de la tierra* es el descubrimiento de lo inútil (el poemario se llena de cosas “inservibles” e “inútiles”) y, más aún, de lo falso del intento anterior. A la vez que se descubre la fatalidad que supone el logro de la unidad en el presente inmediato: la muerte. El acceso a una naturaleza panteísta se logra solo a través de la negación y disolución del yo: “¿Sucumbiré yo mismo?” se pregunta angustiada la voz lírica en “El solitario”. La unidad se vuelve una quimera terrible a la que sin embargo se niega a renunciar. Precisamente la *súplica* de unidad ante una naturaleza que es superior se hace a través de una imagen campesina muy frecuente en la poesía de estos años: “¡Oh viento, viento, oréame como al heno, písame sin que yo lo note! ¡Bárreme hasta ensalzarme de ventura!” (“El solitario”).

La imagen de querer ser pisado, aplastado, poseído por una naturaleza omnipotente, vuelve a repetirse en *Espadas como labios* en una imagen también que contiene elementos rurales y en el que lo rural y campestre aparece como un espacio de esperanza, de posible sosiego:

Campanas son campanas,  
son latidos ocultos de un giro que no llega.

El pueblo en lontananza  
del tamaño de un ojo entornado  
yace en verde sin respirar aún,  
medio camino o brazo tibio al beso.

[...]

Blandura de un paisaje de suspiros  
por el que andar no cuesta aunque ese mar se altera  
al respirar despacio una tristeza o lámina comida.

Mientras suenan campanas  
 como zapatos tristes  
 descabalados en la tarde suave;  
 mejilla son que pide ser pisada,  
 mientras suspira un alba aún bajo tierra. (“Son campanas”, 1972: 89)

La campana de la iglesia rural es el atisbo de una realización pasional, de un verdadero vivir que todavía no es (“latidos ocultos de un giro que no llega”). Pero ese potencial sigue regido por la civilización presente (de nuevo significada a través de la ropa, “zapatos tristes”). La esperanza, simbolizada en la aurora, podría ser inminente aunque todavía está atrapado, reprimido bajo tierra (“un alba aún bajo tierra”). Un mundo en el que la música se funde con el mundo en una existencia plena y la palabra se funde con la música, tal como puede deducirse de la anfibología repetida de “son”. Un poema que contrasta con el desolador mundo burgués anterior de “El vals” del que el poeta se despide sin pesar tras haberlo destruido mediante la transformación (o revelación más bien) por el poder taumátúrgico del poeta quien convierte el frío ritual burgués en festival de carne, sexo y animalidad.

Este pueblo de campanas vuelve aparecer precisamente en el desolador *Mundo a solas* ahora ya casi totalmente desaparecido, asediado por la modernidad como en el tópico de la ciudad muerta. Las campanas son como el eco de un mundo que desaparece:

Enciende las ciudades hundidas donde todavía se pueden oír  
 (qué dulces) las campanas vividas;  
 donde las ondas postreras aún repercuten sobre los pechos neutros,  
 sobre los pechos blandos que algún pulpo ha adorado. (“No existe el hombre”,  
 1977: 153)

El mundo contemporáneo donde esos pueblos y ciudades antiguas desaparecen es un mundo desolador porque la humanidad ha desaparecido: “el hombre no existe”, “mundo inhumano”, etc. Y el poeta ha quedado solo y clama ante un mundo encerrado entre elementos que denotan simbólicamente lo urbano (*muros y telas*):

¡No!  
 El hombre está muy lejos. Alta pared de sangre.  
 El hombre grita sordo su corazón de bosque  
 Su gotear de sangre, su pesada tristeza.

Cubierto por las telas de un cielo derrumbado

lejanamente el hombre contra un muro se seca. (“Mundo inhumano”, *Mundo a solas*, 1977: 161-2)

El anhelo de unidad, de fusión con la naturaleza, adquiere un nivel absoluto en *La destrucción o el amor* cuyo título con la característica o identificativa de Aleixandre anuncia ya la verdad terrible. La unidad orgásmica con el cosmos supone la erradicación de la individualidad, pero el deseo es tan fuerte y poderoso que la muerte es deseada: “Muero porque me arrojé, porque quiero morir, / porque quiero vivir en el fuego” (“Unidad en ella”). Como el Empédocles de Hölderlin, para lograr la comunión con la naturaleza hay que arrojarse al fuego destructor: “Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo / quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente”. Ese “mundo absoluto” es el cosmos de los elementos naturales puros, borrado todo atisbo de civilización: “bosque virgen al hombre” (“Quiero saber”).

Curiosamente solo en un escenario contemporáneo parece atisbarse ese mundo natural conformado por el deseo y el amor. Precisamente un escenario que ya hemos visto con anterioridad: la verbena, que da título al poema.

Polvo o claror, la feria gitana cauta  
bajo fiebre de lunas o pescados,  
sintiendo la humedad de la caricia  
cuando el alba desnuda avanza un muslo. (1972: 194)

### *Contra el tiempo de las ciudades*

En esta poesía el tiempo natural se deforma en la ciudad. Los ciclos de la naturaleza (el día y la noche y las estaciones) se deforman o se diluyen. Ahora esa deformación de los ciclos es vista como signos necesarios de la regeneración natural, de la vida, y, por tanto, tal deformación del tiempo de la ciudad es interpretada como un signo de degeneración, muerte o de imposibilidad de la vida. En lugar de un signo de renovación y cambio regenerador, las estaciones adquieren caracteres siniestros de degeneración, antes que de regeneración. El tiempo lineal y cuantificable del *ahora* se presenta ahora como un tiempo de pura degeneración: “Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades” (“Oda a Walt Whitman”, *Poeta en Nueva York*). La

atemporalidad de un mundo natural transhistórico que surge en las expresiones cercanas al surrealismo de la poesía española (Aleixandre, Lorca, etc.) son la reacción ante la insatisfacción de una sociedad que encuentran tremendamente opresiva para sí y, cada vez, más para la humanidad en su conjunto.

Neruda en su “Oda a Federico García Lorca” de *Residencia en la tierra* (1935), describe al poeta granadino con una voluntad destructiva, anticivilizatoria, describiendo como enemigos precisamente los signos de la burocracia y el tiempo abstracto: “Si pudiera llenar de hollín las alcaldías / y, sollozando, derribar relojes” (en Soria Olmedo, 2007: 608). No se trata, como interpreta Loyola, de “destruir (o detener) el tiempo” (en Soria Olmedo, 2007: 608), sino del *tiempo* del capital. No se trata meramente del tiempo, en general, se trata de deshacerse del tiempo de los relojes, el tiempo abstracto del capital. No se pretende detener el tiempo, vivir ese presente eterno del hodiernismo. Desde esta lógica orgánica la muerte, la buena muerte —elemento clave de esta temporalidad—, no es vista como algo negativo, sino como participación en un ciclo regenerativo. Lo que se pretende es romper la temporalidad abstracta del capital de la que el reloj mecánico es vehículo y símbolo.

### *Un mundo que agoniza*

El tiempo abstracto del capital agudiza de hecho la conciencia del tiempo histórico que la civilización moderna inaugura. La teleología vanguardista agudiza la conciencia del fin de un mundo premoderno que se agosta, produciendo una rápida politización anticivilizatoria a la que da pie la pureza orgánica. Este poema de Moreno Villa explica bien como la impureza está relacionada con la conciencia de un mundo en desaparición y la sensación de que la naturaleza (interna y externa) exige una reconsideración:

Todo hace pensar que las alondras y las violetas  
guardan el regreso de los ojos en blanco.

Al subir a la sierra,  
o al pasear por el campo,  
miro siempre si debajo de las piedras  
o entre los jaramagos,

hay un Schubert, un Bécquer o un Heine lagarto. (*Carambas*, en Soria Olmedo, 2007: 428)

Aunque la ironía vanguardista se mantiene esta se hace ya totalmente corrosiva, como revelándose a sí misma como un modo de protegerse del anhelo real del romanticismo, representado por las referencias artísticas. La distancia irónica no borra el sincero deseo por lograr una experiencia unificada con la naturaleza, casi a la manera de la vieja mística (“los ojos en blanco”). El paisaje campestre aparece como expectante a una revolución que haga a la humanidad volver la mirada a una naturaleza que se siente abandonada. La ironía ahora más surrealista que lúdica, es más bien, la conciencia de la propia limitación, una forma de escepticismo ante la palabra propia, pues la apelación a la mentira no deja de ser ridícula: tan ridículo es este mundo como quien poéticamente trata de desvelar una verdad trascendente.

El peculiar surrealismo español surge así como reacción a un mundo que es mentira. La realidad, antes evidente e inmediata es una mentira colosal que hace desaparecer un mundo antiguo que parecía auténtico. Un mundo agoniza y el *ahora* impone que te “tapes los oídos” y sigas la inercia impuesta. Moreno Villa en su poema “Carambuco XIV”, el último poema de *Puentes que no acaban* escribe:

Las canciones viejas eran de otro modo.  
Y las carrozas, y los ministros, y la indumentaria,  
y el baile, y las horas de comer y dormir,  
y las sagradas reuniones familiares.  
Y entonces, ¿qué?  
Pues entonces, que te tapes los oídos  
y que con el mirlo, y el auto y el cine sonoro  
te deslices por ese terraplén  
hacia donde todos comemos y vestimos como los bienaventurados:  
nubes y nimbos. (en Diego, 1972: 232)

El mirlo, que puede parecer un ente incongruente entre el auto y el cine sonoro, no lo es si recordamos la conocida habilidad de esta ave para imitar sonidos. Un ave de canto proteico, símbolo de tentación y engaño. En conjunto con los otros elementos se sugiere así que civilización moderna induce una actitud imitativa y pusilánime. Efectivamente, hay así un mundo otro que ha desaparecido o está condenado irremediabilmente a desaparecer en las actuales condiciones.

*El mundo no está bien hecho*

Ante ese mundo la impureza toma una especie de actitud inversa (o complementaria) a la de modernidad que inaugura Baudelaire. Para el poeta parisino la deformación cobra un sentido positivo por el cual se demuestra el poder del artificio del artista. El realismo y lo que este representa, lo natural y trivial aparecen negativamente manteniendo Baudelaire un “asco a la realidad” (Friedrich, 1969: 77). El purismo, con la fenomenología como base lógica, asume la realidad y el artificio a la vez objetivizando la conciencia y conformando el objeto de la conciencia como algo bello. La belleza cotidiana de la vida moderna en Salinas, Diego o Guillén no muestran exactamente la belleza positiva de la realidad, muestran una realidad transformada hacia algo bello. Hacia algo que quizá podría ser. Esto es verdadero y falso a la vez: verdadero porque efectivamente el mundo no está positivamente hecho, y falso en tanto que se afirma como positivo, bien un progreso, bien un voluntarismo artístico. La impureza comprende la realidad del *ahora* precisamente como algo terrible y muestra lo terrible no solo desde la realidad objetiva sino desde la deformación de la conciencia de esa realidad objetiva y la objetivación de una conciencia asediada por esa realidad. Pero al contrario de Baudelaire lo que le parece terrible de esa *realidad* no es la externalidad a la conciencia sino la artificialidad de ese mundo, concibiendo su conciencia como lo natural. La naturaleza aparece ahora como un mundo soñado más real y auténtico que el mundo artificial y delicuescente de la ciudad.

La afirmación de Guillén, “el mundo está bien hecho”, que él mismo se cuidó mucho de matizar en el exilio, fue desde la lógica de la impureza radicalmente rechazada. Aleixandre en referencia clara al verso guilleniano escribió un poema en prosa de *Pasión de la tierra* que tituló precisamente “El mundo está bien hecho”. El final del texto dice así: “‘Muere, muere’, musita la fría, la gran serpiente larga que se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho”. En correspondencia con Caballero Bonald Aleixandre (18 de marzo 1961) corroboró su interpretación del poema en estos términos:

El mundo no resulta bien hecho y por eso (alusión bíblica a la inversa) sólo la serpiente, el mal, asomándose al ojo divino, suplantándolo, pudo encontrar irrisoriamente que el



mundo estaba bien hecho. No: el mundo resulta mal hecho, pésimamente hecho. Sólo una visión demoníaca pudo encontrarlo bien hecho. Esta frase, justamente destacada por ti, aunque no en su recto sentido, es una de las primeras afirmaciones críticas que hay en mi obra (en Duque Amusco, 2006: 40)

Aleixandre interpreta luego el asunto como un ontologizado *mal* a secas. Pero creemos que el texto original está movido por una crítica a la frialdad tecnicista de la pureza que en el hodiernismo que emana de su fenomenología acaba aceptando el mundo presente. Aleixandre, ya desde un humanismo politizado, confiando en el potencial emancipatorio de las fuerzas del progreso relaciona estrictamente la *fría gran serpiente* a un mal puro, cuando en el origen hay una cierta referencia a que en la *pureza* había un elemento represor, antivitalista que le hizo abrazar la *impureza* del alogicismo y las imágenes desgarradoras de un mundo caótico y conflictivo. ¿No es el “ojo divino” la distancia y la *epojé* fenomenológica que considera que puede separarse del mundo como una deidad? ¿No es una crítica —inconsciente probablemente— a ese sujeto descorporeizado de la fenomenología? Solo un sujeto abstracto y no un individuo de carne y hueso podría contemplar el mundo y decir que “está bien hecho”.

Por lo demás, resulta llamativo que, aunque claramente es una referencia al verso guilleniano (García, 2018: 115), Aleixandre no hiciese referencia explícita a Guillén. ¿Evita la acusación a un Guillén, como se sabe, luego retractado de esa posible lectura apologista?<sup>619</sup> ¿Evita reconocer el propio Aleixandre su propia *frialdad* anterior presente en *Ámbito*?<sup>620</sup>

---

<sup>619</sup> Guillén explica, justificándose, su poema “Beato sillón” así: “Beato sillón fue muy mal entendido. ‘El mundo está bien hecho’, se dice en esa décima. Bien hecho por Dios: la creación. Lectores mal hechos, torpemente politizados creyeron que el poeta alude a este mundo -tan corrupto- en que vivimos. La obra entera, *Aire nuestro*, niega esa estúpida interpretación” (en Soria Olmedo, 2007: 310-11). Efectivamente en ediciones posteriores de *Cántico*, Guillén añadiría en el poema “Las cuatro calles” un verso que claramente quiere matizar el anterior: “Este mundo del hombre está mal hecho”. Desde luego la *mala interpretación* se había hecho. Cernuda, además de veladas referencias en sus poemas a esa actitud apologista ante la realidad, en sus *Estudios sobre poesía española* llamaba a Guillén y Salinas como “poetas burgueses” y añadía: “No. El mundo no está bien hecho; pero pudiera estarlo mejor, si no lo impidiera siempre, precisamente, ese conformismo burgués” (1957: 193). Cabe especular que la justificación y el cuidado de Guillén en repetir la matización sobre lo terrible del “mundo humano” es porque de algún modo reconocía lo problemático de esa actitud del primer *Cántico*. En cualquier caso, resulta muy problemático la asunción de una continuidad, cuando lo que ha habido es claramente una ruptura con el presupuesto *deshumanizador* que movía al primer Guillén.

<sup>620</sup> Poco antes, en 1928 (la ruptura de Aleixandre es quizá la más brusca entre todos los poetas de aquellos años), Aleixandre escribía en *Verso y prosa*: “Tu mundo es geometría, poeta. Es una forma

*La ciudad tentacular no permite un afuera. Urbanización total*

Sin llegar a la reacción surrealista, otras poéticas también exploran el lado menos fulgurante de la vida moderna cuando la mercantilización de todos los aspectos de la vida y la exposición mercantil de todo adquiere ya en los años 20 un cariz inquietante, casi invasor. La ciudad moderna coloniza todas las esferas de la vida. Gómez de la Serna al pasar por delante de un escaparate donde se expone la prueba de una incubadora de pollos dice, no sin cierto tono humorístico propio de la greguería: “La vida moderna no respeta nada, ni el acto más pudoroso que existía: el acto de nacer” (*Novísimas greguerías*, 1929, en Highfill, 2014: 56). La ciudad es el espacio de una visibilidad permanente que no permite la intimidad verdadera. La visibilidad de la vida moderna a partir de la expansión del mercado de bienes industriales y de la generalización del vidrio y los medios de comunicación de masas hacen que todo individuo en la modernidad se vea inmerso en un sinnúmero de miradas devoradoras, incluida la suya propia. Este es el elemento sexual que Walter Benjamin añade al fetichismo de la mercancía planteado por Marx. Hay cierta solicitud a la mirada, una cierta avidez de posesión y consumo en las imágenes omnipresentes en la ciudad moderna que trata de mover el deseo de los consumidores. La tradicional intimidad burguesa del bodegón es violada por la visibilidad y circulación constante del mundo urbano de la mercancía y la tecnología de un sistema productivo que adquirido un funcionamiento social automatizado. Frente al simbolismo fijador del bodegón, el escaparate representa la movilidad constante del ciclo mercantil, una quietud efímera e ilusoria. Si el bodegón era consciente de la *naturaleza muerta* que representa, el capital muestra lo muerto como vivo.<sup>621</sup>

---

transparente, de aristas vivísimas, y su pista magnífica permite todas las figuras, todos los patines, todos los deslizamientos en tangente más elegantes” (“Mundo poético, en Soria Olmedo, 2007: 337).

<sup>621</sup> Ya en el periodo en el que nos centramos la mercancía llegará a encarnar el control sobre la vida de una manera aún más *descarnada*. Freud se vio absolutamente fascinado, no sin razón, por un anuncio estadounidense de una funeraria: “Why live, if you can be buried for ten dollars?” (carta a Marie Bonaparte, 13.VIII.1937). El anuncio es para sorprenderse y no solo por la estrategia publicitaria. Como plantea Juan Carlos Rodríguez sobre el anuncio: “¿Para qué vivir en el mercado capitalista, donde la vida es sólo *uso* del valor de *cambio*? Fetichismo de la mercancía/vida que sólo cobra valor en la muerte” (2022: 317).

El impulso surrealista muestra más agudamente la correlación entre la falsedad de las imágenes, cada vez más preponderantes, en el mundo moderno y su incompatibilidad con la vida. Las luces de la ciudad moderna son falsas, una gala deslumbrante para ocultar su odiosa realidad opresiva. Larrea describe así una ciudad invasiva en la que la vida se marchita y que sin embargo se expande haciendo del mundo una gran ciudad:

La ciudad fruta mordida en torno nuestro se lamenta y agita un ramo de rostros casi mustios. La ciudad al borde lo no ciudad, esta ciudad que nos envuelve y atesora subordinada sin embargo al placer de calificar de conmovedor el desvivirse de las luces (“Diente por diente”, 1989; 150)

Aleixandre en *Mundo a solas* (1934) representa una ciudad que similarmente, como la *ciudad tentacular* finisecular, se expande invasiva borrando cualquier posibilidad de huida y de un mundo de vida serena. A diferencia del repetido tópico de la *alabanza de aldea*, la ciudad moderna ya no permite un afuera. La ciudad moderna crece violenta en una imagen absolutamente apocalíptica, referencias bíblicas inclusive:

Lejos las ciudades extendían sus tentaculares raíces,  
monstruos de Nínive, megaterios sin sombra,  
pesadas construcciones de una divinidad derribada entre azufres  
que se quema convulsa mientras los suelos crujen. (“Al amor”)

Pero ya no se trata como la *ciudad tentacular* de Verhaeren que era contemplada por un espectador externo, que observaba el mal urbano desde una distancia segura, un afuera por lo general campestre o natural. No, la ciudad ha ocupado ya todas las esferas de la existencia y no permite una conciencia distanciada y, cada vez menos, permite un mundo rural no atado directamente a la vida urbana. La experiencia de la ciudad se ha convertido en una “inescapable threat” (Versluys, 1987: 172).

La ciudad coloniza hasta los propios sueños. Quizá una de las frases más interesantes del impulso surrealista en España (si acaso puede propiamente llamarse surrealismo) es uno de los versos de Alberti en *13 barras y 48 estrellas. Poemas del Mar Caribe* donde se canta a una América Latina viva pero sometida por el imperialismo yanqui. No se trata de una mera opresión económica: “Ni siquiera eres dueña de tus noches” (“Yo también canto a América”). El imaginario nocturno, lo ajeno al trabajo, el sueño y el deseo están también ocupados por el capital. El imaginario de la

noche está sometido a una servidumbre similar al del día (Rodríguez, 2009: 513). Este quizá era el principal problema del impulso surrealista: intentaron explorar el sueño y lo oscuro de la conciencia pero ni siquiera eran ya *dueños de sus noches*. No percibieron con plena consciencia que sus sueños estaban lejos de quedar libres del capital.

*Malditismo de nuevo. La sociedad contra la poesía*

La reacción contra la pureza revitalizará el malditismo modernista. Juan Ramón Jiménez nombra al surrealismo del 27 con la certeza mordaz que le caracteriza como “satanismo inverso” (García, 2002: 77). Para Luis Cernuda, el *enfant terrible* por excelencia del grupo del 27, la maldición como poeta es su corona de laureles.

[...] Oye sus marmóreos preceptos  
 Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;  
 Óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza inexpresable,  
 Mientras deleitan sus sentidos con altavoces delirantes;  
 Contempla sus extraños cerebros  
 Intentando levantar, hijo a hijo, un complicado edificio de arena  
 A que negase con torva frente lívida la refulgente paz de las estrellas. (“La gloria del poeta”, 2005: 232)

Como ha mostrado C. G. Bellver en Cernuda —de un modo no muy distinto a como ocurre en Alberti, Lorca y Aleixandre (añadiríamos a Prados cuando menos, quizá Altolaguirre)— la ciudad funciona como un *correlato objetivo* de una profunda soledad (Bellver, 1978: 57). Su poesía, especialmente la de los años 30 plasmada en las secciones de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* de *La realidad y el deseo*, transmite la idea de una rígida alienación impuesta por un modo hostil y “The city sets the scene for this alienation” (Bellver, 1978: 158). Cernuda plantea expresamente en un texto de 1931 sobre Altolaguirre (“Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”) que el asumir, aun de modo fingido, el *antinaturalismo* malditista aparece como la única opción posible ante una sociedad inhumana:

La sociedad sólo tolera de sí lo que responde a sus terribles costumbres; lo demás lo excluye como inútil “humanamente”, tachándolo así, por tanto, de antinatural. Fuera, pues de la realidad, de la realidad de ellos, queda la poesía y otros nobles e invencibles institutos exclusivamente humanos (en Soria Olmedo, 2007: 591).

La sociedad opresiva solo permite una posición moral por parte del poeta: la rebeldía y el desprecio. El poeta se mueve así en la ciudad como un profeta —la proyección cristiana de Lorca—<sup>622</sup> o como un rebelde. Este último caso es la posición preponderante de Cernuda en *Los placeres prohibidos* (1931):

No sabía los límites impuestos,  
límites de metal o papel,  
ya que el azar le hizo abrir los ojos bajo una luz tan alta,  
adonde no llegan realidades vacías,  
leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos.

Extender entonces la mano  
es hallar una montaña que prohíbe,  
un bosque impenetrable que niega,  
un mar que traga adolescentes rebeldes. (“Diré como nacisteis”, 2005: 174)

Nótese que Cernuda utiliza el impersonal o una distanciadora segunda persona. Aquí podría verse una desconfianza a la noción implícita en el profetismo de un *yo* puro y no alienado. Aunque el desdoblamiento también tiene sus problemáticas, este identifica el problema de la subjetividad profética del poeta moderno. Frente al ser siempre despierto que es Lorca ante unos habitantes que viven en una pesadilla o un falso sueño inducido, el *gris* personaje de Cernuda anda sin subjetividad, sonámbulo, pasivo y sin capacidad de reacción. Pero incluso el propio Cernuda en su malditismo se ve atraído por la imagen profética y llega a animar un *yo* sacrificial que ofrece su cuerpo como forma de redención de unas masas anónimas:

Yo, que no soy piedra, sino camino  
Que cruzan al pasar los pies desnudos,  
Muerdo de amor por todos ellos;

---

<sup>622</sup> Mesianismo que no es exclusivo de Lorca. Incluso en el momento en el que el narcisismo del sujeto poético es revelado por el asedio de la injusticia histórica la voz del poeta adquiere un tono profético, casi crístico (Lorca, pero también Prados, Hernández, etc.). La *Voz cautiva* de Emilio Prados (1933-1934) ilustra bien esa resistencia al enfrentamiento con el mundo: “Voz, resiste. / Interno sol, ocúltate en tus rayos.” (VI, “*Interno sol...*”). El tono místico del poemario, escrito durante pleno proceso de politización del malagueño, revela que la “lámpara” romántica no ha cambiado sustancialmente de “La lámpara de la poesía” que cantaba su compatriota malagueño Salvador Rueda (1911: 138).

Les doy mi cuerpo para que lo pisen (“Unos cuerpos son como flores”, 2005: 180)<sup>623</sup>

Con ecos claramente crísticos (“Yo soy el camino, y la verdad, y la vida” [Juan 14:6]) la vida, el cuerpo desnudo y el humilde caminar, se contraponen con la “piedra”, repetido símbolo de la ciudad en la poesía de los años 30 entre Cernuda y otros poetas cercanos.

Por su parte, el Alberti de *Sobre los ángeles* como Cernuda va privado de sus sentidos, incapaz de actuar, de intermediar y transformar una exterioridad que le gobierna. Su ser es un espectro invisible:

La luz no le ve, ni el viento,  
ni los cristales.  
Ya, ni los cristales.

No conoce las ciudades.  
No las recuerda.  
Va muerto.  
Muerto, de pie, por las calles.  
[...]  
Sin ojos, sin voz, sin sombra.  
Ya, sin sombra.  
Invisible para el mundo,  
para nadie. (“El cuerpo deshabitado”, 2000: 76)

Deambulante igualmente en un mundo urbano el poeta enajenado en una tercera persona muestra unas relaciones sociales fetichizadas en la que las relaciones sociales interpersonales han desaparecido y con ello la propia individualidad. La transparencia del moderno cristal es la ausencia de luz y de vida del mundo aséptico de la civilización moderna.

---

<sup>623</sup> Emilio Prados busca también unirse a una muchedumbre que se identifica con una fuerza de la naturaleza reprimida que lucha por redimirse:

“Cuando la tierra aúlla como un enorme perro  
ante las multitudes devoradoras que la acompañan,  
he pedido mi ingreso en esas muchedumbres silenciosas  
que se acercan sin rostro por las orillas de las tumbas.” (“Tengo miedo”, *Andando, andando por el mundo*, 1978: 63)

*La ciudad inorgánica. Ciudad sin vida*

Los síntomas de vida desaparecen de la ciudad. Esta se convierte en una basta mole de materia inorgánica, carente de vida. Incluso los elementos inorgánicos que permiten y condicionan la vida y la regeneración desaparecen o se ven corrompidos. Los signos de regeneración tradicionales adquieren connotaciones negativas. Es el caso del Nueva York lorquiano donde el agua y la tierra están confundidos en una materia inmunda e infecta de manera que en lugar de tierra fértil y agua pura tenemos *fango*, *cieno*, etc. En el “Paraíso perdido” de Alberti que abre *Sobre los ángeles* las aves (animal simbólico por excelencia del paraíso) son: “Aves tristes, / cantos petrificados / en éxtasis el rumbo, // ciegas” (2000: 66). La piedra, material paradigmático de la ciudad, se relaciona con la muerte y lo estático, a la vez que se impone un movimiento delirante e inconsciente, como los ciudadanos sonámbulos de Cernuda.

La ciudad moderna deviene una masa apocalíptica de ruinas o una cárcel represiva, donde no es posible la vida y la libertad. Como en “El héroe” de Altolaguirre:

Su panorama era  
 una ciudad de cárceles  
 abatiendo sus muros  
 y una prisa de fuegos,  
 flamante, esclarecida.  
 [...]  
 Al encontrarse aislado  
 entre aquellas ruinas,  
 era el solo edificio  
 no abatido. [...]

En este poema Altolaguirre hace evidente la ruptura con la actitud hodiernista. Ante este *panorama* la anterior voluntad de unir forma y contenido, sujeto y objeto, se halla ahora en la superación de la escisión romántica, en tratar de fusionarse con la naturaleza, viendo la muerte como única posibilidad real, la muerte orgánica como fusión con la naturaleza a través de la incorporación a la reproducción cíclica de la vida:

Y su edificio vivo,  
 su prisión pensativa,  
 victoriosa y sangrante,

orgullosa, se erguía.  
 [...]
   
Y su materia fúnebre, invisible en la noche,  
 quedó deshabitada,  
 más tarde destruida,  
 floreciendo los árboles,<sup>624</sup>  
 navegando en los ríos. (*Poesía* [1930-1931], 1982: 192-194).

Este poeta, el *héroe* en este infierno,<sup>625</sup> no parece tan distante del *Dichter* romántico, pero en lugar de enfrentarse a lo sublime natural, se enfrenta ahora a la historia moderna de la que la ciudad es símbolo.

### *Contra los materiales modernos*

Los materiales propios de la industria moderna y la edificación industrial antes exaltados por el futurismo y el purismo de perfiles claros se cargan de connotaciones negativas, incluso siniestras: “Nueva York de cieno, / Nueva York de alambres y de muerte” (Lorca, “Oda a Walt Whitman”, 1990: 220). O Cernuda, por ejemplo: “Reflejos de metal o ceros relucientes / Y su rumbo acuchilla simétricas olas” (“Cuerpo en pena”, 2005: 145). Los materiales son también metaforizados para hacer explícita la visión negativa: “Estaba en una calle de ceniza, limitada por vastos edificios de arena” (“Pasión por pasión”, 2005: 185). Para Lorca la ciudad moderna son unos erigidos “montes de cemento” que servirán como escenario sacrificial de un sistema cruel:

donde laten los corazones  
 de los animalitos que se olvidan  
 y donde caeremos todos  
 en la última fiesta de los taladros. (“New York. Oficina y denuncia”, 1990: 204)

La luz y el agua, símbolos tradicionales positivos, están en la artificial ciudad de Nueva York transfigurados en elementos inquietantes. Las luces eléctricas son insectos y el agua fango: “¡Qué ola de fango y luciérnagas sobre Nueva York!” (“La aurora”).

<sup>624</sup> Una variante del poema intercala entre este y el verso anterior el siguiente: “abonando la tierra”.

<sup>625</sup> *Héroe*, recordemos, será el nombre de la editorial-taller y la revista, dedicadas exclusivamente a poesía, que Altolaguirre junto a Concha Méndez funda en estos convulsos años 30.



La arquitectura del vidrio y el hormigón, el urbanismo de aristas, etc. con sus perspectivas novedosas y su movimiento parecen ahora un delirio pesadillesco y la ciudad es ahora una cárcel: “Desdobra sus espejos la prisión delicada; / Claridad sinuosa, errantes perspectivas” (Cernuda, “Cuerpo en pena”). El cristal ya no es claro, sino “confuso”, las luces no son familiares sino “extrañas”. Lo maquínico no son artefactos maravillosos sino el automatismo psíquico que convierte a los ciudadanos en figuras que acarrear su malestar: “Su insomnio maquinal el ahogado pasea”. Insomnio que contrasta con el dulce sueño que el Guillén de *Cántico* podía mantener abrazado a lo concreto del mundo:

Todo el cuerpo se sume  
 Con dulzura se sume entre las cosas.  
 ¡No ser, estar, estar profundamente!  
 ¡Perderse al fin! (“La rendición al sueño”, 1970: 204)

La “rendición al sueño” es lo contrario de la abulia o la neurastenia, es la inmersión hodiernista en un *ahora* eterno, un abrazo del cosmos. En lo que el *perderse* es un encontrarse el mundo en su plenitud. El sueño de Guillén es el sueño del arquitecto racionalista. Nada más lejos de esa perderse seguro de sí y seguro del mundo que el urbano paseante sonámbulo de Cernuda. En el que la monotonía de la producción industrial es ahora una “monótona tristeza” y la luz eléctrica que ilumina las ciudades un “inestable vacío, sin alba ni crepúsculo”. El ciudadano es un individuo aislado en un mar incontrolable y se encuentra en ella a la deriva, un “cuerpo en pena”, “ahogado”, que trata de salvarse huyendo hacia horizontes mejores sin dejarse seducir por las luces falsas: “Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre”. El pasado no es un refugio ni un objetivo, lo que se busca es un afuera de la civilización, un mundo no civilizado, que en cuenta primitivo es un mundo joven, una humanidad joven (opuesto a la decrepita civilización):

No saber dónde ir, dónde volver,  
 Buscando los vientos piadosos  
 Que destruyen las arrugas del mundo (“Nocturno entre las musarañas”, 2005: 168)

El afuera representa la promesa de un mundo joven y sensual. Al principio del poema se ha hecho referencia hermética al envejecimiento de la civilización identificada con la ciudad (“Cuerpo de piedra [...] / Idéntico a las razas cuando cumplen años”). La

idea de la decadencia vuelve y ya no asociada a ciertos elementos de la ciudad (corrupción moral, religiosa, racial) sino a la civilización al completo. La melancólica ciudad muerta tiene su contraparte en cierta imagen de la gran ciudad moderna como ciudad decadente o espacio degenerado de carácter igualmente simbólico. En contraposición a la *ciudad muerta*,<sup>626</sup> que sufriría una muerte lenta a consecuencia de su inadaptación al progreso pero que mantendría una belleza delicada y en este sentido, efectivamente, de gusto decadente, la *ciudad degenerada* sufriría una deformación a causa de la adaptación acelerada e inorgánica a los procesos de modernización.<sup>627</sup>

Las escenas de estas ciudades se centrarán en la alienación, la miseria, la marginación, la sordidez, la corrupción moral, etc. En sintonía con ese planteamiento de involución se describirán con frecuencia a los individuos de la ciudad animalizados o deformes. Desde una perspectiva cada vez más alejada de la delectación simbolista, como si la distancia que el poeta decimonónico pudiese establecer con respecto a la sociedad urbana ya no fuese posible y el individuo se viese arrastrado por unas fuerzas superiores y tuviese que realizar un agotador esfuerzo para no perderse entre las potencias corruptoras. Tal esfuerzo no permitiría la concupiscencia decadentista.

Y en general, todo se centrará en mostrar el ejercicio de la propia subjetividad para defenderse ante la alienación urbana. La representación de esa ciudad suele así formalizar en el estilo la propia experiencia urbana alienante, de ahí la estrecha relación de este tema con la literatura expresionista. La experiencia de la gran ciudad induciría, bien un estado neurótico-paranoico que hace al sujeto vivir en un estado constante de alerta y desasosiego, atisbando una amenaza en cada rostro y cada esquina que adquieren así perfiles amenazantes que se agudizan y deforman extendiéndose para oprimir la individualidad del sujeto; o bien un estado de sonambulismo, de actividad

---

<sup>626</sup> Divergimos aquí del planteamiento de Cano Ballesta (1994: 99-100) quien aúna la ciudad degenerada con la ciudad muerta. Son de hecho elementos contrapuestos desde la posición que toman respecto a la dialéctica temporal de la modernidad. La *ciudad muerta* es una ciudad *vieja* por no adaptarse a ritmo de la modernización, por quedarse en el pasado; esta ciudad decadente expresionista es decrepita por haber avanzado demasiado en el tiempo, por seguir el ritmo inorgánico de la civilización.

<sup>627</sup> La deformación también puede deberse a la simple adaptación al proceso de modernización que sería esencialmente corruptor. El corolario político de tal planteamiento es claramente distinto pero el tratamiento estético del símbolo de la ciudad alienante no varía sustancialmente. De hecho, en la mayoría de los casos consideramos que resulta arriesgado deducir de qué planteamientos sobre las consecuencias de la modernización parten los poetas.

inconsciente y sin agencia, que expresaría la alienación total en que lo urbano sume al individuo que es controlado por el ambiente.

Aunque desde una estética cercana al futurismo *Ecuatorial* de Huidobro, en el que resuenan ecos sangrientos de la Gran Guerra, es visto por Larrea como un precedente de poema apocalíptico, en el que se basa para su visión de la “soñada ciudad cósmica” (Soria Olmedo, 2007: 216). Y es que quizá hay un elemento en común, aunque señale en direcciones opuestas, entre el futurismo y el expresionismo: la destrucción civilizatoria. En esos mismos años se compone otro famoso poema, en el que la combinación entre un sentido apocalíptico de decadencia y una esperanza profética en un nuevo comienzo queda resumida, en el que es uno de los poemas más icónicos de la modernidad (o del agotamiento de la modernidad, si se quiere), “The second coming”, de W. B. Yeats publicado en los primeros años 20: “Things fall apart; the centre cannot hold / [...] / Surely the Second Coming is at hand”. Quizá no otra cosa es el vanguardismo-expresionismo: un poema apocalíptico, la esperanza en una catástrofe que dé pie a un cambio sustancial, un nuevo paraíso en la tierra.

Desde esta poética la ciudad no es apenas representada expresamente sino simbólicamente de manera muy lateral y oscura a través de sus materiales que funcionan como sinécdoque: “Atroz paisaje entre cristal de roca”, “mundo de alambre”, “cuevas de luces venenosas” (ejemplos de “Como la piel”, Cernuda, 2005: 168). Lo espiritual-cultural de la civilización está expresado igualmente a través de sus materiales, recalando el carácter impositivo, físico y material de la opresión y de los aparatos ideológicos. Así en “Diré como nacisteis” los “límites impuestos” son: “Límites de metal o papel”. Los materiales modernos solo parecen servir para limitar, cohibir, encerrar, lastimar. Se pregunta Emilio Prados en “¿Para qué está tu sangre?...”:

¿Qué levanta estos hierros?

¡Qué murallas!

¡Qué dolor sin lamento! (*La voz cautiva*, en Díez de Revenga, 1995: 321)

Ante este mundo urbano construido sobre la opresión y la injusticia solo parece caber la salida o la destrucción. Continúa Prados en otra imagen apocalíptica:

Caigan templos o llamas

Cruja el papel ardiendo entre el escombro, la saliva, la piedra y la mentira

Ascienda el humo y clave los crujidos

Sus lenguas sobre cielo de la hoguera.

El fuego destructor del milenarismo resuena claramente en estos versos. Para Aleixandre o Lorca, la destrucción adquiere un cariz más anticivilizatorio, en el que la regeneración solo es posible con la erradicación de la sociedad urbana; la vida vuelve en el momento en el que la naturaleza ocupa la ciudad.

### *La ciudad como cementerio*

Entre los nuevos materiales de la gran ciudad uno no encuentra reposo. Tan inorgánico son los materiales como quienes habitan entre ellos. La vida no es vida y ni siquiera la muerte es muerte en tanto que no participa del ciclo orgánico de la vida. En su conferencia sobre Nueva York, Lorca explica su poema “Danza de la muerte” en unos términos que recuerdan a la muerte inorgánica (el *polvo* que obsesionará a Miguel Hernández): “he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, [...] un espectáculo terrible pero sin grandeza” (en Neira, 2012b: 51). Una imagen similar de una muerte inorgánica e innoble en la ciudad tenemos en la “Elegía” que León Felipe dedica al capitán de la marina mercante enterrado en Nueva York, Héctor Marqués, donde la voz lírica reprocha el haberlo enterrado allí: el suelo de la ciudad es un lugar impropio denotado por sus materiales (“¡Nueva York! / —piedra, cemento y hierro en tempestad—.” [en Soria Olmedo, 2007: 422]) para el cadáver de un hombre libre cuyo signo es la grandeza del mar. El poema, anterior a la estancia de Lorca en Nueva York, anticipa cierta actitud ante la ciudad. A pesar de ser el libro póstumo de Lorca el ejemplo más estudiado del rechazo hacia la gran ciudad, ese rechazo no llega solo ni es una excepción personal.

Como tampoco lo es el Nueva York de Juan Ramón Jiménez, en muchos aspectos también anticipado por José Martí y Rubén Darío como ha mostrado Cañas (1994). El Nueva York de Juan Ramón Jiménez si bien tiene algunos aspectos positivos, es ante todo una “necrópolis de sombra” (Cañas, 1994: 150). Juan Ramón Jiménez declararía, no por casualidad añade Miguel Ángel García, que toda la prosa de su *Diario* está en contra de lo visto en EE. UU. (García, 2001a: 194). El poema “Cementerio” reza así:

entre los terribles rascacielos. La noche deja, ahora, paralelos los vivos que duermen, un poco más altos, con los muertos que duermen, un poco más abajo [...] Así, los sueños de

estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta. (2001: 166)

Una muerta no orgánica, entre hormigón y asfalto, donde el cuerpo muerto no puede reintegrarse en el ciclo regenerativo de la naturaleza. “The death-in-stones is a bitter death...” (Mary Siegrist, 1929, en Morris, 1984: 89). Como señala C. B. Morris expresiones como estas “underline certain depressing features of city life: meanness of spirit, boredom and living death” (1984: 89). Estos aspectos son comunes y están elaborados por muy diversos autores, según Morris esto demostraría el carácter ambivalente de la atracción por la ciudad: “Many writers have assailed its defects and its horrors, but the very act of expressing their censure or revulsion in fictional or poetic terms throws into relief the very magnetism of the city” (1984: 89). El juicio de Morris, sin embargo, nos parece excesivamente general y un tanto especulativo en sus conclusiones. En primer lugar, como hemos visto, hay siempre que estudiar de qué tipo de ciudad se habla. En segundo lugar, no creemos que el que esas imágenes negativas sean parte de discursos poéticos cambie sustancialmente el carácter de la crítica (los autores que señalaron aspectos negativos de la ciudad moderna desde discursos “serios” no son pocos e igualmente diversos: Engels, Ruskin, Nordau, Costa, Tönnies, Simmel, Spengler, etc.). Por último, no creemos tanto que se trate de un magnetismo urbano, es que la poesía moderna *es* urbana en dos sentidos: i) la urbanización de la conciencia en la modernidad; ii) el campo literario se sitúa objetivamente (como estructura personal, editorial, comercial, formativa, etc.) en la ciudad. Es decir, la ciudad no es tanto un atractivo sino una obligación para el poeta (y para tantos otros). En ese último sentido puede funcionar como signo de esperanza y oportunidad pero, teniendo en cuenta la centralidad creciente de las ciudades en el capitalismo industrial, esto puede llevar, como venimos planteando, a una reacción global contra la civilización que impone esas ciudades como modelo impositivo del habitar.

La imagen de la ciudad como ente siniestro es en cualquier caso paralela a la propia modernidad poética. En los orígenes de esta hay ya seminales descripciones de la ciudad moderna como encarnación de la muerte. En Baudelaire mujer y muerte se compenetran en otra imagen: París. La mujer como encarnación de la moda puede encarnar a su vez la imagen de la muerte. La moda y la pomposidad burguesa son sus “idilios funerarios”, tan modernos (Benjamin, 2018: 264). Ese signo siniestro es

también la ciudad-muerte que describe Poe en su relato *The City in the Sea* donde una ciudad y muerte: una ciudad fantástica engalanada con prodigios de piedra y, no por casualidad, orientada hacia el occidente.

Para Lorca la gran ciudad lindante con el mar será agua podrida, cieno y fango. La fealdad de la vida urbana moderna es proyectada y esencializada en una degeneración de la naturaleza en la que ella misma se vuelve estéril. Esta degeneración está producida por el sistema productivo que reduce todo a su carácter económico, un “cieno de números y leyes”.<sup>628</sup> El cieno moderno es la reductora razón instrumental y la economía capitalista. El “refinamiento frío de los cálculos” de los banqueros, dice Lorca en su conferencia.<sup>629</sup> Y sobre ese *cieno* se elevan los maravillosos rascacielos de Nueva York. Un material sucio e inconsistente que algún día dará al garete con su elevación, sus *columnas*. Todo lo positivo y esplendoroso de la ciudad tiene, como muestra la adjetivación de Lorca, un lado negativo: las palomas son negras, no blancas; *chapotean* en lugar de volar; no van en bandadas sino en *huracán*. La aurora esperanzadora es una eterna noche: no hay “mañana ni esperanza posible” (“La aurora”). Con el “progreso”, no viene la esperanza. Como ha estudiado Villanueva (2015: 218), la negatividad viene dada por una serie de emparejamientos léxico-sintácticos por la cual todo elemento positivo es acompañado de un adverbio y una preposición negativa: “no habrá paraíso ni amores deshojados”, “juegos sin arte”, “sudores sin fruto”, “ciencia sin raíces”, etc. Lo positivo es sistemáticamente negado o carece de los atributos genuinos que lo caracterizan como positivo.

Otro aspecto distinto de la ciudad moderna en relación con la muerte es la destrucción de la propia ciudad por los procesos de transformación urbanística necesarios para el capital (los procesos urbanísticos parte de la *creación destructiva* que tantas veces requieren los procesos de valorización). El crecimiento de la ciudad moderna como un proceso de destrucción y de construcción. Destrucción que la ciudad trata de ocultar superponiendo con rapidez un plano racionalista que borra o espectaculariza la “prehistoria” de la ciudad. El ocioso *flâneur* que deambula por la

---

<sup>628</sup> La ilustración de Lorca, “Perspectiva urbana con autorretrato”, dibuja precisamente algunas de las ventanas de los rascacielos con cifras y letras.

<sup>629</sup> Resulta llamativa la coincidencia de los adjetivos que utiliza Lorca en su conferencia y en el poemario con algunas de las descripciones del *Manifiesto comunista* que habla de cómo las relaciones humanas se reducen bajo el capitalismo a “el frío interés, el cruel ‘pago al contado’” (Marx y Engels, 2013: 33).

ciudad buscando experiencias se encuentra a veces con los restos que esa destrucción deja a su paso. Así aparece una imagen macabra de la ciudad que expresa las contradicciones intrínsecas del proceso de modernización.

At the center of empire, demands were made on capital cities that weakened their center, as in the novels of Conan Doyle and Bram Stoker, driving other popular novelists like Rider Haggard back to primitive troths; this process was questioned by Joseph Conrad, who saw a thin line between the destructive element in both primitive and civilized societies, an element that the modern city tried to conceal (Lehan, 1998: 5).

Esta imagen tiende a ser interpretada en términos positivistas-reaccionarios como declive civilizatorio. T. S. Eliot ve igualmente la ciudad como el detenimiento de los ciclos orgánicos, es decir, el declive, la muerte, lo inhóspito, abundando en los términos sepulcrales para referirse a la ciudad.

Pero la lógica interna que lleva a construir esas imágenes de decadencia, no oculta otro hálito de muerte real que encarna la ciudad.<sup>630</sup> La ciudad como cementerio, la ciudad moderna donde la gente va a morir —ser explotada—; o la ciudad como ente vampírico, la ciudad chupa la energía vital de sus habitantes. La ciudad como el lugar en el que los migrantes van en busca de la subsistencia pero en la que encuentran solo un lugar en el que consumirse vendiendo su fuerza de trabajo (su vida) hasta morir.<sup>631</sup> Ambos aspectos, la destrucción de la ciudad por las necesidades del capital y la muerte en vida por sus habitantes por las necesidades del capital se dan muy claramente en Dámaso Alonso, lo primero será uno de los temas sobre los que versan algunos de los *Poemillas de la ciudad* su temprano primer poemario, y en la posguerra hará explícita, de un modo verdaderamente desgarrador, la imagen de la ciudad como muerte (Luque González, 2023).

---

<sup>630</sup> Los versos de *The Waste Land* (1963: 55) están entre los más desoladores:

“Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.”

<sup>631</sup> El crecimiento urbano moderno produce verdaderos estragos demográficos que provocan grandes desequilibrios regionales. Las grandes ciudades españolas a principios del siglo XX (Madrid, Barcelona y Bilbao), núcleos del desarrollo económico, vacían las poblaciones del entorno y las provincias limítrofes conformando crecientes cuencas migratorias (véase Otero Carvajal y Pallol Trigueros, 2018: 70-98).

La ciudad es un enorme cementerio cuyos edificios se elevan como nichos. Como el cortante inicio de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rilke, una inquietante imagen de París: “De modo que aquí es donde viene a vivir la gente. Yo más bien diría que es un lugar para morir.” O el Nueva York de José Martí:

Estréchase en las casas la apretada  
 Gente, como un cadáver en su nicho:  
 Y con penoso paso por las calles  
 Pardas, se arrastran hombres y mujeres  
 Tal como sobre el fango los insectos,  
 Secos, airados, pálidos, canijos. (“Envilece, devora...”, *Versos libres*, 2016: 109)

La gran ciudad devora y consume “ese río de sangre tierna” (Lorca, “Oficina y denuncia”) que baja desde los pueblos y los arrabales. Los trenes llegan a la ciudad con “millones” de criaturas que van a ser sacrificadas. Aunque en el poema “Oficina y denuncia”, Lorca explicita al ganado como víctima inocente, con la fuerza del referente real y estadístico, es clara la metonimia. No se trata solo de la muerte literal de un animal (humano o no), se trata de la muerte inmanente a la forma mercancía en tanto que aniquila todo aspecto cualitativo y particular de la cosa: “No es la muerte, es la tienda de frutas”. En “Oficina y Denuncia” la capacidad técnica de la ciudad para evacuar residuos (el sistema de drenaje, diques, alcantarillado, etc.) del que el urbanismo se enorgullece está invertido metafóricamente: la horrible capacidad de la ciudad para devorar y drenar es transformado en frías estadísticas, en una parodia de la retórica periodística (“cada día se matan en NY cuatro millones de patos”, etc.) (Morris, 1984: 98). Estadísticas que luego veremos de manera igualmente macabra en el grito contra la ciudad de *Hijos de la ira* (“Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres...”).

Al final de los años 20 la de por sí poco querida ciudad para los poetas puros *orgánicos* se convierte, tras la ruptura con la estética purista y el acercamiento tímido al expresionismo onírico (independientemente de influencias del surrealismo, es más bien un onirismo y un alogicismo lo que se da), en “la imagen arquetípica de la angustia existencial del individuo expulsado de un paraíso personal y obligado a vivir en un infierno colectivo y alienador” (Neira, 2012b: 18). Pero esto no se trata como afirma Bellver, entre tantos otros críticos, del mero producto de una “crisis surrealista” (1983: 542); no es el surrealismo como movimiento el que induce una crisis (surrealismo, por



otro lado apenas leído en esos años) es más bien la continuación hasta sus propios límites de la estética de la pureza y la decepción política, que efectivamente lleva a abrazar cierto alogicismo y onirismo. Lo que se hace, eso sí, es explotar poéticamente el lugar donde la alienación social es más aguda: “La ciudad con sus tremendas multitudes junto a las cuales el individuo desconocido pasa desapercibido, proporciona una imagen idónea para expresar el hondo sentido de enajenación que siente un poeta a raíz de una experiencia personal de crisis” (Bellver, 1983: 549). La crisis no es “personal”, es social, pero es experimentada de modo personal precisamente por el particular carácter atomista de la crisis social.

### *El abismo del paisaje en Aleixandre*

El paisaje es cada vez más una conceptualización abstracta de unos paradigmas enfrentados y no tanto la representación mimética de un territorio particular explícito. Uno de los ejemplos más extremos de esto puede observarse en la poesía de Vicente Aleixandre a partir de *Pasión de la tierra*. No hay ningún rastro de un paisaje reconocible o un intento de describir mimético. Sin embargo, la naturaleza, una naturaleza tan indómita como incontrolable lo atraviesa todo. Pero es una naturaleza anhelada o más bien el anhelo de que tal naturaleza exista en el corazón del ser humano y que ansía por liberarse. Tal ansia emana en la poesía como un ente independiente que gobierna las palabras hasta borrar todo atisbo de referencia explícita a una modernidad repudiada. Las ciudades solo aparecen a través de indicios secundarios (muros, construcciones, metales) y la naturaleza, una naturaleza tropical y exótica, no hollada por el ser humano o, en todo caso, no transformada ni gobernada por este. Se crea así un paisaje autónomo a la creación poética que sin embargo emana claramente de la vivencia desgarradora de un individuo atravesado por la experiencia de una modernidad alienante. Así, como explica Prudon (1999: 104), *La destrucción o el amor* y antes *Espadas como labios* crean un paisaje autónomo donde cada poema se lleva a otros territorios donde se provocan la irrupción de enésimos sentidos, cuyo resultado es una totalidad holística y no la mera suma. Aleixandre retoma así el elemento clave del “humus animista” de “la gran cadena del ser” (García, 2001b: 378). Totalidad holística que señala precisamente a la ausencia de sentido y al conflicto. Este paisaje a pesar de

estar desterritorializado es quizá una de las expresiones más enconadas en la literatura española del paisajismo romántico, de lo que podemos llamar, siguiendo a Argullol (2006), el *abismo del paisaje*.<sup>632</sup> Una conciencia de la separación exponencial del ser humano respecto a la naturaleza, cada vez más comprendida como una otredad absoluta. La autonomía del paisaje es la autonomía de sentido de una estética romántica de la naturaleza. Los paisajes terribles y paradisiacos a la vez de Aleixandre son representación de la indiferencia sublime de la naturaleza y la tranquilidad de las cosas naturales ante el devenir. Tal paisaje es tanto lo ajeno y lejano como lo anhelado. Separación que encona un ansia de unión con esa otredad (corpórea y cósmica), una fusión que reúna lo separado. Un anhelo, un ansia de totalidad, que provoca un malestar desgarrador al comprender que tal fusión supone la supresión de la individualidad. La fusión es la liquidación del *yo*: el amor, en cuanto fuerza de unión es así identificado con la destrucción, a través de la *o* identificativa que caracteriza la poesía de Aleixandre.

Este paisaje adquiere un carácter fantástico, pero no es exactamente fantasioso. Hay que comprender la lógica interna que lleva a esa sensación de irrealidad. El poeta busca la unión auténtica y primigenia con la naturaleza de esta manera recrea de una manera poética la mentalidad primitiva por la cual —según ciertos planteamientos de la antropología moderna— todos los fenómenos y todas las prácticas adquieren sentido y valor en tanto que participan de una naturaleza trascendente, esos sentidos, esos significados, son los que son percibidos como reales. Aquellos fenómenos y acciones que no participan de esa naturaleza genuina son percibidos como irreales o falsos. Es por ello por lo cual los elementos urbanos en este Aleixandre adquieren un carácter irreal o falsificador mientras que la naturaleza salvaje se configura como una presencia que lo permea todo y adopta un carácter vívido y crudo, aunque también terrible.

El paisaje de Aleixandre en realidad antes que surrealista es romántico. En el sueño y el paisaje estrictamente surrealista hay más bien una actitud de impotencia ante

---

<sup>632</sup> Las reflexiones en torno a lo bello natural de la *Teoría estética* de Adorno son sumamente explicativas de esta visión romántica de la naturaleza: “La dignidad de la naturaleza es la de algo que todavía no existe, que muestra, al expresarse, una intencional humanización. Esta dignidad ha pasado al carácter hermético del arte, a esa renuncia, que decía Hölderlin, de cualquier clase de uso, aun del uso sublimado procedente de la añadidura de un sentido. La comunicación no es sino la adaptación del espíritu a lo útil, no es sino el situarse a sí mismo entre las mercancías, y lo que hoy se llama sentido participa en esta monstruosidad” (1983: 102).

la desolación moderna. Como explica Rafael Argullol, en el sueño romántico hay lucha y ansia, en los surrealistas solo una iconología de la desolación: la impotencia ante un mundo alienado (2006: 122). Como en el paisaje artificial y muerto de Chirico o en la salvación personal de la psique individual de los paisajes de Dalí, en la que el mundo aparece como un paisaje después de la batalla. En el paisaje de Aleixandre, como en el romántico, se vive el vigor y el fragor de la batalla.

### *El impulso tanático*

Un similar impulso tanático de raigambre romántica lo vemos en muchos otros poetas.<sup>633</sup> En Alberti se puede ver antes incluso que en *Sobre los ángeles*. En la segunda parte de *El alba del alhelí*, titulada “El negro alhelí” vemos como lo que antes era visto en *Marinero en tierra* como una melancolía y un malestar *naif* toma ahora un cariz casi tanático. El mundo civilizado es ya también el pueblo en el que se hace evidente que también hay potentes fuerzas represoras, especialmente las relativas a la sexualidad, epitomizadas en el ser cuya naturaleza por su supuesta corporeidad es, como en Lorca, objetivo descarnado de la represión: la mujer rural. En estos pueblos ahora se respira opresión y tragedia y algunos poemas remiten a un verdadero encarcelamiento: “Prisionero”, “Torre de Iznájar”, etc. En la tercera parte del poemario de Alberti el mar anhelado se convierte en un abismo atractivo en el que encontrar un reposo mortal:

Exprimid toda mi sangre  
tended a secar mi vida  
sobre las jarcias del muelle. (1972: 246)

En los mismos años Emilio Prados expresa un impulso fatal similar, de manera todavía más explícita, relacionándolo con una agudización de la corporeidad: “Ven, méteme la mano / por la honda vena oscura de mi carne” (“Invitación a la muerte”, *Memoria de poesía*, 1978: 42). Corporeidad que se radicaliza en *Cuerpo perseguido* en

---

<sup>633</sup> A partir del sujeto libre que ya ha matado a Dios, explica Juan Carlos Rodríguez, se piensa la vida desde su final, desde la muerte, pero una muerte ya sin destino ni sentido, igual que la vida, que es poco más que un paréntesis. Quizá por ello la ontología de *Dasein* es la de ser para la muerte (Rodríguez, 2022: 10).

el que el cuerpo íntimo sirve de refugio ante un mundo exterior con el que poeta no se reconoce:

Cerré mi puerta al mundo;  
se me perdió la carne por el sueño...  
Me quedé interno, mágico, invisible,  
desnudo como un ciego. (“Memoria del olvido”, 1978: 45).

Invirtiendo tanto la fenomenología corporeista de Ortega como el miedo a la concupiscencia del cristianismo, el poeta se cierra al mundo interior que no es mental sino corporal, en una especie de corporeidad mística: “Lleno hasta el mismo borde de mis ojos / me iluminé por dentro” (1978: 45).

En García Lorca, por su parte, aunque la adscripción de unos presupuestos poéticos puristas es evidente (la metáfora purista, la fragmentación cubista, etc.) la conciencia de la muerte siempre fue elemento que incardinó la pureza en una tensión entre lo puro y lo impuro, entre la tierra y el cielo, entre la muerte y la vida. En Lorca está la tensión entre racionalización deshumanizadora y la identidad-conciencia trágica: “entre el sentimiento y la universalización, que implica también la resistencia de un fragmento de vida, un yo biográfico a diluirse en la tierra a través de la experiencia totalizadora de la muerte” (García Montero, 2006: 41).

Si los lirios nacieran  
al revés,  
si las rosas nacieran  
al revés,  
si todas las raíces  
miraran las estrellas,  
y el muerto no cerrara  
sus ojos,  
seríamos como cisnes. (“Suite de los espejos. Tierra”, 1965: 597)

Como ya hemos visto, Andalucía será la geografía de esta tensión, el escenario también en el que el proyecto de hacer real el mundo perfecto imaginado donde la muerte no tiene lugar se revelará iluso, incorporando la muerte al ser esencial de su Andalucía universal.

El proyecto real de transformación imaginado vendrá además más impulsado por la pesadilla de la gran ciudad que por el sueño orientalista.

porque queremos el pan nuestro de cada día,  
 flor de aliso y perenne ternura desgranada,  
 porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
 que da sus frutos para todos (“Grito hacia Roma”, 1990: 217)

La politización por parte de algunos de los poetas puros orgánicos adquiere un marcado mesianismo que entronca claramente con la reivindicación de lo campesino. El poeta ofrece una especie de sublimación eucarística a través del verbo. Un milenarismo o una especie de cristianismo primitivo basado en la comunidad campesina.

#### CIUDAD, CUERPO, MUERTE Y ECOLOGÍA

##### *Ironía y ciudad y muerte*

Si, como describe Octavio Paz, la poética moderna se construye en una dialéctica entre analogía e ironía, la ciudad es el lugar de la “devoradora ironía” (Cañas, 1994: 80). En la vida urbana moderna es necesario un distanciamiento mental en compensación de la falta de espacio físico. Esa distancia es en parte la ironía necesaria del lenguaje moderno en tanto que uso de un lenguaje que uno no identifica exactamente como propio. En la gran ciudad el poeta se siente acosado por un anhelo irrefrenable de armonía, expresado mediante la forma de la analogía. Una analogía que paradójicamente lo separa del mundo en el que se encuentra, llevándole la búsqueda de la armonía a un cosmos que no se encuentra exactamente en la urbe existente. Sobre esa distancia abierta por la analogía se introduce irremediabilmente la ironía que convierte a la analogía en un *demonio*. Como señala Cañas, Mallarmé escribía un poema en prosa (¡cómo no!) titulado “Le demon de l’analogie” donde se leía al inicio de la primera versión: “Avez-vous jamais eu des paroles inconnues chantant sur vos lèvres les lambeaux maudits d’une phrase absurde?” (en Cañas, 1994: 80). Mallarmé prevé, desde la conciencia de la ruptura de la universalidad del lenguaje burgués (la lengua como “lambeaux maudits”), el surgimiento de una expresión poética alógica. El lenguaje está desgarrado y el poeta solo pueden trabajar construyendo un hato de jirones, seleccionando y reuniendo los restos destrozados de una herencia desgajada e individualizada que es lo único que le queda. En llamativa coincidencia con José Martí quien en Nueva York escribe para encabezar sus *Versos libres*: “De la copia, yo soy el

responsable. Hallé quebrantadas las vestiduras, y otras no y usé de estos colores”. La escritura mana como “la sangre sale a borbotones de la herida” (2016: 40), herida por la que el poeta se consume pero que resulta la única manera de estar vivo en un mundo inerte. En la ciudad moderna la obsesión por el ideal se convierte en un monstruo, en un demonio que nos persigue. El intenso impulso analógico conduce al alejamiento del mundo presente y temporal que conduce en última instancia a la muerte: la unión cósmica que prefigura la analogía es la negación temporal, la eternidad universal que borra al *yo* de su presente inmediato. La reinante ironía provoca un anhelo analógico que paradójicamente expande todavía más la distancia irónica como escisión entre el sujeto y el mundo tanto como aumenta el anhelo de fusión entre ambos.

La conciencia del cuerpo a la que se llega desde la autoexploración lírica conduce a la conciencia de la escisión vivida existencial e históricamente: la poesía que quiere ser la verdad eterna del sujeto, la palabra original sin tiempo y sin historia, llega a la escisión por la conciencia de su propia mortalidad que el cuerpo no puede ocultar y, a su vez, a la *caída* en la historia. La distancia irónica es desde el romanticismo esa ruptura en la deseada apacibilidad poética. La conciencia de la corporeidad motiva la obsesión con la mortalidad. Una mortalidad corporal estrechamente relacionada con el feísmo y la crueldad: esqueletos, gusanos, hospitales, dolor, depredación, etc. Lo veíamos en el motivo vermicular del feísmo modernista.<sup>634</sup> Y lo vemos en la tendencia hacia el expresionismo y el surrealismo de la impureza; en el mundo de Aleixandre gobernado por una “lucha cruel” donde amor y muerte van de la mano; en el anhelo lorquiano por una muerte orgánica; o en la “agricultura de la muerte” de Miguel Hernández donde la unión con la naturaleza se da en la descomposición orgánica del cuerpo muerto bajo la tierra (Chevallier, 1978: 167).

### *Corporeidad y ecologismo*

Dionisio Cañas planteaba en los años 90 que “el referente principal del poeta de las dos últimas décadas es el cuerpo, el deseo, la imaginación” (1994: 43). Es cierto que

---

<sup>634</sup> Motivo que tiene un fuerte carácter materialista antieconómico, piénsese en el “Nocturno” de Juan Ramón Jiménez, “En el cementerio de los frailes” de Enrique de Mesa, “Elegía de la tuberculosis” de Villaespesa, etc. En este último ejemplo con gran importancia el carácter romántico de la tuberculosis tal como lo ha analizado Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (1996).

en la poesía contemporánea ha habido un abandono explícito de planteamientos metafísicos, pero esa corporeidad, como hemos planteado, estaba ya en germen en la poesía moderna, incluso en el romanticismo radical (la conciencia de la escisión moderna). La unidad en el cosmos que según Octavio Paz se revelaba por analogía en el poema, está como plantea el propio Paz, siempre rota, o cuando menos tensionada, por la ironía. Aunque no dudamos que la ironía se ha vuelto mucho más superficial, cáustica e insidiosa, y más patente, en la llamada posmodernidad, precisamente porque ninguna asincronicidad fulgura como comparación al *tiempo del infierno de la modernidad*.<sup>635</sup> Cañas propone que la negación de un principio de trascendencia y la aceptación de la fragmentación y la falta de unidad (que antes, según Cañas, preocupaba a los modernos)<sup>636</sup> del posmodernismo viene motivada por una corporeización de la poesía en tanto que se reconoce en la muerte el fin de la vida, sin trascendencia, y que la vida está en la experiencia, en los actos y en lo que creamos como objeto que no revela ninguna verdad ulterior, que se materializa en el poema abierto al azar del lenguaje. Eso le lleva a afirmar que:

la respuesta ecologista a muchos de los problemas que padecemos en el mundo occidental es la más sensata; porque parte de una base realista: la devastadora acción del progreso sobre nuestro planeta. Por otro lado, la supuesta idea de que el ser humano está encaminado hacia un proceso de mejoramiento continuo es bastante dudosa; la violencia que predomina en este fin de siglo en las grandes ciudades creo que es bastante prueba de que cada vez somos más salvajes, aunque el progreso tecnológico parezca indicar lo contrario. Por lo tanto, no es de extrañar que el poeta se limite a dos referentes esenciales: el cuerpo y la imaginación (1994: 44)

Sin embargo, como creemos haber expuesto aquí, esa particular conciencia de la corporeidad está latente en la modernidad desde sus inicios. Precisamente el ecologismo, como “respuesta” técnica, aislada y separada, solo aparece cuando el capital se ve en la necesidad irremediable de gestionar el desastre que provoca para poder continuar. De modo más o menos mistificado, más o menos latente, la crítica

---

<sup>635</sup> A las puertas de la posmodernismo, Pasolini fue quizá uno de los últimos poetas que sacó la fuerza de su poesía de arrojar al presente un pasado que, en sus propias palabras, todavía podía hacerle tambalear.

<sup>636</sup> Pero ¿no es acaso, como hemos comentado, el fragmentarismo un pilar de la estética moderna desde el romanticismo temprano (piénsese en el *Athenaeum*)?

unitaria al mundo de la mercancía que está en la poesía moderna, desde el cuerpo y el deseo, contiene más radicalmente la única respuesta inmediata que cabe dar a ese mundo: la negación absoluta, aunque sea solo desde la revelación de su vacío (del que, *malgré* García Montero, no cabe adueñarse).

Siempre y cuando no se sostenga la creencia ilusa en una verdad inmanente a la propia poesía desde una conciencia agudizada de la corporeidad, de una poesía del cuerpo, se puede llegar a cierta conciencia de la fragilidad del mundo como ecosistema, a una cierta poesía ecológica. Si desde el romanticismo la poesía moderna problematiza el cuerpo ¿no habría entonces una potencial ecología en la propia modernidad poética radical? ¿no podría radicar en la *romantik* una ecología, una ciencia de la vida?



## CONCLUSIONES

A genuinely humanizing urban experience, long dreamed of  
and frequently sought, is worth struggling for.

David Harvey

Se ha retirado el campo  
al ver abalanzarse  
crispadamente al hombre.

¡Qué abismo entre el olivo  
y el hombre se descubre!

Miguel Hernández, *El hombre acecha*

Este trabajo se ha desarrollado con el propósito de encontrar unas herramientas explicativas del papel de las transformaciones del espacio social en la lírica moderna. Ha pretendido hacerlo desde la materialidad de la tierra campesina, de las calles de nuestras ciudades, de nuestros cuerpos, desde la herida abierta de una vida dañada. Esa herida es lo que hace que el *ahora* totalitario de la modernidad, el mundo uniformado del capital, no se cierre. Creemos haber observado cómo de un modo particular la dialéctica entre los espacios sociales en la lírica moderna es una disonancia en ese *ahora*, incluso cuando la pretensión del poeta es la de *adelantar* su ser con el tiempo del reloj.

Esta tesis pretende haber trazado un mapeo de la modernidad, a la manera de un *cognitive mapping* (Jameson, 1988), donde reconocer lo rural y lo urbano como las realidades dinámicas e históricas que son. Un mapeo que permita examinar las relaciones dialécticas entre lo abstracto y lo empírico, entre lo aparente y lo histórico, entre lo real, lo ficticio y lo deseado. Un mapa cognitivo desde el cual poder conocer nuestra posición dentro del *ahora* vertiginoso, y poder, individual y colectivamente, cambiar de rumbo. Para realizar tal mapeo hemos procurado un intento de integración de distintas disciplinas y corrientes teóricas que, creemos, se han mostrado compatibles

y efectivas en su combinación a la hora de explicar los procesos de modernización de los espacios rurales y urbanos en la modernidad y las poéticas derivadas de esas transformaciones. Los estudios en torno al *giro espacial*, la agroecología política, la crítica del valor y la comprensión de los discursos literarios desde la radical historicidad aportan diferentes categorías críticas que permiten construir un marco comprensivo desde el cual la modernidad material y la modernidad literaria aparecen como fenómenos indisociables. A la vez que el intento integrador y su aplicación a los discursos poéticos ha servido para señalar ciertos límites y defectos que esas corrientes pueden acarrear.

El estudio, creemos, ha probado suficientemente la necesaria relación entre la generalización de las formas de socialización urbana moderna y la lírica moderna. Sin embargo, a pesar de la extensión e intensidad del fenómeno urbano moderno, la contraposición ciudad/campo en la poesía que introduce plenamente a España en la modernidad, lejos de estar superada, como han querido ver algunos críticos, aparece como un núcleo movilizador de esa misma modernidad poética. Creemos haber demostrado que, independientemente del juicio que sobre ella se tenga, la dialéctica de índole indudablemente material e histórica de la ciudad y el campo es un elemento fundamental para comprender tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico la poesía española del primer tercio del siglo XX. Poesía que no supondría una excepción dentro de los procesos de modernización sino la adaptación a sus transformaciones dentro de las particularidades históricas que España, como cualquier otro país, posee. Es probable que pueda deducirse una tendencia general en distintas poéticas nacionales a partir de tales procesos en relación con lo urbano y lo rural, aunque para ello harán falta todavía estudios comparatistas más amplios que lo confirmen.

Para ello será también necesario continuar la conformación y el perfeccionamiento de un marco omnicomprensivo para atender adecuadamente la interrelación de fenómenos que se articulan en torno a la producción poética moderna. Las teorías y corrientes a las que hemos recurrido para establecer un marco teórico tienen en común una comprensión dialéctica de las transformaciones espaciotemporales que implica la modernidad. El gran aporte de esta tesis, creemos, es la comprensión de la dicotomía ciudad/campo desde la dialéctica tempo-espacial que inaugura la propia modernidad y el carácter explicativo de la conceptualización de las *asincronicidades*: la identificación de la gran ciudad moderna con el *ahora* que convive *simultáneamente*

con lo que parece no serlo, la *simultaneidad de lo no simultáneo* —lo campesino, lo rural, lo premoderno, la ciudad antigua, la naturaleza, los márgenes de la ciudad moderna, etc.—, que parece pertenecer al pasado o estar a punto de desaparecer dentro del carácter dual de la temporalidad moderna: el tiempo abstracto, cuantificable, homogéneo e iterativo de la producción por un lado, y el tiempo histórico, lineal y teleológico del progreso por otro, que, una vez generalizada socialmente la producción mercantil, conforman una dinámica histórica particular por la cual el *valor* se convierte en la expresión del tiempo como *presente* (Postone, 2003: 294-6). Las distintas variantes de interpretación de lo rural o lo urbano, a saber, la ciudad como lugar de degradación moral o como faro del progreso; la ciudad como mundo falso e inauténtico o la ciudad como lugar del que emana el verdadero conocimiento; la ciudad como caos y descontrol y soledad íntima o la ciudad como lugar donde la persona puede desarrollarse plenamente como individuo y/o como colectividad humana; o bien el campo como lugar armonioso y orgánico o el campo como lugar de indefensión y necesidad; lo rural como lugar pacífico y espiritual o lo rural como lugar bárbarico o de impulsos atávicos; etc.; estas variantes, decimos, pueden derivarse de la consideración que se tenga de la jerarquía temporal que esa modernidad impone.

Modernidad que se impone tanto materialmente como subjetivamente y que atraviesa al poeta: el propio sujeto se estructura a través de la *urbanización de la conciencia*, formas de subjetividad derivadas de las relaciones sociales capitalistas que se dan preminentemente en los núcleos urbanos modernizados. La necesidad de ese sujeto o, más bien, la necesidad sobre la que se constituye ese sujeto es la de crear siempre algo nuevo o mejor, la de confiar en que siempre hay algo más adelante, algo que abre nuevas posibilidades. Esto permite la creencia en que hay una huida posible de la situación contemporánea desde el interior del propio sujeto. Es decir, la necesidad de novedad constante propia de la modernidad permite a su vez la creencia en la fuga de la necesidad de novedad: en este punto surge la fascinación por las *asincronicidades*, esos elementos aparentemente no sujetos a la estructura temporal del *ahora*, bien las de un espacio aparentemente pasado, bien las de un mundo futuro que parece acaecer inmediatamente. La proyección lírica que de esos lugares se produce es en gran medida una proyección sublimadora que no supe el ansia devoradora del sujeto. Al no lograr la completitud, el detenimiento de la lógica, el sujeto se frustra constantemente y se culpa a sí mismo, aumentando la sensación de angustia e incluso forzando el intento de fuga.

La naturaleza dual del valor estudiada por la teoría marxista aquí manejada ayuda a explicar muchas de las actitudes aparentemente incongruentes o confusas de muchos de los poetas en esos intentos de fuga. Esos intentos se ven muchas veces abocados a un *anticapitalismo vulgar*, producto del anhelo de una transformación de la lógica tras los procesos de modernización, a la vez que una incomprensión de las categorías fetichistas que movilizan esos procesos y, sobre todo, que movilizan al propio sujeto.

Esto creemos que tiene significativas implicaciones en la historización de la poesía española entre 1898 y 1936. El esquema crítico tradicional, que puede verse en importantes libros que han tratado el tema, como el de Cañas (1994) o el de Cano Ballesta (1999), por el cual la literatura finisecular sería eminentemente rural y/o intimista, mientras que las vanguardias serían un pleno abrazo a la modernidad urbana y que, solamente tras eventualidades críticas (crisis económica, aumento de la conflictividad política, etc.) a partir de los años 30, se rompería el anterior entusiasmo incondicional por la urbe y se agudizaría un escepticismo por el progreso burgués, este esquema, decimos, nos parece insatisfactoria a la vista de una adecuada conceptualización teórica de la modernidad y sus transformaciones espaciales. El intento de explicar una dinámica diacrónica cae en la borradura de la complejidad sincrónica y, peor aún, en la incomprensión real de la dinámica histórica de la modernidad. Tanto la fascinación como el malestar ante la ciudad moderna emana de la propia subjetividad urbana y la lógica de la modernidad, y no requiere de la experimentación de una supuesta crisis (personal o política) para justificar o explicar las reacciones estéticas. En cualquier caso, ni cualquier ciudad es amada o repudiada, ni cualquier mundo rural es amado o repudiado; solo desde su encuadramiento simbólico respecto a la modernidad a partir de las concreciones históricas de su formación puede hablarse de un genuino rechazo o abrazo de los espacios rurales o urbanos, rechazo o aceptación, en todo caso, nunca sin condiciones, sino siempre supeditados a la realización de una esencia potencial que el poeta, por el carácter esencial de la lírica, supuestamente vislumbraría.

Con la aparición de la ciudad como un espacio de liberación de las rígidas relaciones sociales premodernas, ofreciendo un potencial emancipador, surgen asimismo nuevas fuerzas que configuran ese espacio exclusivamente en torno a la dominación abstracta del capital (dominación abstracta que, en contraste con la proyección personal del poder de las relaciones sociales premodernas, seguirá siendo

sentida por muchos como una liberación). Como señala David Harvey: “the very historical moment when the potentiality of the city as ‘a place of encounters’ [Lefebvre] was at its apogee, it became a fragmented terrain held down and together under all manner of forces of class, racial, and sexual domination” (1985: 13). En España, esa “gran transformación” es vivida de un modo trágico o contradictorio en la modernidad literaria alcanzada en el primer tercio del siglo XX.

De ahí que en muchas de las representaciones de esas ciudades viejas de la literatura del primer siglo XX, que con excesiva premura se han tildado de antiurbanas o reaccionarias, lo que hay en ocasiones es más el rechazo a la modernidad industrial representada por la ciudad industrial, una crítica a la modernidad mucho más consciente de lo que con frecuencia se ha interpretado. Una crítica donde cierta radicalidad romántica se entrelaza con un materialismo radical que no es tanto un idealismo, como ha querido verse, sino un señalamiento de los problemas materiales que implica la modernización y que la ideología del progreso obvia, infravalora o confía ciegamente en que el propio devenir del progreso los solucionará. Unas ideas, pues, que lejos de ser meras reacciones esteticistas guardan cierta relación con lo que Löwy (1991) ha llamado la “crítica marxista de la modernidad”, que engarza a su vez con la ecología política. Para muchos de estos poetas la gran ciudad no se confronta con un idílico primitivismo sino con un ideal urbano que materializaría una sociedad mejor fundada en un sistema productivo en armonía con el territorio y capaz de crear un espíritu propio y una obra material coherente.<sup>637</sup> En la *asincronicidad* de la ciudad premoderna el poeta vislumbra elementos potenciales de una sociedad tal. Las mistificaciones sobre el diagnóstico del presente y sobre sus alternativas son tremendas. Pero, en cualquier caso, señalan el deseo por unas ciudades habitadas y modeladas por unos ciudadanos conscientes y no por la dominación abstracta del capital. No se trata simplemente de ingenuidad, conservadurismo o tradicionalismo, se trata de una crítica de la modernidad *desde la modernidad* con un elemento utópico evidente: “Mi Granada no es la de hoy, es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será”, afirmaba Ganivet en su *Granada la bella* (2011: 47).

---

<sup>637</sup> Ganivet paradigmáticamente toma como ideal la *polis* clásica y aboga, de manera pragmática, por lo que hoy llamaríamos municipalismo como base fundamental de la organización política que tenga una base legal que respete la “libertad comunal” de las ciudades (Ganivet, 2011: 107-8).

Pero esta visión de lo premoderno es en gran medida consecuencia del *exceso de la vida nerviosa* de la gran ciudad por el cual un mecanismo psicológico de defensa levanta. La conciencia erige un muro de imaginación, un intelectualismo que le recuerda su individualidad, ante la homogeneización social que el aumento cuantitativo de la gran urbe implica. Pero ese “aristocrático individualismo” (Alarcón Sierra, 1999: 52) le separa del resto de la población produciendo un sentimiento de desarraigo a la vez que la inmersión en la propia interioridad produce un nuevo tiempo de nerviosismo, un deseo de algo inalcanzable que produce una irritante sensación de hastío que se compensa exteriormente con la indolencia. El sujeto, aunque surgido de las relaciones sociales urbanas, concibe el espacio urbano fundamentalmente como un afuera, aun cuando descubre la ciudad como espacio genuinamente natural del sujeto: la ciudad del sujeto transicional será siempre la ciudad irreal, la ciudad del recuerdo, la ciudad futura, la ciudad de pesadilla, la ciudad de maravilla, la ciudad infierno, la ciudad contemplada desde la distancia, la ciudad que mira hacia el campo, la ciudad que mira hacia las montañas, etc.

Ciertamente desde los movimientos futuristas la ciudad moderna quiere ser asimilada en su plenitud, con sus calles, sus coches, sus billetes, sus carteles, sus luces brillantes, sus teléfonos, sus humos, su ajeteo, sus horarios, etc.; toda una serie de objetos, fenómenos e imágenes novedosos que no solo invaden el terreno público sino también el mundo privado del poeta. En un principio el poeta fue bastante indiferente a todo esto (incluso lo evitó abiertamente aunque conviviese con ello cotidianamente —a excepción de ciertos cantos épicos decimonónicos de poca trascendencia y elogiosos antes que nada de la novedad, supuestamente progresista—), solo con cierta vanguardia futurista se intentó una asimilación del mundo mecánico de la industria y de la socialización urbana en un discurso poético que pretendía ser formalmente acorde a esa realidad de la vida urbana, buscando mantener una homología entre la forma y el contenido, trasunto de lo que el artista consideraba que sería la anhelada unión entre arte y vida. Ese intento característico en España del creacionismo y el ultraísmo resultó en gran medida fallido, en tanto que la formalización supuestamente homológica resultaba a todas luces insatisfactoria. El poeta continuó en gran medida, con no poco esfuerzo, limitado a su problemática íntima. La forma del poeta de aceptar esa cotidianidad y continuar expresando su supuesta verdad íntima fue en gran medida la naturalización de todas aquellas novedades insertándolas como algo supuestamente natural en su vida y

en su hábitat urbano. Convirtiendo la novedad moderna en algo prácticamente premoderno: las nuevas máquinas se convierten en el rebaño del pastor poeta, el poder protésico que concede la máquina se convierte en una forma de trascendencia, etc. De alguna manera, esa naturalización es en gran parte la naturalización de la forma-mercancía. Una naturalización que no llega a satisfacer de todo. Según Dionisio Cañas:

Ya no se trataba simplemente de la vieja dicotomía entre campo y ciudad, la cual había sido superada desde Baudelaire, sino que una cierta relación un tanto incómoda, a veces traumática, entre el poeta y la ciudad, entre el poeta y la imparable velocidad del progreso industrial y tecnológico, se instalaría en el corazón mismo de algunos escritores. Pero a pesar de todo se instalaba una clara conciencia de que su ámbito, su destierro, iba a ser ya para siempre la ciudad. Y que, aunque nostálgicamente se alejara de vez en cuando al mundo de la naturaleza, su mirada estaría marcada para siempre por el fenómeno urbano. (1994: 48)

En nuestra opinión, la efectiva introyección de la forma de vida urbana hace desaparecer la dicotomía entre ciudad y campo solo aparentemente, o de una manera transformada. Porque ya es otra dicotomía, no la eterna contraposición mítica de la *edad de oro*: anteriormente el campo no estaba desapareciendo, simplemente la ciudad acaparaba los excedentes —o no excedentes siquiera— del mundo rural, un mundo con el que el ciudadano convivía íntimamente en todos los aspectos. La nostalgia hacia la naturaleza que surge posteriormente es la forma límite de la contraposición entre unas relaciones sociales orgánicas dentro de una relación directa con la naturaleza y unas relaciones sociales siempre mediadas donde la producción pretende separarse del ecosistema natural. La dicotomía entre naturaleza y civilización que observamos en la radicalización poética de finales de los años 20 tiene como base la dicotomía entre unas formas sociales y un metabolismo con la naturaleza premodernos, identificadas con lo rural, y unas formas sociales y un metabolismo con la naturaleza (o ruptura metabólica más bien) modernos, identificados con la gran urbe industrial.

La distinción aquí expuesta entre purismo orgánico y purismo artificial permite, creemos, explicar el carácter general de la problemática posición del poeta de los años 20 y 30 ante esa modernidad urbana. A diferencia de las discutidísimas propuestas nominales para categorizar a los grandes poetas de estos años, propuestas que acaban siempre por afirmar una supuesta irreductibilidad de todos ellos a cualquier etiqueta, nuestra distinción permite vislumbrar una lógica o una dialéctica común a estos poetas

cuyas trayectorias varían según el posicionamiento ante los procesos de modernización que el poeta toma. Mientras que el purismo orgánico, enfocado inicialmente ante todo en lo rural y premoderno, tenderá a la polarización dicotómica entre naturaleza y civilización, el purismo artificial tratará de lograr una integración de ambos mundos.

Como decíamos, con la asunción positiva de la ciudad que se da en ciertos movimientos vanguardistas (y la posterior generalización de lo urbano moderno que tardará todavía en darse) parecería que desapareciese la dicotomía y la metrópolis se alzase como el espacio propio del ser humano y el poeta parece habitar el *ahora* en una plenitud fulgurante. En realidad, en este proceso lo que se da más bien es la interiorización de la dicotomía y su sublimación metafórica. Una sublimación impuesta en gran medida, sin embargo, por las reglas específicas del campo de producción poética que se impone en la modernidad. Un campo cultural que paradójicamente surge como contraparte de la modernidad: es su condena y su redención. La supuesta autonomía del campo artístico con la que pretende hacer frente a la progresiva alienación y cosificación de la vida moderna es a la vez su incapacidad efectiva de provocar cambios inmediatos en esos procesos sobre los que no tiene control efectivo. Tal autonomía funciona también como motor subjetivo de los procesos fetichistas individuales, que en el sumatorio del conjunto social producen tales procesos de degradación de la *vida no dañada* que se elevan como una estructura cosificada. El sujeto busca en la estética la inmediatez del mundo y la experiencia, la unidad con el objeto, la realización constante del deseo. El poeta pretende aunar vida y arte en su obra y en su persona. Pero precisamente en la búsqueda de esa inmediatez, llevando la división entre sujeto y objeto al extremo, se sufre la insatisfacción ante la no inmediatez real del mundo; insatisfacción desde donde puede descubrirse y hacerse explícito que la socialización por la cual el individuo se conforma como sujeto del capital —es decir, objeto en el proceso social por el cual el valor se autorreproduce— nunca es completa, la identidad nunca es total. Aunque esa brecha no es garantía de nada, de ella se abre la posibilidad de *lo no idéntico*, de la ruptura con la lógica homogeneizadora del capital.<sup>638</sup>

Por otra parte, creemos haber mostrado que la lírica moderna, a pesar de tener las formas de socialización urbanas modernas como condición de posibilidad, no constituye

---

<sup>638</sup> Aquí, creemos, probablemente resida la tarea de una teoría crítica: mantener abierta la posibilidad de la salida.



una lírica urbana como género. La ciudad no es tanto un tema, lo es más bien la propia modernidad que, eso sí, se conforma paradigmáticamente en la ciudad moderna. La interpretación que se haga de la modernidad será en gran medida la que marque la actitud ante la ciudad, por lo que difícilmente se planteará como un *topos* que requiere de cierta homogeneidad ideológica. Edward Baker expone una reflexión aplicada a la novela que resulta igualmente apropiada para la lírica moderna: “Cuando una novela de la vida urbana contemporánea plantea el rechazo de la ciudad, se enfrenta con sus condiciones de posibilidad y con los límites de su propia existencia discursiva” (1991: 144). Y sobre la recurrida huida al campo comenta: “toda renuncia del mundanal ruido supone el silencio. Armonioso, sí, pero silencio al fin y al cabo” (1991: 144). Sin duda, y quizá tal silencio fuese posible todavía en el siglo XIX, pero la cuestión es que el *mundanal ruido* ocupa en la modernidad tardía hasta el último rincón del planeta: desde la naturaleza salvaje donde lo que se ve es la postal turística antes que una verdadera otredad, hasta el pueblo recóndito donde las propias bases socioproductivas que lo mantenían han sido minadas por una economía que lo ocupa todo. El silencio atronador de la soledad del individuo moderno aleja de cualquier mundo no ocupado por la lógica moderna, porque ese mundo está dejando de existir. La radicalización de las poéticas de los años 20 y 30, de tan diverso carácter, guarda relación con esa desaparición.

En esta tesis también hemos querido explorar el carácter problemático de esas reacciones estéticas. La experiencia urbana ha sido en gran medida una fuente de cuestionamiento de la propia identidad. El lugar donde la intimidad del *yo* se enfrenta a lo que le es impropio. Ese cuestionamiento es fundamental para acceder a una plena conciencia de la constitución histórica y colectiva del propio *yo*. En las ciudades debido a la mayor interacción entre individuos diversos ese cuestionamiento debería aumentar. Sin embargo, en la experiencia urbana moderna ese enfrentamiento se ve en gran medida minado por el predominio de relaciones sociales mediadas por la mercancía. ¿No es precisamente la relación directa y genuina con el *otro* la que se imposibilita en la ciudad moderna, al proteger la intimidad del *yo* ante el miedo a una *otredad* avasalladora? Antonio Machado, poco amante de las grandes ciudades modernas, tenía la certeza de la necesidad del *otro* para adquirir plena conciencia de sí. Pero vio esa posibilidad fuera de la ciudad moderna; no en la soledad del retiro civilizatorio o el silencio de la naturaleza, sino en los resquicios prometedores de un mundo social en vías de desaparición.

Del cuestionamiento crítico de la razón emanada de la forma-sujeto no se sigue necesariamente el abandono del *yo* a fuerzas irracionales, al abandono de la comunicación y la destrucción del sentido, al anhelo de una fusión sanadora con la naturaleza inhumana, o al abrazo ciego de los discursos del poder. De ella puede también surgir la construcción de una identidad no constituida según la lógica narcisista que moviliza el valor: el individuo como *dividuum* (Jauss, 2004: 25), que se constituye en la relación con el otro de sí mismo, y que puede fundar normas de razón común en el reconocimiento mutuo entre los seres humanos, normas apropiadas para comprender de modo nuevo la relación del ser humano y la naturaleza, del medio humano y el medio natural.

•

En nuestro estudio hemos explorado también ciertas limitaciones que hemos encontrado en las propias tradiciones teóricas de las que partíamos y que tienen consecuencias que implican una reconsideración de ciertas perspectivas historiográficas sobre el estudio de los discursos literarios del periodo abordado. El materialismo vulgar (y, por desgracia, en muchas ocasiones el no tan vulgar también), en su ceguera histórica ante el espacio y la naturaleza, ha despreciado lo rural como un espacio anclado en un pasado a superar. Lo ha apartado a una cuestión menor y sin importancia bajo la asunción de que el *ahora* igualaría toda la diversidad espacial, de que la teleología de la historia acabaría con el *problema*. En el llamado “marxismo occidental” (Anderson, 1987),<sup>639</sup> el campesinado ha sido prácticamente desdeñado como (potencial o no) sujeto político. Desdeñen que ha sido, sintomáticamente creemos, paralelo a una limitación evidente de las interpretaciones marxistas tradicionales: la mínima atención y/o preocupación por las cuestiones relacionadas con el daño medioambiental producido por la imposición y extensión de las categorías económicas burguesas (de las que los

---

<sup>639</sup> No entramos en la peliaguda cuestión de los movimientos marxistas de liberación colonial donde sin duda la cuestión del campesinado sí ocupó un importante peso tanto teórico como práctico, con conclusiones, sin embargo, muy dispares en el plano teórico, y resultados prácticos por lo general tan diversos como difíciles de analizar. Pero cuyas consecuencias históricas fácticas en todo caso, por diversos motivos, tantos externos como internos, están lejos de ser satisfactorias.

proyectos comunistas efectivos, supuestamente alternativos, no han dejado desgraciadamente de participar).

El *problema*, sin embargo, sigue ahí. Ernst Bloch identificó ya en 1935 un “problema marxista específico” en la desconsideración de los movimientos marxistas hacia el campesinado, cuyas insatisfacciones hacia la modernidad estaban siendo explotadas por la reacción. En un argumento que explica gran parte de la tesis sobre el campesinado en la lírica moderna aquí sustentada, dice Bloch: “Se ha excluido de modo demasiado abstracto la relación de la *irratio* con la insuficiente *ratio* capitalista, en vez de examinarla caso por caso y descubrir concretamente, si la hubiera, la contradicción presente en aquella relación” (2019: 32). La caracterización desdeñosa de la literatura española de principios del siglo XX como mero discurso pequeñoburgués o rural (Mainer, por ejemplo) obedece, creemos, a esa limitación.

Desde luego que en la poesía del periodo estudiado hay mistificaciones, regodeos y no poca carcuta, como también hay, como hemos visto, poéticas afines a proyectos modernizadores de naturaleza cuando menos inquietante si no directamente reaccionaria; pero también hay cierta poesía que, como hemos tratado de mostrar, mira cara a cara a la modernidad y lo hace en sus propios términos. Pero ante esta da, como hace el Cervantes que nos explica Juan Carlos Rodríguez (2003: 122), un paso atrás (a veces varios) y otro adelante. Enfrenta el mundo campesino a una modernidad a la que tal campesinado no se adapta ni puede hacerlo. En esa mirada al campo y la naturaleza, a los paisajes y la memoria del campesinado, parece olvidar el presente. En realidad, es todo lo contrario: el presente es un *ahora* tan penetrante y abrasivo que es precisamente su dolorosa presencia la que hace asomarse a las *asincronicidades* del campo y el mundo rural. Y ese contraste, es el que hace mirar hacia delante, mirar por encima del presente y virar el tiempo impuesto del *ahora*. Desde la *asincronicidad* del campesinado y de los márgenes de la ciudad moderna (que también está dentro de la ciudad), cierta poesía se atreve a asumir la libertad que la forma-sujeto promete pero que, en el fondo, no permite.

El carácter político y ético de la poesía radical española del primer tercio del siglo XX, aquella que fuerza las condiciones de posibilidad de su propia existencia, se conforma simbólicamente desde una perspectiva de cariz campesino. La transición de las sociedades tradicionales a la sociedad capitalista industrial, que se ha dado en distintos tiempos y formas, es el momento en el que más se hace notar el choque de la

lógica capitalista y otras antiguas formas de vida y producción. Precisamente en el periodo que hemos estudiado, como señala Jappe, el proyecto de una transformación emancipatoria en España, “sacó de aquí su fuerza y su horizonte” (2019: 295). La afirmación de las formas de producción campesinas, por su forma material de relacionarse con la naturaleza y su forma de constituir las relaciones sociales —sin mistificarlas ni presentarlas como una feliz utopía que no es, aunque ciertamente esa mistificación pueda darse en dicha poesía—, representa la posibilidad real, no solo imaginada, del detenimiento de la lógica insidiosa de la modernidad manteniendo a su vez abierta la puerta a una verdadera emancipación. Parte de la poesía española del primer tercio del siglo XX, alguna de la más reconocida, creemos haber probado, se construyó sobre la aprehensión, más o menos consciente, más o menos mistificada, de esa promesa encarnada en el campesinado.

Obviamente el proyecto de restaurar unas supuestas formas sociales premodernas es irrealizable e indeseable, en tanto que, además de tratar de restaurar algo que las más de las veces nunca existió, no suponía —menos aún hoy— ninguna alternativa cabal ante unas condiciones sociales y ecológicas que no son las que había anteriormente, ni válidas socialmente por las evidentes desigualdades, injusticias, miserias y fetichismos varios sobre los que las sociedades premodernas se erigían. Lo cual no quiere decir que en esas formas sociales no hubiese elementos, que fueron erradicados por la modernidad, que fuesen prometedores para lograr una sociedad justa, libre y sostenible; pruebas tangibles de unas formas de vida otra, cualitativamente distintas del mundo gobernado por el fetichismo de la mercancía. Ese mundo, sin embargo, hoy solo se mantiene ya como resquicios. La modernidad, por suerte o por desgracia, ha transformado el mundo y ha transformado la humanidad. El primer paso para lidiar con el presente es comprender la auténtica naturaleza de esas transformaciones. A esta apunta, creemos, una lectura crítica de la lírica moderna.

## CODA

E io, feto adulto, mi aggiro  
più moderno di ogni moderno  
a cercare fratelli che non sono più.

Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*

### *Sobre la urbanización de la conciencia*

La ciudad moderna nos configura. No modifica un *yo* esencial y no alienado. No, nos conforma desde la cuna (más bien la aséptica sala de un hospital) a la tumba (de nuevo, más bien un hospital y un aséptico tanatorio). Pero esa ciudad no sale de la nada ni es invariable, la han construido personas, personas insertas en un determinado sistema productivo y es tal sistema productivo el que las mantiene material y socialmente. Esta tesis ha tratado de señalar la importancia configuradora del fenómeno urbano moderno y las consecuencias que eso implica.

El sistema productivo que ha construido nuestras ciudades es el mismo sistema que las destruye, tal sistema ha instituido una lógica interna independiente de las decisiones conscientes de los individuos que induce una destrucción y reconstrucción constante del tejido urbano para alimentar al capital que moviliza a la sociedad. Porque la ciudad moderna no es solo consecuencia de los procesos de producción capitalista, es también un factor impulso. David Harvey lo ha explicado con certeza la complejidad de esta relación recíproca y las consecuencias casi antropológicas que ha producido:

We know that capitalism has survived into the twentieth century in part through the production of an increasingly urbanized space. The result has been a particular kind of urban experience, radically different quantitatively and qualitatively from anything that preceded it in world history. Capitalism has produced a “second nature” through urbanization and the creation of built environments of extraordinary breadth and intricacy. It has also produced a new kind of human nature through the urbanization of consciousness and the production of social spaces and a particular structure of

interrelations between the different loci of consciousness formation. But these second natures, though produced out of the capitalist mode of production and circulation, are not necessarily consistent with the easy perpetuation of capital accumulation and its dominant class relations. Indeed, with time they often become key barriers. (1985: 273)

Pensar la poesía moderna, pensarla históricamente, es pensar al sujeto que surge de esa ciudad y que, no pocas veces, trata de huir de ella. La poesía radicalmente moderna sea quizá precisamente aquella que comprenda que allí donde va, lleva a la ciudad moderna consigo y que la única manera de huir es huir del propio sujeto y para ello hay que enfrentarse (y no huir) a la propia escritura que moviliza al sujeto. Todo intento de fuga que no se haga cargo de eso está truncado, por mucho que se aleje de la gran ciudad. Solo podremos salir de la gran ciudad del capital cuando tomemos conciencia de que para nosotros y nosotras no hay un afuera. Para bien o para mal, a la ciudad del capital la llevamos dentro. Desde ahí quizá podamos volver a habitar las ciudades, las ciudades que nos han sido arrebatadas, las *ciudades del paraíso* solo vislumbradas desde la mentira del recuerdo y el anhelo.

El estudio de la lírica moderna española parece dejar claro la necesidad de transformar no solo el espacio sino la conciencia espacial de la modernidad, la conciencia urbanizada. Y, más aún, muestra que es posible, que el sujeto en su búsqueda en espiral por una realización plena de su *yo*, se acaba encontrando con la insatisfacción de la forma-sujeto. La lírica participa de la ideología moderna tanto como se resiste a asumirla plenamente y alcanza a vislumbrar sus limitaciones: tanto del sujeto como de la poesía. Estudiando el papel de lo urbano y lo rural en la literatura podríamos decir que la lírica moderna, en virtud de su propia dialéctica, llega a vislumbrar conclusiones similares a las que, en otro sentido, Harvey alcanza desde el estudio materialista de los procesos de urbanización:

The search for alternatives has to [...] be prepared to transform, not only that vast constructed second nature of a built environment shaped to accommodate capitalist modes and spatial divisions of both production and consumption, but also an urbanized consciousness. (1985: 273)

En las raíces de los problemas para afrontar el carácter destructivo de los procesos de modernización capitalista está el no confrontar tanto el espacio que la modernidad ha

creado como una “segunda naturaleza”,<sup>640</sup> como la conciencia derivada de ese nuevo espacio. Hacerlo no es solo abrir la posibilidad de una civilización que no requiera de la explotación ni la inherente capacidad destructiva del capital, sino construir y recuperar espacios y experiencias que preserven un mínimo de seguridades y libertades que la civilización ha logrado y ataje en la medida de lo posible las múltiples causas de alienación y desafección que provoca la civilización: una experiencia urbana digna de ser vivida. Como afirma Lefebvre: “¡Cambiar la vida! ¡Cambiar la sociedad! Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado” (2013: 117). En algunas de las poesías que hemos abordado parece vislumbrarse una comprensión de esta afirmación.

El sujeto-literario, a pesar de ser profundamente solidario con la lógica autoprodutiva del valor y su asentamiento y adecuado funcionamiento libidinal-ideológico, puede llegar también a atisbar posibilidades emancipatorias. Por la estructura del anhelo que lo moviliza y su tendencia a la introyección, así como por el desfase entre el inconsciente-libidinal y el inconsciente ideológico, el sujeto lírico llega en ocasiones al descubrimiento de su vacío y de su necesidad infinita de autocompleción que es la de la propia lógica del valor, y con ello a la mostración de la necesidad de una salida de esa lógica y de la subjetividad que, en el vacío, la sostiene.

En este sentido, la literatura como discurso propio de la subjetividad burguesa (Rodríguez, 1974) es en sí misma urbana. La modernidad literaria, *strictu sensu* (tal como la plantea Baudelaire), lo es en un sentido más radical, en el que todo es profunda y fantásticamente urbano (Friedrich, 1969: 99). La literatura, que en modo alguno debe reducirse al plano emisorio, es la *performance* por la cual se autoinstituye el sujeto. Y es también desde ese modo particular de la literatura de decir *yo-soy* que podemos vislumbrar el propio proceso autoinstituyente y vislumbrar que ese *yo-soy* no es natural y espontáneo, la expresión directa de una identidad previa, sino que es un *yo-soy-histórico*; y es desde ese darnos cuenta desde donde podemos construir otro *yo-soy-histórico*. Uno que realice la libertad que la forma-sujeto promete y que erradique las formas sociales automatizadas, el fetichismo que instituye las relaciones sociales

---

<sup>640</sup> La “segunda naturaleza” del capital, que ha desatado fuerzas tan enormes como ciegas, amenaza hoy con destruir tanto esa misma “segunda naturaleza” creada por sí misma, como la “primera naturaleza”. Toda una “victoria pírrica” sobre la “primera naturaleza” para cuya aceptación, como advierte Jauss, “no deberíamos estar preparados” (2004: 138).

humanas, y conforme unas relaciones sociales que no permitan la explotación de los seres humanos, ni la dominación indiscriminada del ser humano sobre la naturaleza de la que debe tomar conciencia de que forma parte.

Esta conclusión no es fruto del inquietante escenario presente sino que eran accesibles desde los inicios de la modernidad. Las contradicciones del sujeto no se dan en una evolución diacrónica sino que están en *ab ovo* en su propia constitución. A partir de eso podemos comprender de qué manera el anhelo de ruptura temporal que hemos visto en algunos de los poetas aquí estudiados demuestra que, por lo menos en la modernidad, la revolución era (y es) posible y deseable desde sus momentos iniciales y no a partir de las condiciones objetivas que un desarrollo económico pudiese provocar. Las *asincronicidades* plasmadas en la dialéctica temporal sobre la que se estructura la dicotomía *radicalmente histórica* de lo rural y lo urbano que recorren toda modernidad poética son prueba de ello.

La estética de la naturaleza que atraviesa la lírica moderna radical de raigambre romántica ilumina la posibilidad de lograr una relación exenta de coacción con la naturaleza. La reconciliación del ser humano con la naturaleza se abre camino en el funcionamiento exento de coacción de la forma estética solo si esta acepta salir de sí misma buscando su apoyo en el *ser otro* de la naturaleza tanto como en el *ser otro* de su propia individualidad. Como hemos visto a lo largo de la tesis ha sido la modernidad, a través en gran medida de la estética, la que ha descubierto la naturaleza. Debe ser su tarea igualmente descubrir que la naturaleza atemporal que descubre no lo es tal desde el momento en que queda reificada como objeto por el conocimiento humano.

El *paraíso perdido* que tiene lugar en cada proceso de subjetivación, en cada *infancia perdida*, y que queda vislumbrado en la radicalidad de la lírica moderna, debe servir de vía para tomar conciencia de que no hay vuelta atrás en la historia, ni regreso al paraíso. No hay más naturaleza que la descubierta, o como explica Hans Robert Jauss glosando a Valéry: “su imagen ideal se ha pagado con el olvido de su constitución, y descansa en la ilusión de que la naturaleza, sin la representación del hombre, sigue siendo naturaleza y no algo en sí ignoto” (2004: 136). La naturaleza objetivada por la historia no puede ser desobjetivizada, como no puede disolverse la distancia entre sujeto y objeto desde la ficción autosuficiente de la estética; pero la relación no coercitiva de la estética sí puede señalar la disolución de la forma-sujeto que objetiviza la naturaleza y crear una relación no coercitiva con esta de modo que sin quedar a merced de esta se



comprenda como parte partícipe de esta. En suma, a la estética moderna le toca hacerse responsable de lo que ha descubierto y que, descubriéndolo, ha perdido.

Cierta estética desde luego ha hecho de la naturaleza y el campo un paisaje hermoso y verdadero en sí mismo. Esa belleza es fruto solo de la nostalgia moderna por una naturaleza perdida. La naturaleza ni es bella, ni total, ni verdadera. Porque, como explica Theodor Adorno en sus reflexiones sobre la belleza natural: “la naturaleza, esa naturaleza que vive tierna y mortalmente en su belleza, todavía no es algo existente” (1983: 102). La naturaleza será lo que, sin mistificaciones, hagamos *con* ella, como objeto y como sujeto. *Con* ella, porque *sin* ella no se deja hacer; *sin* ella solo se deja descubrir y, como desgraciadamente hemos comprobado —confiemos en que no demasiado tarde—, destruir.

#### *De conservadurismo y otras falsificaciones*

Hemos puesto fin a nuestro estudio alrededor de la sublevación militar contra la II República, apenas penetrando un poco en ciertas voces que representaron de alguna manera su final. La victoria del bando sublevado puede considerarse simbólicamente la victoria pírrica del campo. Pírrica en varios sentidos: 1. la victoria es la de un sector que dice representar el campo, independientemente de la realidad social del campo y del apoyo efectivo de la población rural, pero que efectivamente utiliza unos discursos y unos símbolos asociados al campo; 2. la victoria se lleva a cabo por métodos que suponen de manera efectiva la asunción de unos medios que suponen la erradicación del campo que se dice defender (política de masas, propaganda masiva, medios industriales, uniformización, etc.); 3. lo que se tomó como una victoria tuvo como resultado práctico (y no precisamente involuntario) la desaparición fáctica de unas relaciones sociales y un modo de producción no subsumido totalmente al capital y más cercano a una producción de subsistencia campesina que a la producción capitalista.

Ayer y hoy la mayoría de los movimientos llamados conservadores se autoproclaman representantes de los intereses del campo y la tradición. Sin embargo ¿acaso existe el campo que dicen defender? ¿existen las bases socioeconómicas que de facto pueden mantener una tradición —la que sea—? El conservadurismo es una forma fundamentalmente moderna, es una reacción a la sociedad inmersa ya en los procesos de

modernización. Inaugurada teóricamente, entre otros, por Edmund Burke, como “gran figura antirrevolucionaria”, este conservadurismo carga contra el racionalismo francés revolucionario, planteando Burke, como explica Jameson, que “lo que la gente hace consciente y colectivamente no puede sino ser destructivo y el signo de una arrogancia fatal: sólo puede confiarse en el lento crecimiento ‘natural’ de tradiciones e instituciones para constituir un mundo auténticamente humano” (1999: 102). Este planteamiento conservador está de algún modo en muchos planteamientos de los autores que aquí estudiamos (Unamuno, Ganivet, etc.) pero no cabe olvidar, especialmente hoy, que esa reacción va contra unos cambios que tratan de instituir la sociedad de mercado. La profunda desconfianza hacia la intención consciente y voluntaria no está en muchos de esos autores tratados, quienes de algún modo, ante una sociedad de mercado ya impuesto, llegan a una paradójica conclusión: para ser conservadores deben ser revolucionarios (la misma paradoja que recorre, al fin y al cabo, el movimiento romántico radical). El conservadurismo original combatía porque la revolución burguesa no tuviese lugar (aunque de facto ya se estaba implantando); lo que muchas veces se plantea como un conservadurismo reaccionario de Ganivet, Unamuno, Baroja, etc. es, quizá sí, un conservadurismo pero un conservadurismo propio de quien ha percibido, aunque lo haga mistificadamente, que el capitalismo y su modernización ya ha tenido lugar y que el único conservadurismo posible pasa por una transformación revolucionaria; *revolucionarios a su pesar*, como afirmaran Charbonneau y Ellul (2020). Solo una revolución puede parar la locomotora de la historia que arrasa con todo lo conservable y, desde hace tiempo, nadie conduce y nadie sabe adónde va. Aunque ciertamente, muchos de los poetas españoles de principios del siglo XX no llegaron demasiado lejos y cayeron en el más amargo de los males del conservadurismo: censurar los males sin acusar correctamente, o sin siquiera hacerlo, sus orígenes. Orígenes doblemente amargos pues no solo están afuera, también están en uno mismo.

En el capitalismo tardío —consumado el *ahora* de la aceleración de los ciclos constantes de la mercancía, de su destrucción y renovación ya casi primaveral como una nueva naturaleza— la división, al menos en el campo estético, entre progresistas y reaccionarios carece de validez. Acaso la división resulta más bien sospechosa de mantener la regresión objetiva del *ahora* infinito, pues, como explicaba Adorno en su *Mínima moralia*, está sujeta “al veredicto de cosa pretérita a todo cuanto no se suma

incondicionalmente a la marcha de la regresión”. Se trata casi de una inversión, un *quid pro quo* entre progreso y reacción que:

hace de toda orientación dentro del arte contemporáneo algo casi tan difícil como la orientación en la política, además de entorpecer la producción misma, en la cual el que alienta intenciones extremas tiene que sentirse como un troglodita, mientras que el conformista ya no se sienta vergonzoso en el cenador, sino que toma el avión a reacción hacia lo pluscuamperfecto (Adorno, 2006: § 140).

El supuesto conservadurismo que dice salvaguardar los pueblos y sus tradiciones nada tiene que ver con un verdadero conservadurismo: lo que dicen querer conservar es, consciente o inconscientemente, una defensa de la sociedad de mercado que precisamente mina la posibilidad de conservar tradición alguna; es decir, conservan la continuidad de la destrucción. En lacerante oposición además al esfuerzo prometeico de los seres humanos por hacerse cargo de sus propias condiciones de existencia y controlar o por lo menos influir —en la medida de lo posible— sobre un futuro que permita asegurar una vida digna, tomando desde la colectividad, consciente y voluntariamente, control sobre las formas de producción. Günther Anders en una entrevista en 1989 reflexionaba de una manera harto pertinente hoy sobre lo poco conservadores que son los autodenominados conservadores contemporáneos:

Yo diría que soy un *conservador ontológico*, pues lo que importa hoy en día es, ante todo, conservar el mundo, no importa cómo sea ese mundo; y solo después veremos si lo podemos mejorar. [...] Hoy en día no basta con cambiar el mundo; lo que importa ante todo es conservarlo. Luego lo queremos cambiar, y mucho, incluso de manera revolucionaria. Pero primero hemos de ser conservadores, en un sentido auténtico, en un sentido que no admitiría ninguno de los hombres que se llaman a sí mismos conservadores. (Anders, 1995: 84-85).

El romanticismo que en el fondo moviliza a mucho de los poetas que hemos estudiado no es exactamente el que ha producido el “modernismo reaccionario” (Löwy y Sayre, 1995: 18) que se halla en las tendencias políticas más insidiosas del siglo XX, más bien es precisamente un cierto antirromanticismo el que ha conformado esas tendencias. Los históricos eventos terribles que han tenido lugar desde el año 1936 no fueron “regresiones”, no fueron “retornos a la barbarie” sino que están íntimamente ligados a la modernización capitalista e industrial, sin la cual no habrían tenido lugar en la magnitud ni cualidad en la que se dieron.

Parte de quienes hoy perciben el calibre de la barbarie caen, sin embargo, en otras mistificaciones. Frente al ecologismo ingenuo, o más bien catastrofista, que toma la escisión romántica como un hecho y que plantea con su tragicismo la capacidad humana de transformar el medio casi como una condena o una maldición, esa capacidad debe ser reclamada como la excelsa capacidad de asumir nuestras necesidades de forma realista y satisfacerlas enfrentándonos con el medio natural —sí, enfrentándonos, en tanto que debemos ser conscientes de su no inmediatez— sin mediaciones sociales fetichistas e irracionales (la mercancía, el valor, etc.), lo cual pasa por asumir la dependencia social de todo lo humano, lo cual no tiene en sí nada de negativo, ni supone un detrimento para la libertad del individuo; todo lo contrario, es la condición de posibilidad de su propia individuación y de su libertad.

Por otro lado, contra el ecologismo biempensante (y parte del pseudoradical) que no para de preguntarse retóricamente sobre la herencia que dejamos a las “generaciones futuras”, hay que decir que poco aporta a cualquier transformación real asumir el problema como una cuestión pecaminosa de la que se nos acusará el día del juicio final del que levantarán acta las “futuras generaciones”. Nada más mistificado, y menos altruista, que querer redimir los pecados ambientales a través de la acción individual y de litúrgicas advertencias proféticas. Más allá de esto, esa actitud denota una absoluta falta de crítica respecto al presente y respecto a nosotros mismos. Como afirma, no sin sorna, Jaime Semprun “cuando el ciudadano-ecologista se atreve a plantear la cuestión que cree más molesta preguntando: ‘¿Qué mundo vamos a dejar a nuestros hijos?’ en realidad, está evitando plantear otra realmente inquietante: ‘¿A qué hijos vamos a dejar el mundo?’” (2016: 44). Esta tesis debiera servir para desmitificar no solo el ya bastante criticado (más mal que bien) concepto de progreso sino el del propio sujeto que se eleva como agente privilegiado de la crítica y portador de un resquicio de valor, sin reconocer que él mismo es fruto de la sociedad fetichista que, a buen seguro, en términos económicos “progresa” y sigue “progresando”.

Quienes advierten, con absoluta razón por otra parte, ante un posible colapso civilizatorio fruto del choque de las limitaciones biofísicas con el crecimiento económico, fallan en advertir otros problemas de no menor gravedad. En primer lugar, que no solo son los límites biofísicos, sino que las propias contradicciones del capital cada vez hacen más difícil el crecimiento requerido por el sistema productivo, cuestión que hay que abordar si no se quiere caer en las ilusiones de un capitalismo verde. Y, en

segundo lugar, independientemente de tratarse de un colapso económico o biofísico, ante tal eventualidad, o simplemente su previsión, lo verdaderamente inquietante, como apuntaba Jaime Semprun, sería que frente a ella sigamos atados a la misma dinámica social, reproduciendo el sistema fetichista del capitalismo que configura nuestra conciencia. Porque la catástrofe está en lo cotidiano. La sociedad contemporánea produce *natural y espontáneamente* nocividades, no son fruto de una mala o irresponsable gestión. Por tanto, no se trata de gestionar la catástrofe y la desposesión, sino de abolir la catástrofe cotidiana. Solo así quizá seamos capaces de hacernos cargo del “planeta enfermo” (Debord, 2006) que dejamos.

Independientemente del conocimiento y la voluntad individuales, en términos globales el sistema fetichista de producción no vislumbra atisbos de detenerse, más bien parece mantener un impulso tanático inmanente: allá donde están los límites, allá se dirigirá; la increíble energía, social y física, que moviliza el sistema capitalista se ve encauzada al mero hecho de consumirla y, por sí mismo, no parará hasta haber consumido el mundo.

Pero la historia sigue abierta, no es el resultado inevitable del supuesto progreso económico y el desarrollo de las fuerzas productivas. Ante el devenir fáctico de la historia, sentir nostalgia por el campesinado desaparecido es inútil y, más aún, indeseable, pero no lo es reabrir su pasado y señalar la promesa que guarda su memoria.

El curso del mundo no es absolutamente cerrado ni tampoco la desesperación absoluta; más bien es ésta la cerrazón de aquél. Por frágiles que sean en él todos los vestigios de lo otro; por mucho que su revocabilidad deforme toda felicidad, en las grietas que desmienten la identidad lo existente es sin embargo impuesto por las promesas una y otra vez rotas de eso otro. (Adorno, 2011: 369)

En la modernización capitalista no hay Casandras. Nadie previó realmente las catástrofes eventuales que asolaron el siglo XX y que nos asolan. Pero sí hubo, no pocos, quienes vislumbraron la distancia abismal que el capital y la industria habrían abierto entre la sociedad y la naturaleza, percibiendo peligros inherentes a la lógica de la modernización y su implantación como una catástrofe cotidiana. No consideramos que en la poesía estudiada haya profecías o cantos de cisne del campesinado, sí quizá, en algunos momentos, un “avisador de incendios” (Benjamin, 1987: 64) que muestra que la catástrofe de hoy es la de ayer.

En sus contradicciones algunos autores que estudiamos muestran sus choques entre ese Escila y Caribdis, entre el *ahora* de la modernidad y una temporalidad *otra*. La idea de una síntesis entre *tradicción* y *vanguardia*, que tantas veces se ha querido ver en ciertos autores de la Edad de plata, es gran medida la solución ilusoria de un problema social. Hay aquí, naturalmente, una problemática política que no está resuelta.

No hemos pretendido aquí traer a colación una “actualidad” de la Edad de Plata, o en general, de la modernidad literaria española. Al contrario, de hecho, las apelaciones a la actualidad obedecen con demasiada frecuencia a una borradura de la historia, “la dudosa eternización de lo que se pretende ‘actualizar’, el ocultamiento (carente de inocencia) de los rasgos específicos del presente” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 40). Lo que se quiere señalar es que en términos de una problemática epocal continuamos en un punto no muy distinto, continuidad que nuestra época precisamente niega —aquí sí, con la condena a una inevitable repetición desfasada—. El inconsciente de la modernidad literaria sigue vivo y apenas somos capaces de darnos cuenta de ello. Despedirse de él no es una cuestión simple (¿cómo se despide uno de lo que uno es?). Señalar su existencia con un mínimo de lucidez sea quizá no poca tarea en los tiempos que corren.

### *La dicotomía nos persigue*

El auge de los discursos en torno a lo rural y lo urbano y su relación demuestra sin duda una preocupación por los espacios que habitamos y que nos conforman. El cambio climático y la reciente pandemia —que ha supuesto una gran parte del periodo de investigación de esta tesis— han propulsado esta tendencia, así como también han agudizado la sensación de distancia con la naturaleza y a la vez la sensación de una falta de dominio sobre ella. Es decir, solo han agudizado los sentimientos contradictorios hacia la naturaleza y acelerado las prácticas que producen tales contradicciones. Los nuevos discursos en torno al habitar son una positiva toma de conciencia de problemas de nuestra sociedad, pero también conforman una perspectiva sobre lo rural y lo urbano y sus potenciales transformaciones que puede llegar a ser tremendamente mistificadora.

Hace unos cuantos meses, a finales de 2022, CaixaForum (programa de la fundación de unos de los bancos más grandes de España) estrenaba una serie

documental titulada *De lo urbano y lo rural* presentada por dos escritores contemporáneos, María Sánchez, quien ha abordado lo rural desde la poesía y el ensayo, y Miqui Otero, quien por su parte ha tratado principalmente lo urbano desde la novela y el ensayo. Los escritores nos guían por sendos espacios acompañando a distintos escritores que los habitan o los han habitado y reflexionan en su escritura sobre ellos. La serie se inicia con un capítulo que marca el tono de la de serie. El capítulo se titula “Mito”, sobre este se construye un guion que plantea que a pesar de las transformaciones de los relatos y las historias sigue perdurando un fondo humano enraizado en los distintos territorios.<sup>641</sup> Este, sin embargo, es más bien, creemos, el “mito” de la burguesía. Lo rural y lo urbano tal como existían a principios del siglo XX, como esperamos haber demostrado, apenas existe ya más que como rastros, ruinas y memorias. Aunque hay voces genuinamente críticas entre los distintos entrevistados se procura a toda costa el embellecimiento de los lugares a través de una cuidada fotografía y un guion controlado que pretende transmitir espontaneidad. Siempre reluce una conclusión feliz, aunque calladamente inquietante: sobre lo que escribimos no existe ya *de facto* pero seguirá vivo porque lo hemos hecho eterno a través de la escritura. El mito del mito de la eternidad de la escritura sigue vivo, mientras tanto el paisaje muerto de nuestros campos seguirá derruyéndose lentamente si no es engullido por la agroindustria, trocado en ciudad-dormitorio, fábrica de energía *verde* o vertedero nuclear, o desfigurado por alguna otra nocividad industrial y las pocas ciudades (o rincones) que quedan dignas de tal nombre seguirán convirtiéndose en poco más que un decorado turístico para deglutir lo poco que queda por convertir en capital.

Tal como explicaba Juan Carlos Rodríguez, las clases dominantes siguen defendiendo la literatura, pero no como algo en lo que pueda descubrirse la presencia de

---

<sup>641</sup> La tendencia continúa siendo la de interpretar el tema alrededor del motivo del *beatus ille* y el denuedo de la ciudad. Nótese que en la serie, a pesar de las aproximaciones muy diversas de los distintos escritores, suelen abordar esos espacios desde elecciones individuales a un problema colectivo: el urbanita bien se recluye en la nostalgia de una ciudad que ya no existe (con más o menos ironía) o huye de la ciudad para encontrarse (con más o menos problemas, más o menos realistas) con un ambiente rural armonioso y equilibrado (o luchar por él), en general con la ingenua ilusión de que hay un afuera del capitalismo y sus nocividades; nada de una comprensión del campesinado, del capitalismo, de la civilización de la máquina, etc. Una especie de vida en el campo casi vampírica: se va a él para explotarlo literariamente. Así el autor y el lector se elevan sobre una sociedad supuestamente decadente y, con ciertos tintes nihilistas, se huye de ella; o, peor, con una sensación de condescendencia el “consumidor” se va al campo para no sentirse partícipe del “sistema”.

una realidad histórica, sino como una “cosa en sí”. Paradójicamente, la literatura como cosa en sí está también “fuera de la historia” de manera que se da un fenómeno autodestructivo pues es el sistema capitalista “ahistórico” el que condena la “cultura literaria” (Rodríguez, 2011: 27). La posibilidad de una comprensión emancipatoria pasa, en términos benjaminianos, por no caer en la repetición ritual del mito ni en el encanto aurático de la excepcionalidad. La adecuada aprehensión tanto de la poesía de principios del siglo XX como los discursos literarios contemporáneos pasa por comprender ese hecho. Parafraseando a Hugo Friedrich, solo se puede vislumbrar qué es la poesía cuando se ha dejado de creer en ella (1969: 258).

Si algo pervive precisamente, no son las historias ni esos lugares, es la lógica del capital y el fetichismo de la mercancía que justamente han logrado la absoluta transformación de esos lugares. Esta tesis espera haber ayudado a profundizar en la comprensión de esa lógica; cómo configura el territorio, cómo configura la representación imaginaria del espacio, cómo nos conforma y cómo (y hasta qué punto) nos resistimos a ella. Desde la convicción que solo desde la comprensión de esa lógica podemos revertirla conscientemente y hacernos cargo de lo *urbano* y lo *rural* que hemos perdido a causa de ella y de lo *rural* y lo *urbano* que fuera de ella podría ser.

A lo que estamos advocating si seguimos la lógica del capital es a la destrucción de lo rural y lo urbano tal como lo conocemos históricamente y tal como podría serlo. La sustancia del capital, el valor, desubstancializa el mundo de las cosas, hasta el punto delirante de hacernos anhelar fantasías virtuales:

The dream implied by the capital form is one of utter boundlessness, a fantasy of freedom as the complete liberation from matter, from nature. This “dream of capital” is becoming the nightmare of that from which it strives to free itself —the planet and its inhabitants. (Postone, 2003: 383).

Lo que sigue vivo no es el mito, sino la pesadilla. Todo concepto de libertad, arte, pueblo, naturaleza, ciudad etc. no anclado a una historia y prácticas sociales concretas debe producir cierto recelo. Todos ellos carecen de carácter transformador separados de unas prácticas emancipatorias concretas. La síntesis feliz no existe. El futuro de lo rural y lo urbano en una sociedad emancipada pasa por la afirmación de lo no idéntico que esos paisajes encierran, frente a la uniformidad impuesta por la lógica abstracta del



capital o el idealismo voluntarista que pretende de modo no dialéctico conciliar las diferencias.

Este trabajo aspira a haber revisitado el primer tercio del siglo XX no como época argéntea de nuestras letras sino como la *prehistoria* de nuestro presente de la que hablaba Benjamin, desde la que quizá podamos, a la vuelta, encontrar caminos ocultos que nos lleven a otro presente o, por lo menos, hagan temblar el *ahora*. Esta revisión de la poesía española de ese inicio del siglo XX no es un regodeo nostálgico (otro más) sobre lo que hemos perdido sino su comparecencia ante el presente, una explicación de lo que todavía podemos hallar, en los textos, en nosotras y nosotros, en nuestro presente y en nuestro futuro. Una mirada al pasado desde la que quizá podamos todavía *despertarnos a la historia*, sacudirnos la historia cultural y hacer nuestro el potencial tesoro de la sociedad emancipada. Como cantaba Antonio Machado (1980: 275):

Tras el vivir y el soñar  
Está lo que más importa:  
Despertar.

*Punto y final. La desaparición de las luciérnagas*

El 10 de febrero de 1975 Pier Paolo Pasolini publicaba en el *Corriere della sera* un artículo titulado “Il vuoto del potere in Italia”, luego renombrado como “L’articolo delle lucciole”, donde constataba la rápida e inminente desaparición de las luciérnagas. Efectivamente estos insectos luminosos desaparecían por la luz de las ciudades y otras contaminaciones, peligro de desaparición que todo el mundo constata hoy, cuando uno es afortunado por lograr vislumbrar alguna. El texto de Pasolini, sin embargo, no era solo el lamento por la desaparición, otra más, de un animal (en realidad muchas especies distintas de insectos) por las nocividades del progreso. Parecía que con las luciérnagas desaparecía también un mundo propio, un mundo arrastrado por las luces de la civilización, por las imágenes de la *sociedad del espectáculo*. Ese mundo no era otro que el antiguo mundo campesino. El mundo campesino y sus valores ya no servían ni siquiera como valores falseados, tal como en gran medida los utilizaban el fascismo y la democracia conservadora. Se habían convertido en un obstáculo para la reproducción del capital —aplicándolo al territorio español, que mejor imagen para ilustrar ese cínico

abandono que el patético personaje que el cine del franquismo desarrollista hizo de Paco Martínez Soria—. El desarrollo económico, cual piloto automático, guiaba un proceso histórico en el que el poder político era realmente un vacío, una mascarada fácilmente sustituible. La desaparición de ese viejo mundo era ni más ni menos que la desaparición de las culturas populares sustituidas por la homogeneización de la sociedad de consumo. Los pedazos de esas culturas eran en su mayoría absorbidos por el espectáculo mercantil y convertidos en instrumento de la barbarie “totalizante”. En esta radical transformación Pasolini veía una tragedia al nivel de un “genocidio”. De la resistencia espontánea de los pueblos, los arrabales y los cuerpos de la que manó su poesía y su cine parecía casi no quedar nada. Con ellos parecía esfumarse la posibilidad de la emancipación.

Curiosamente en la obra temprana de Pasolini la luciérnaga era más bien una imagen del deseo. Aunque Pasolini no lo plantee, la muerte de esos aparentemente insignificantes insectos era también la muerte del deseo, el deseo corpóreo y genuino que quedaba desorientado y confundido por unas luces engañosas. Desde aquí seguimos *organizando el pesimismo* y procuramos no confundir el carácter total del capital con una definitiva realidad totalizante.

Quien mira bien el campo en la tranquilidad de la noche puede encontrar todavía algunas luciérnagas. Son pocas y su brillo es débil y nada indica por completo que si invertimos la catástrofe no puedan volver a alumbrar los campos y, por qué no, las ciudades. Su leve fulgor nos señala que el deseo sigue vivo. Es noche cerrada. Quién sabe, quizá esa luz se apague. Pero nuestro deseo por buscar su luz seguirá vivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.
- Abril, G. (1997). *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*. Madrid: Cátedra.
- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Acosta Iglesias, L. (2021). Paralelismos y tensiones entre Ernst Bloch y Walter Benjamin: concepciones del tiempo y redención en aras de la revolución en la disyuntiva entre utopía o mesianismo. *Bajo Palabra*, 27, 351–372.
- Adorno, T. W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2006). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra Completa*, 4. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2011). *Dialéctica negativa - La jerga de autenticidad. Obra completa*, 6. Madrid: Akal.
- Aguirre, J. (1994). Ciudad de Caín. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"* (págs. 75-82). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Aladro, A. (Mayo-Octubre de 2019). Capitalismo, patriarcado y ciudad: generalidades de la producción de lo urbano desde una perspectiva de género. *Derecho y Ciencias Sociales*, 21, 23-36.
- Alarcón Sierra, R. (1999). La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre (de Baudelaire a Manuel Machado). *Anales de la literatura española contemporánea*, 24(1-2), 35-65.
- Alarcón Sierra, R. (2000). Introducción biográfica y crítica. En M. Machado, *Alma. Caprichos. El mal poema* (págs. 7-112). Madrid: Castalia.
- Albert, M. (2003). Destellos futuristas: el progreso tecnológico en el 'Romancero azul' de la Guerra civil (Aviación, combate y estética de las ruinas). En S. Schmitz, y

- J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 233-262). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Alberti, R. (1972). *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí.* (R. Marrast, Ed.) Madrid: Castalia.
- Alberti, R. (1982). *La arboleda perdida.* Barcelona: Bruguera.
- Alberti, R. (1988). *Cal y canto.* Madrid: Alianza.
- Alberti, R. (2000). *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.* (C. B. Morris, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Aleixandre, V. (1972). *Espadas como labios. La destrucción o el amor.* (J. L. Cano, Ed.) Madrid: Castalia.
- Aleixandre, V. (1977). *Antología total.* (P. Gimferrer, Ed.) Barcelona: Seix Barral.
- Aleixandre, V. (2020). *Visitar todos los cielos. Cartas a Gregorio Prieto (1924-1981).* Madrid: Fundación Banco Santander.
- Alloa, E. (julio-diciembre de 2018). La comunidad inorgánica: hipótesis sobre el comunismo literario en Novalis, Benjamin y Blanchot. *Acta poética*, 39(2), 97-120.
- Alonso Valero, E. (2005). Feminismo y vanguardia: la producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*(5), 163-169.
- Alonso, C. (1993). Desclasamiento y mentalidad campesina en Miguel Hernández. En J. C. Rovira Soler (Ed.), *Miguel Hernández cincuenta años después : actas del I Congreso Internacional Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992, 1*, págs. 305-310. Alicante.
- Alonso, D. (1981). *Gozos de la vista - Poemas puros. Poemillas de la ciudad - Otros poemas.* Madrid: Espasa-Calpe.
- Alonso, D. (1998). *Obras completas V. 7: Góngora y el gongorismo, 3.* Madrid: Gredos.
- Altolaguirre, M. (1982). *Poesías completas.* (M. Smerdou Altolaguirre, y M. Arizmendi, Edits.) Madrid: Cátedra.
- Alvar, M. (1960). Los dialectismos en la poesía española del siglo XX. *Revista de Filología Española*, XLIII(1/2), 57-79.

- Ameel, L., Finch, J., y Salmela, M. (2015). Introduction: Peripherality and Literary Urban Studies. En *Literature and Peripheral City* (págs. 1-16). London: Palgrave Macmillan.
- Anders, G. (1995). *Llámele cobardía a esa esperanza. Entrevistas y declaraciones*. Bilbao: Besatari.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London - New York: Verso.
- Anderson, P. (1987). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. México D. F.: Siglo XXI.
- Arconada, C. M. (2002). *Urbe*. (G. Santonja, Ed.) Palencia: Cálamo.
- Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Aristóteles. (1988). *Política*. Madrid: Gredos.
- Aritzeta, M. (1996). Paisajes ultraístas (La herencia de Foix en Mercé Rodadera). En D. Villanueva, y F. Cabo Aseguinolaza (Ed.), *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*. 1, págs. 127-142. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Arizmendi, M. (1982). El intimismo de Manuel Altolaguirre. En M. Altolaguirre, *Poesías completas* (págs. 9-78). Madrid: Cátedra.
- Arizmendi, M. (1996). Introducción. En G. Diego, *Manual de espumas - Versos humanos* (págs. 11-68). Madrid: Cátedra.
- Aub, M. (2003). *Yo vivo*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Auerbach, E. (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Aznar, H., y Castillo, M. (2015). El palacio de la mercancía: gran almacén y cultura moderna. En M. Menéndez Alzamora, y H. Aznar (Edits.), *De la polis a la metrópolis. Ciudad y espacio político* (págs. 79-112). Madrid: Abada.
- Bacarisse, M. (1989). *Poesía completa*. (R. Pérez, Ed.) Barcelona: Anthropos.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus: Madrid.

- Baker, E. (1991). *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo XXI.
- Baker, E. (1994). El comercio y la novela en el Madrid del siglo XIX. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"* (págs. 45-58). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Baker, E. (2009). *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- Bakunin, M. (2004). *Estatismo y anarquía*. Buenos Aires: Anarres.
- Balzac, H. (2002). *Ferragus, chef des Dévorants*. Paris: Éditions du Boucher.
- Baroja, P. (1920). *Camino de perfección (Pasión mística)*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Baroja, P. (2002). *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- Baroja, P. (2018). *La busca*. Omegalfa.
- Baroja, P. (2022). *Canciones del suburbio*. (M. García, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Barrera López, J. M. (1996). Industria y ciudad en las primeras vanguardias hispánicas. En E. Parra-Membrives, y M. Maldonado Alemán (Edits.), *Industria y ciudad en la literatura* (págs. 37-53). Sevilla: Agathon.
- Barthes, R. (julio-agosto de 1973). De la obra al texto. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 9(4), 5-8.
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura. Y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Basterra, R. (2001). *Poesía, I y II*. (M. Asín, y J.-C. Mainer, Edits.) Madrid: Fundación BSCH.
- Baudelaire, C. (1961). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (1995). *Las flores del mal. Edición bilingüe*. (A. Verjat, y L. Martínez de Merlo, Edits.) Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Becerra Mayor, D. (2007). Fascismo y vanguardia. Introducción a la producción ideológica de la pequeña burguesía. *Verba hispanica*(15), 211-226.
- Bécquer, G. A. (1962). *Obras*. (G. Díaz-Plaja, Ed.) Barcelona: Vergara.
- Bell, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid: Alianza.
- Bell, D. (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Bellver, C. G. (1978). The city as antagonist in the poetry of Luis Cernuda. *Romance Notes*, 19(2), 156-163.

- Bellver, C. G. (diciembre de 1983). La ciudad en la poesía española surrealista. *Hispania*, 64(4), 542-551.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1995). El Circo de Ramón. *La Balsa de la Medusa*, 34, 3-5.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). *Obras. Libro II/vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Obras. Libro I/vol. 2*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2012). *Escritos políticos*. (A. Useros, y C. Rendueles, Edits.) Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus.
- Bergamín, J. (1973). *La risa en los huesos. Tres escenas en ángulo recto y Enemigo que huye*. Nostromo: Madrid.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: BBC - Penguin Books.
- Berger, J. (1985). *The Success and Failure of Picasso*. New York: Pantheon Books.
- Berman, M. (2010). *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. London: Verso.
- Bernal Salgado, J. L. (2003). El automóvil y las relaciones tempo-espaciales en la lírica de vanguardia. En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 305-326). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Bernes, J. (2017). *The Work of Art in the Age of Desindustrialization*. Stanford: Stanford University Press.
- Berque, A. (2006). Cosmofonía y paisaje moderno. En J. Maderuelo, y S. Marchán Fiz (Edits.), *Paisaje y pensamiento* (págs. 187-207). Madrid: Abada.
- Biehl, J., y Staudenmaier, P. (2011). *Ecofascism Revisited. Lessons From The German Experience*. Porsgrunn: New Compass Press.
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Blanch, A. (1976). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- Blanco Aguinaga, C. (1998). *Juventud del 98*. Madrid: Taurus.

- Blasco, J. (1992). Introducción. En J. R. Jiménez, *Antología poética* (págs. 9-104). Madrid: Cátedra.
- Blecua, J. M. (1970). Introducción. En J. Guillén, *Cántico [1936]* (págs. 7-62). Barcelona : Labor.
- Bloch, E. (2002). *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bloch, E. (2019). *Herencia de esta época*. (M. Salmerón Infante, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Blumenberg, H. (Spring/Summer de 2000). 'Imitation of Nature': Toward a Prehistory of the Idea of the Creative Being. *Qui Parle*, 12(1), 17-54.
- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-Textos.
- Boltanski, L., y Chiapello, È. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bookchin, M. (1992). *Urbanization Without Cities. The Rise and Decline of Citizenship*. Montreal: Black Rose Books.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, P. (1991). *La ontología política de Martin Heidegger*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bousoño, C. (1977). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos.
- Bozal, V. (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, I. 1900-1939*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Braudel, F. (1984). *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII. Tomo I. Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible*. Madrid: Alianza.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (A. Pellegrini, Ed.) Buenos Aires: Argonauta.
- Brihuega, J. (1982). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Madrid: Alianza.
- Brott, S. (2017). The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist? *Fascism*, 6(2), 196-227.



- Buci-Glucksmann, C. (1994). *Baroque Reason. The Aesthetic of Modernity*. London - Thousand Oaks - New Delhi: SAGE.
- Buckley, R., y Crispin, J. (Edits.). (1973). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (M. Gras Balaguer, Ed.) Madrid: Tecnos.
- Cabañas, P. (1970). "¡Viva la bagatela!" (Examen de una expresión noventayochista). *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968* (págs. 153-162). México: Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2012). *Historia de la literatura española. 9. El lugar de la literatura española* (Vol. 9). Barcelona: Crítica.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Camatte, J. (1975). *Comunidad y comunismo en Rusia*. Barcelona: ZYX.
- Cano Ballesta, J. (1985). Juan Larrea, vanguardista y cantor de la ciudad cosmopolita. En J. M. Díaz de Guereñu Ruiz de Azúa (Ed.), *Al amor de Larrea* (págs. 39-50). Valencia: Pre-Textos.
- Cano Ballesta, J. (1994). Poesía de la modernidad y experiencia urbana. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"* (págs. 97-114). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Cano Ballesta, J. (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI.
- Cano Ballesta, J. (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-textos.
- Cano Ballesta, J. (2003). Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916-1939). En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 143-162). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Cano, J. L. (Ed.). (1979). *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.

- Cansinos Assens, R. (2009). *El movimiento V.P.* Madrid: Arca.
- Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos.* Madrid: Cátedra.
- Cañas, D. (julio-agosto de 1998). La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma. *Ínsula*, 523-524, 47-48.
- Carnero, G. (1994). El mito de la ciudad en la época de vanguardia. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"* (págs. 83-96). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Caro Baroja, J. (1966). *La ciudad y el campo.* Madrid: Alfaguara.
- Casado de Otaola, S. (2010). *Naturaleza patria. Ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España de regeneracionismo.* Madrid: Fundación Jorge Juan - Marcial Pons.
- Castells, M. (1991). *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban Regional Process.* Oxford: Blackwell.
- Castillo Ávila, A. (2022). Escritura, autografismo y catástrofe en la obra de Mario Bellatin. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(38), 257-272.
- Castillo Cáceres, F. (2010). *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra.* Madrid: Ediciones Polifemo.
- Castoriadis, C. (1976). *La sociedad burocrática, 1. Las relaciones de producción en Rusia.* Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C., y Cohn-Bendit, D. (1982). *De la ecología a la autonomía (Barcelona: Mascarón, 1982).* Barcelona: Mascarón.
- Cerezo Galán, P. (2003). *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX.* Madrid: Biblioteca Nueva - Universidad de Granada.
- Cernuda, L. (1957). *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Madrid: Guadarrama.
- Cernuda, L. (2005). *Poesía completa. Obra completa. Volumen 1.* (D. Harris, y L. Maristany, Edits.) Madrid: Siruela.
- Charbonneau, B. (2016). *El jardín de Babilonia. La naturaleza, fuerza revolucionaria.* Madrid: El Salmón.

- Charbonneau, B., y Ellul, J. (2020). *Somos revolucionarios a nuestro pesar. Textos pioneros de ecología política*. Alicante: El Salmón.
- Chevallier, M. (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- Cilleruelo, J. Á. (1999). El 27 contra la ciudad. En J. C. Rovira Soler (Ed.), *Escrituras de la ciudad* (págs. 13-31). Madrid: Palas Atenea.
- Cirlot, L. (Ed.). (1995). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor.
- Clark, K. (1953). *Landscape into art*. London: Readers Union - John Murray.
- Clark, T. J. (1999). *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, M. (1995). *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Compagnon, A. (2007). *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado.
- Conde Muñoz, A. (1996). Norte y Sur: La función del paisaje en la lírica del siglo XX. En D. Villanueva, y F. Cabo Aseguinolaza (Ed.), *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*. 1, págs. 209-222. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Coriat, B. (2000). *El taller y el cronómetro. Ensayos sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid: Siglo XXI.
- Corriente, F., y Montero, J. (2011). *Citius, altius, fortius. El libro negro del deporte*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Corsi, D. (2011). Ideología y lenguaje futurista en 'Hélices' de Guillermo de Torre. En F. L. vanguardia, A. Ghignoli, y L. Gómez (Edits.), *Futurismo. La explosión de la vanguardia* (págs. 89-106). Madrid: Vaso Roto.
- Corsi, D. (2019). Deshumanización y Nuevo Romanticismo en 'Urbe' (1928) de César Muñoz Arconada. En V. Orazi, F. Cappelli, y I. Scamuzz (Edits.), *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas* (págs. 175-185). Roma: AISPI Edizioni.
- Cosgrove, D. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Cros, E. (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco.

- Cuevas del Barrio, J. (2013). El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de su correspondencia con André Breton. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia Del Arte, 1*, 277-293.
- Cuvardic García, D. (2013). El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española. *Filología y Lingüística, 39(2)*, 27-50.
- Darío, R. (1964). *Azul...* Madrid: Espasa-Calpe.
- Darío, R. (1985). *Poesía*. (E. Mejía Sánchez, Ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Davies, J. (1985). Mechanical millenium: Sant'Elia and the poetry of Futurism. En E. Timms, y D. Kelley (Edits.), *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art* (págs. 65-79). New York: St. Martin's Press.
- Davis, M. (2017). *Planet of Slums*. London - New York: Verso.
- Debord, G. (2006). *El planeta enfermo*. Barcelona: Anagrama.
- Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- Delibes, M. (1979). *Un mundo que agoniza*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Díaz Fernández, J. (1930). *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus.
- Díaz-Plaja, G. (1975). *Vanguardismo y protesta*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- Diego, G. (1980). *Primera antología de sus versos (1918-1941)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Diego, G. (1996). *Manual de espumas - Versos humanos*. (M. Arizmendi, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Díez de Revenga, F. J. (1995). Introducción crítica. En F. J. Díez de Revenga (Ed.), *Poesía española de vanguardia (1918-1936)* (págs. 13-58). Madrid: Castalia.
- Díez de Revenga, F. J. (Ed.). (1995). *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia.
- Dugget, M. (abril-junio de 1976). Marx y los campesinos. *El Trimestre Político, 4*, 3-25.
- Dupuis, J.-F. (2004). *Historia desenvuelta del surrealismo*. Barcelona: Alikornio.
- Duque Amusco, A. (2006). La otra Memoria: Cartas de Vicente Aleixandre a José Manuel Caballero Bonald. *Campo de Agramante: revista de literatura, 19-47*.

- Durán Medraño, J. M. (2008). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Eagleton, T. (1985). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of Aesthetic*. Blackwell.
- Eco, U. (1985). *Tratado de Semiótica General* (3º ed.). Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. S. (1960). *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Eliot, T. S. (1963). *Collected Poems. 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Ellul, J. (2003). *La edad de la técnica*. Barcelona: Octaedro.
- Ena Bordonada, Á. (2013). *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Engels, F. (1980). *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Júcar.
- Enzensberger, H. M. (2007). Aporías de la vanguardia. *Revisiones*, 3, 113-130.
- Esquirol, J. M. (2011). *Los filósofos contemporáneos y la técnica*. Barcelona: Gedisa.
- Esteban de Vega, M. (2005). Los historiadores y la construcción de la identidad nacional española: el papel de Castilla. En N. Ortega Cantero (Ed.), *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional* (págs. 115-146). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - Fundación Duques de Soria.
- Federici, S. (2011). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de sueños.
- Felipe, L. (1988). *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- Felski, R. (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge - London: Harvard University Press.
- Fernández Alba, A. (1994). Acoso a Delfos o el inacabado proyecto de la arquitectura en la ciudad moderna. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"* (págs. 115-130). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Fernández Almagro, M. (1961). Prólogo. En Á. Ganivet, *Obras completas* (págs. 11-55). Madrid: Aguilar.
- Fernández Retamar, R. (1970). Modernismo, noventiocho, subdesarrollo. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968* (págs. 345-353). México: El Colegio de México.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

- Flaubert, G. (1991). *Correspondance (Vol. III)*. Paris: Gallimard.
- Fortún, F. (2004). *Obra completa*. (J. L. García Martín, Ed.) Gijón: Llibros del Peixe.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Fox, I. (1988). *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fox, I. (1997). *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.
- Frank, J. (1945). Spatial Form in Modern Literature. *The Sewanee Review*, 53(2), 221-240.
- Freedman, R. (1963). *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press.
- Freud, S. (1970). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Friedrich, H. (1969). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- Fuentes, V. (1982). El grupo editorial «Ediciones Oriente» y el auge de la literatura social-revolucionaria (1927-1931). En E. de Busto Tobar (Ed.), *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971* (págs. 545-549). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gallego Morell, A. (1967). El primer poema publicado por Federico García Lorca. *Bulletin Hispanique*, 69(3-4), 487-492.
- Ganivet, Á. (1962). *Obras completas. Tomo II*. (M. Fernández Almagro, Ed.) Madrid: Aguilar.
- Ganivet, Á. (1990). *Idearium español con El porvenir de España*. (E. I. Fox, Ed.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Ganivet, Á., y Unamuno, M. (2011). *Granada la bella con Mekanópolis*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- García de León, M. T. (Ed.). (1996). *El campo y la ciudad (sociedad rural y cambio social)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, pesca y alimentación.
- García García, M. Á. (2006). Materiales y guía para el comentario de "El tren expreso", de Ramón de Campoamor. *Sociocriticism*, 21(2), 195-241.
- García Jambrina, L. M. (1999). Cesar M. Arconada y el cine. *Clarín: Revista de nueva literatura*, 24, 13-17.
- García Lorca, F. (1965). *Obras completas*. (A. Hoyo, Ed.) Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1984). *Conferencias II*. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1990). *Poeta en Nueva York*. (M. C. Millán, Ed.) Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2009). *El maleficio de la mariposa*. (P. Menarini, Ed.) Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2020). *Sonetos del amor oscuro y otros poemas*. Lima: Municipalidad de Lima.
- García Martín, J. L. (2001a). *Poetas del Novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia [Antología] Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán Ramón Gaya*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- García Martín, J. L. (Ed.). (2001b). *Poetas del Novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia [Antología] Tomo II: De Guillermo de Torre a Ramón Gaya*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- García Montero, L. (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
- García, M. Á. (1998). Veintisiete y desnudo. Vitalismo corporal versus mentira y muerte del vestido. En E. J. García Wiedemann, y M. I. Montoya Ramirez (Edits.), *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido* (págs. 289-302). Granada: Universidad de Granada.
- García, M. Á. (2001a). *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos.
- García, M. Á. (2001b). *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*. Granada: de Guante Blanco/Comares.
- García, M. Á. (2002). *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*. Granada: Diputación de Granada.
- García, M. Á. (2010). *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- García, M. Á. (2012). *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del Modernismo a la Vanguardia*. Barcelona: Anthropos.
- García, M. Á. (2014). El cante jondo en la España de los años 20 y 30: música, poesía, política y pueblo. *Revista de letras*, 54(2), 103-119.
- García, M. Á. (2017). *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*. Madrid: Marcial Pons.
- García, M. Á. (2018). *Los compromisos de la joven literatura. Años veinte y treinta en España*. Barcelona: Anthropos.
- Garfías, P. (1989). *Poesía completa*. (F. Moreno Gómez, Ed.) Córdoba: Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba.
- Geist, A. L. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama.
- Geist, A. L. (1993). El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica. *Cadernos Hispanoamericanos*, 514-515, 53-64.
- Giménez Caballero, E. (2005). *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (Antología, 1927-1935)*. (J.-C. Mainer, Ed.) Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- Giner de los Ríos, F. (2004). *Obras selectas*. (I. Pérez-Villanueva Tovar, Ed.) Madrid: Espasa Calpe.
- Ginzburg, C. (1981). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Gómez de la Serna, R. (1929). *Novísimas greguerías 1929*. Madrid: Ernesto Giménez Huertas.
- Gómez de la Serna, R. (1943). *Ismos*. Buenos Aires: Poseidón.
- Gómez de la Serna, R. (1961). *Retratos completos*. Madrid: Aguilar.
- Gómez de la Serna, R. (1962). *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar.
- Gómez Oliver, M. (1993). Jornaleros andaluces ¿una clase en extinción? Un análisis de la conflictividad campesina en los años 80. En E. Sevilla Guzmán, y M. González de Molina (Edits.), *Ecología, campesinado e historia* (págs. 375-407). Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- González de Molina, M. (1993). Nueva hipótesis sobre el campesinado y la Revolución Liberal en los campos de Andalucía. En E. Sevilla Guzmán, y M. González de Molina (Edits.), *Ecología, campesinado e historia* (págs. 267-307). Madrid: Ediciones de la Piqueta.



- González de Molina, M., Frederico Petersen, P., Garrido Peña, F., y Roberto Caporal, F. (2021). *Introducción a la agroecología política*. Buenos Aires: CLACSO.
- González García, J. R. (2001). La ciudad como supuesto. *Desarrollo urbano y literatura modernista. CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 4, 96-130.
- Groys, B. (2003). Sobre lo nuevo. *Artnodes*, 2.
- Guerrero, O. (1977). *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario*. Madrid: EMESA.
- Guillén, C. (1992). Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad. En A. Vilanova Andreu (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989* (Vol. 1, págs. 77-102). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Guillén, J. (1970). *Cántico [1936]*. (J. M. Blecua, Ed.) Barcelona: Labor.
- Gullón, R. (1963). *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, P. (2014). *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design since 1880*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Hannoosh, M. (1993). Painters of Modern Life: Baudelaire and the Impressionists. En W. Sharpe, y L. Wallock (Edits.), *Visions of the Modern City* (págs. 164-184). New York: Columbia University.
- Hard, M., y Jamison, A. (2005). *Hubris and Hybrids. A cultural history of technology and science*. New York - London: Routledge.
- Harris, D. (1973). *Luis Cernuda. A study of the poetry*. London: Tamesis.
- Harvey, D. (1985). *Consciousness and the Urban Experience (Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization; 1)*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harvey, D. (1992). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge MA: Blackwell.
- Harvey, D. (2006). *The Limits to Capital*. London: Verso.
- Harvey, D. (2007). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte, III*. Barcelona: Labor.

- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Heinsch, B. (2015). La oposición campo–ciudad en la edad de plata. Una nueva mirada hacia la expresión de las regiones. *Tonos digital*, 29.
- Hibbs, S. (2012). La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular (La trilogía 'La lucha por la vida' de Pío Baroja). *Anales de Literatura Española*, 24, 281-305.
- Highfill, J. (2014). *Modernism and its Merchandise. The Spanish Avant-Garde and Material Culture, 1920-1930*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Hinojosa, J. M. (1998). *Obra Completa (1923-1931)*. (A. Sánchez, Ed.) Sevilla: Fundación Genesian.
- Hinterhäuser, H. (1980). *Fin de siglo. Figura y mitos*. Madrid: Taurus.
- Hobsbawn, E. J. (1977). *The Age of Capital, 1848-1875*. London: Abacus.
- Hofmannsthal, H. (1999). *Paisajes, Cuentos y Ensayos*. México: Aldus.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Editorial Trotta.
- Huidobro, V. (1996). *Poesía y poética (1911-1948)*. (R. Costa, Ed.) Madrid: Alianza.
- Huidobro, V. (2011). *El espejo del agua y Ecuatorial*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores.
- Huyssen, A. (1985). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press.
- Ilie, P. (1969). *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: University of North Caroline.
- Jacobs, J. (2013). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Jameson, F. (1988). Cognitive Mapping. En C. Nelson, y L. Grossberg (Edits.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (págs. 347-360). Urbana: University of Illinois Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London-NY: Verso.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, F. (2004). La política de la utopía. *New Left Review*, 25, 37-54.
- Jameson, F. (2007). *The Modernist Papers*. London - New York: Verso.
- Jameson, F. (2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal.

- Jappe, A. (2019). *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmsera y autodestrucción*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Jappe, A. (2021a). *Hormigón. Arma de construcción masiva del capitalismo*. Logroño: Pepitas.
- Jappe, A. (2021b). Postfacio: Descarrilar el valor. En R. Kurz, *La sustancia del capital* (págs. 301-320). Madrid: Enclave.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Jauss, H. R. (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: A. Machado Libros.
- Jaye, M. C., y Watts, A. C. (Edits.). (1981). *Literature & the urban experience: essays on the city and literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Jiménez Millán, A. (1991). De la vanguardia al nuevo romanticismo: La crisis de una ideología literaria. En G. Morelli (Ed.), *Trienta años de vanguardia española* (págs. 251-271). Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Jiménez, J. R. (1964). *Primeros libros de poesía*. (F. Garfias, Ed.) Madrid: Aguilar.
- Jiménez, J. R. (1974). *El andarín de su órbita. Selección de prosa crítica*. (F. Garfias, Ed.) Madrid: EMESA.
- Jiménez, J. R. (1987). *Platero y yo*. (M. P. Predmore, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Jiménez, J. R. (1992). *Antología poética*. (J. Blasco, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Jiménez, J. R. (2001). *Diario de un poeta recién casado (1916)*. (M. P. Predmore, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Jitrik, N. (1978). *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. México D. F.: El Colegio de México.
- Johnston, J. H. (1984). *The Poet and the City. A Study in Urban Perspectives*. Georgia: University of Georgia Press.
- Kantorowicz, E. (2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Akal.
- Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space. 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Kurz, R. (2016). *El colapso de la modernización. Del derrumbe del socialismo de cuartel a la crisis de la economía mundial*. Buenos Aires: Marat.

- Kurz, R. (2017). Marx 2000. La importancia de una teoría dada por muerta para el siglo XXI. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 8-9, 28-45.
- Kurz, R. (2021). *La sustancia del capital*. Madrid: Enclave.
- Lacoue-Labarthe, P., y Nancy, J.-L. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Laín Entralgo, P. (1979). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lampard, E. E. (1993). The Nature of Urbanization. En W. Sharpe, y L. Wallock (Edits.), *Visions of the Modern City* (págs. 47-96). New York: Columbia University.
- Larra, M. (1901). *Ideario español*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Larrea, J. (1989). *Versión Celeste*. (M. Nieto, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Larson, S. (2011). *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*. Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- Le Corbusier. (1978). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Lechner, J. (1968). *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera. De la generación del 1898 a 1939*. Universidad de Leiden.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (2000). *Más allá del estructuralismo*. elalpeh.com.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lehan, R. (1998). *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley - Los Angeles - London: California University Press.
- Linares Alés, F. (2009). Introducción. En E. Cros, *La sociocrítica* (págs. 23-46). Madrid: Arco/Libros.
- Lissorgues, Y. (2012). Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad. *Anales de Literatura Española*, 24, 83-109.
- Lissorgues, Y., y Salaün, S. (1991). Crisis del realismo. En S. Salaün, y C. Serrano (Edits.), *1900 en España* (págs. 161-191). Madrid: Espasa-Calpe.
- Little, J. (1999). Otherness, representation and the cultural construction of rurality. *Progressi in Human Geography*, 23(3), 437-442.
- Litvak, L. (Ed.). (1975). *El Modernismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Litvak, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.

- Litvak, L. (1980). *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus.
- Litvak, L. (1986). *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.
- Litvak, L. (1990). *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.
- Litvak, L. (1991). *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Lizcano, E. (2014). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lope, H.-J. (2003). Locomotoras: la poesía ferroviaria del siglo XIX. Aproximaciones hispano-alemanas. En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 109-142). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Löwy, M. (1991). La crítica marxista de la modernidad. *Ecología Política*(1), 87-94.
- Löwy, M., y Sayre, R. (primavera de 1995). Actualidad del Romanticismo. *Política y Cultura*(4), 7-23.
- Lozano Marco, M. Á. (2000). *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Lozano, M. Á. (1994). Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"* (págs. 59-74). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Lucas, A. (1995). Antonio Machado: la eternidad evanescente del tiempo recordado (estética y temporalidad). En J. L. Iglesia, *Antonio Machado y la filosofía* (págs. 23-58). Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- Lukács, G. (1985). *Historia y consciencia de clase. Vol. I y II*. Barcelona: Orbis.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- Luque González, G. (2018). La literatura como crimen en Juan Goytisolo. *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 2, 220-242.

- Luque González, G. (2023). La ciudad desde el paradigma de la poesía pura. Lo urbano en 'Poemas puros. Poemillas de la ciudad' de Dámaso Alonso. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, 473-492.
- Lutwack, L. (1984). *The Role of Place in Literature*. New York: Syracuse University Press.
- Lynch, K. (1990). *The image of the city*. Cambridge - London: The M.I.T. Press.
- Machado, A. (1957). *Los complementarios y otras prosas póstumas*. (G. Torre, Ed.) Buenos Aires: Losada.
- Machado, A. (1968). *Juan de Mairena II*. Buenos Aires: Losada.
- Machado, A. (1971). *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936*. (J. M. Valverde, Ed.) Madrid: Castalia.
- Machado, A. (1980). *Poesías completas*. (M. Alvar, Ed.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, A. (1990). *Soledades. Galerías. Otros poemas*. (G. Ribbans, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Machado, A. (2007). *Campos de Castilla*. (G. Ribbans, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Machado, M. (1913). *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid: Imprenta hispano-alemana.
- Machado, M. (2000). *Alma. Caprichos. El mal poema*. (R. Alarcón Sierra, Ed.) Madrid: Castalia.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (julio-diciembre de 2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, LXXI(269), 575-600.
- Magnien, B. (1991). Cultura urbana. En S. Salaün, y C. Serrano (Edits.), *1900 en España* (págs. 107-129). Madrid: Espasa-Calpe.
- Mainer, J. C. (2007). Paisaje y literatura nacionales: a propósito de Azorín. En J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y arte* (págs. 111-135). Madrid: Abada.
- Mainer, J.-C. (1975). *La Edad de Plata (1902-1931) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: LosLibrosDeLa Frontera.
- Mainer, J.-C. (1991). Introducción. En R. Valle-Inclán, *Claves líricas* (págs. 15-40). Barcelona: Círculo de lectores.
- Mainer, J.-C. (1992). Apuntes sobre el tema rural en la España republicana. En J. C. Rovira Soler (Ed.), *Miguel Hernández cincuenta años después : actas del I Congreso Internacional*, (págs. 29-35). Alicante, Elche, Orihuela.

- Mainer, J.-C. (2001). Para leer a Ramón de Bastera (instrucciones de uso). En R. Bastera, *Poesía. Tomo I* (págs. XIII-LVII). Madrid: Fundación BSCH.
- Mainer, J.-C. (2003). Las señas de Vírulo (1924-1927), héroe de Ramón de Bastera (con unas notas sobre la tercera parte inédita). En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 163-193). Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- Mainer, J.-C. (2010). *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- Maiso, J., y Maura, E. (Junio de 2014). Crítica De La economía política, más Allá Del Marxismo Tradicional: Moishe Postone Y Robert Kurz. *Isegoría*(50), 269-284.
- Mallarmé, S. (1982). *Poesía*. (F. Gorbea, Trad.) Barcelona: Plaza y Janés.
- Marchán Fiz, S. (2006). La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. En J. Maderuelo, y S. Marchán Fiz (Edits.), *Paisaje y pensamiento* (págs. 11-54). Madrid: Abada.
- Marqués Meseguer, J. (2017). Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica. *Cultura, Lenguaje Y Representación*, 17, 9-20.
- Marrero Henríquez, J. M. (2014). Pertinencia de la ecocrítica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 57-77.
- Martí, J. (2016). *Obras completas. Poesía (vol. 1)*. La Habana: Centro de Estudios Martinianos.
- Martínez Alier, J. (1993). Hacia una historia socio-ecológica: algunos ejemplos andinos. En E. Sevilla Guzmán, y M. González de Molina (Edits.), *Ecología, campesinado e historia* (págs. 219-253). Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Martínez de Pisón, E. (2002). Reflexiones sobre el paisaje. En N. Ortega Cantero (Ed.), *Estudios sobre historia del paisaje español* (págs. 13-24). Madrid: Catarata.
- Martínez del Barrio, C. (2021). Gendered urban spaces and strangeness in Jean Rhys' Good morning, midnight (1939). *Odisea: Revista de estudios ingleses*(22), 137-149.
- Martínez Ruíz, J. (2000). *Diario de un enfermo*. (F. J. Martín, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez Ruíz, J. (2003). *La voluntad*. (M. Martínez del Portal, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Martínez Vara, T., y Ramos Gorostiza, J. (2011). El Anti-industrialismo en España, 1870-1936. *Alcores*(11), 267-289.

- Martínez Vara, T., y Ramos Gorostiza, J. (enero-junio de 2012). El matizado anti-industrialismo del catolicismo social español, 1880-1936. *Historia y Política*(27), 251-279.
- Martínez, F. J. (1995). Antonio Machado ante la modernidad. En J. L. Iglesia, *Antonio Machado y la filosofía* (págs. 67-84). Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- Marx, K. (1975). *El capital. Tomo I*. Madrid: Siglo XXI.
- Marx, K. (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Marx, K. (1987). *Miseria de la filosofía. Respuesta a la Filosofía de la miseria de Proudhon*. (M. Soler, Ed.) México: Siglo XXI.
- Marx, K. (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Grundrisse 1857-1858*. (P. Scaron, Trad.) Madrid: Siglo XXI.
- Marx, K. (2010). *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel*. (Á. Prior, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Marx, K., y Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. Montevideo-Barcelona: Pueblos Unidos-Grijalbo.
- Marx, K., y Engels, F. (2013). *Manifiesto del Partido Comunista*. (W. Rocés, Trad.) Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- Marx, K., y Ruge, A. (1970). *Los anales franco-alemanes*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Marx, L. (1964). *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, L. (1981). The Puzzle of Anti-Urbanism in Classic American Literature. En M. C. Jaye, y A. C. Watts (Edits.), *Literature & the urban experience: essays on the city and literature* (págs. 63-81). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Massey, D. (1995). *Spatial divisions of labor: Social structures and the geography of production*. New York: Routledge.
- Matoré, G. (1976). *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée, et l'art contemporains*. Paris: A. G. Nizet.
- McNally, D. (2011). *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Leiden: Brill.
- Meiksins Wood, E. (2017). *The Origin of Capitalism. A Longer View*. London - New York: Verso.



- Merchant, C. (1989). *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York: HarperOne.
- Merlo, P. (Ed.). (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Merlo, P. (Ed.). (2022). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Miró, E. (Ed.). (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- Molino, S. (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- Moore, J. W. (2015). *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.
- Morales, T. (1956). *Las rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria: El museo canario.
- Morelli, G. (Ed.). (2000). *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-Textos.
- Moreno Villa, J. (2000). *Jacinta la pelirroja*. (R. Ballesteros, y J. Neira, Edits.) Madrid: Castalia.
- Morón, J. M. (2011). *Minero de estrellas y otros poemas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- Morris, C. B. (1969). *A generation of Spanish poets, 1920-1936*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, C. B. (1984). 'Satan's offerings': Cities in modern literature. *Renaissance and Modern Studies*(28), 87-103.
- Mumford, L. (1934). *Technics and Civilization*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. .
- Mumford, L. (1966). *The City in History*. London: Pelican Books.
- Mumford, L. (2011). *El pentágono de poder. El mito de la máquina (dos)*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Muñoz Millanes, J. (2003). Las nuevas arquitecturas de Madrid en la prosa poética anterior a 1939. En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 195-207). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Nadal, J. (1976). *La población española (siglos XVI a XX)*. Barcelona: Ariel.
- Naredo, J. M. (2004). *La evolución de la agricultura en España (1940-2000)*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

- Navarro Ruiz, C. (2018). Presentación 'Der Wert ist der Mann' de Roswitha Sholz. *Sociología Histórica*, 9, 855-865.
- Navarro Ruiz, C. (2019). *Mientras caemos. Fundamentos para una crítica interseccional del capitalismo a partir de sus límites como sistema civilizatorio (Tesis doctoral inédita)*. Madrid: Universidad Complutense. Obtenido de <https://docta.ucm.es/entities/publication/df6ae718-2156-4a37-9989-8adc641f1979/full>
- Navarro Ruiz, C. (2021). Algunos apuntes para la lectura de "La substancia del capital" de Robert Kurz. En R. Kurz, *La sutancia del capital* (págs. 15-36). Madrid: Enclave.
- Navas Ocaña, I. (2011). *Poesía eres tú... Pero yo no quiero ser poesía*. Madrid: Visor.
- Navas Ruiz, R. (Ed.). (2000). *Poesía Española. El Siglo XIX* (Vol. 6). Barcelona: Crítica.
- Neira, J. (1984). La Rosa de los Vientos en la poesía española de los años 20. *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 263-280.
- Neira, J. (Ed.). (2012a). *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Neira, J. (2012b). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Newby, H., y Sevilla Guzmán, E. (1983). *Introducción a la sociología rural*. Madrid: Alianza.
- Nieto, M. (1985). Introducción. En J. Larrea, *Versión Celeste* (págs. 9-54). Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (1983). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. (G. Cano, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Novalis. (1988). *Himnos a la Noche - Enrique de Ofterdingen*. (E. Barjau, Trad.) Barcelona: Orbis.
- Ong, W. J. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: FCE.
- Onís, F. (1955). *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

- Onís, F. (1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Casa de las Américas: Nueva York.
- ONU-Habitat. (2020). *Estado Global de las Metrópolis 2020 – Folleto de Datos Poblacionales*. Nairobi: Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos. Obtenido de [https://unhabitat.org/sites/default/files/2020/08/gsm\\_-\\_folleto\\_de\\_datos\\_poblacionales\\_2020.pdf](https://unhabitat.org/sites/default/files/2020/08/gsm_-_folleto_de_datos_poblacionales_2020.pdf)
- Opperman, S., y Iovino, S. (Edits.). (2016). *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. London: Rowman & Littlefield International.
- Ortega Cantero, N. (2020). El paisaje en la generación del 98. *Estudios Segovianos*(LXII), 83-99.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *¿Qué es filosofía?* Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1963). *Obras Completas. Tomo II. El espectador (1916-1934)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1964a). *Obras Completas. Tomo V (1933-1941)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1964b). *Obras Completas. Tomo VI (1941-1946). Brindis y prólogos*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1966a). *Obras Completas. Tomo I (1902-1916)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1966b). *Obras Completas. Tomo III (1917-1928)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1966c). *Obras Completas. Tomo IV (1929-1933)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega, J. (febrero de 1980). 'Poeta en Nueva York', alienación social y libertad poética. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 180, 350-367.
- Otero Carvajal, L. E., y Pallol Trigue, R. (Edits.). (2017). *La sociedad urbana en España, 1900-1936. Redes impulsoras de la modernidad*. Madrid: Catarata.
- Otero Carvajal, L. E., y Pallol Trigue, R. (Edits.). (2018). *La ciudad moderna. Sociedad y cultura en España, 1900-1936*. Madrid: Catarata.
- Palacio Valdés, A. (1993). *La aldea perdida*. (Á. Ruiz de la Peña, Ed.) Madrid: Espasa Calpe.

- Palenque, M. (2003). Los nuevos prometeos: la imagen positiva de la ciencia y el progreso en la poesía española del siglo xix (1868-1900). En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 19-51). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Paulino Ayuso, J. (Ed.). (1996). *Antología de la poesía española del siglo XX. I (1900-1939)*. Madrid: Castalia.
- Paz, O. (1976). *Cuadrivio (Darío, López Velarde, Cernuda, Pessoa, Cernuda)*. México: Joaquín Mórtiz.
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México D. F. : Fondo de cultura económica.
- Paz, O. (1998). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pena, M. (1982). *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus.
- Peña, P. J. (1989). *El feísmo modernista (Antología)*. Madrid: Hiperión.
- Pérez Bowie, J. A. (2011). Estudio preliminar. En J. M. Morón, *Minero de estrellas y otros poemas* (págs. 7-59). Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- Pérez de Ayala, R. (1924). *La paz del sendero. Poemas. Obras completas. Volumen 1*. Madrid: Renacimiento.
- Pérez Fontdevila, A., y Torras Francés, M. (2016). Hacia una biografía del concepto de autor. En *Los papeles del autor/a. Teorías sobre la autoría literaria* (págs. 11-51). Madrid: Arco Libros.
- Pérez García, R. (2008). Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía española y francesa. *Cédille. Revista de estudios franceses*, 4, 119-130.
- Pike, B. (1981). *The Image of the City in Modern Literature*. Princenton: Princeton University Press.
- Platón. (1985). *Dialogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Ploeg, J. D. (1993). El proceso de trabajo agrícola y la mercantilización. En E. Sevilla Guzmán, y M. González de Molina (Edits.), *Ecología, campesinado e historia* (págs. 153-195). Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Poggioli, R. (1968). *Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Polanyi, K. (1989). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Madrid: La Piqueta.

- Ponce, J. C. (2001). Ferrocarril y literaturas de vanguardia. El panorama hispánico. *II Congreso de Historia Ferroviaria*, (pág. 61). Aranjuez.
- Poster, M. (1990). *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Cambridge - Malden: Polity Press.
- Postone, M. (1980). Anti-Semitism and National Socialism: Notes on the German Reaction to "Holocaust". *New German Critique*, 19(1), 97-115.
- Postone, M. (2003). *Time, Labour and Social Domination. A reinterpretation of Marx's critical theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prádanos, L. I. (2019). Ecocrítica: hacia una ecología política y poética (Lenguaje poético, pluriversos y extinción). *Paraíso: revista de poesía*, 15, 27-34.
- Prados, E. (1978). *Antología poética*. (J. Sanchis-Banús, Ed.) Madrid: Alianza.
- Praz, M. (1999). *La carne la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- Predmore, M. P. (1987). Introducción. En J. R. Jiménez, *Platero y yo* (págs. 11-74). Madrid: Cátedra.
- Prudon, M. (1999). Del paima al poesaje: unas estrategias vanguardistas. *Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje* (págs. 99-114). Priego de Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramonedá, A. (Ed.). (2007). *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1930)*. Madrid: Alianza.
- Ramos Gorostiza, J. L. (2008). El descontento frente a la ciudad industrial: reformismo social y "ciudad jardín" en España, 1900-1923. *Revista de historia industrial*(37), 85-122.
- Rancière, J. (2020). *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La Fabrique éditions.
- Redondo Cardeñoso, J.-Á. (2020). Conflictividad rural en la península Ibérica durante los siglos XIX y XX: Un estado de la cuestión. En M. F. Barros, y A. P. Gato (Edits.), *Desigualdades*. Évora: Publicações do Cidehus. Recuperado el 10 de 5 de 2022, de <http://books.openedition.org/cidehus/12912>
- Reff, T. (1993). Manet and the Paris of Hausmann and Baudelaire. En W. Sharpe, y L. Wallock (Edits.), *Visions of the Modern City* (págs. 131-163). New York: Columbia University.

- Regoyos, D., y Verhaeren, É. (1963). *España Negra*. Madrid: Taurus.
- Ribbans, G. (2007). Introducción. En A. Machado, *Campos de Castilla* (págs. 11-98). Madrid: Cátedra.
- Riesel, R., y Semprun, J. (2011). *Catastrofismo, administración del desastre y sumisión sostenible*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Rilke, R. M. (1993). *Cartas a una amiga veneciana*. Madrid: Hiperión.
- Rimbaud, A. (1963). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Riquleme, J. (1993). Significado del teatro alegórico y social: del drama sacro a las tragedias de patrono. En J. C. Rovira Soler (Ed.), *Miguel Hernández cincuenta años después : actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela*, (págs. 177-191). Alicante.
- Ritter, J. (1986). Paisaje. En J. Ritter, *Subjetividad. Seis ensayos* (págs. 125-158). Barcelona: Alfa.
- Robins, K., y Webster, F. (2002). El luddismo: la nueva tecnología y la crítica de la economía política. En F. E. Manuel, K. Robins, y F. Webster, *Máquina maldita. Contribuciones para una historia del ludismo* (págs. 60-120). Barcelona: Alikornio.
- Ródenas de Moya, D. (2021). Introducción. En G. Torre, *Hélices. Poemas (1918-1922)* (págs. 11-112). Madrid: Cátedra.
- Rodenbach, G. (2011). *Brujas la muerta*. Madrid: Vaso roto.
- Rodríguez, J. C. (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J. C. (1994). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J. C. (2001). *La literatura del pobre*. Granada: de Guante Blanco/Comares.
- Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso*. Granada: Comares.
- Rodríguez, J. C. (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*. Barcelona: Debate.
- Rodríguez, J. C. (2009). Guerra, poesía y "Niebla". Análisis de un poema. En J. Rodríguez Puértolas (Ed.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, (págs. 511-516). Madrid: Akal.

- Rodríguez, J. C. (2011). *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez, J. C. (2012). *Para una lectura de Heidegger (Algunas claves de la escritura actual)*. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez, J. C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica)*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J. C. (2017). Gramsci y la cultura popular. *Pensar desde abajo*(6), 23-38.
- Rodríguez, J. C. (2022). *Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)*. (J. A. Hernández García, Ed.) Madrid: Akal.
- Rodríguez, J. C., y Salvador, Á. (1987). *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal.
- Román Román, I. (2012). La descripción de espacios urbanos y sus convenciones. Del romanticismo a la novela intelectual. *Anales de Literatura Española*, 24, 247-280.
- Romera Galán, F. (2012). Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica. *Anales de Literatura Española*, 24, 307-318.
- Romero López, D. (1996). La reescritura de un tópico: Locus amoenus inventio urbis est. En D. Villanueva, y F. Cabo Aseguinolaza (Ed.), *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*. 1, págs. 529-542. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Romero Tobar, L. (2003). La electricidad, una imagen recurrente en la literatura moderna. En S. Schimtz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 85-107). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Rösener, W. (1995). *Los campesinos en la historia europea*. Barcelona: Crítica.
- Rovira, J. C., y Navarro, J. R. (Edits.). (1994). *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano"*. Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Rovira, J. C., y Navarro, J. R. (1994). Literatura y espacio urbano. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano"* (págs. 13-20). Alicante: Fundación Cultural CAM.
- Rozas, J. L. (1996). Poesía y modernidad: Juan Ramón en las ciudades. *Anuario de Estudios Filológicos*, XIX, 457-474.

- Rozas, J. L. (agosto-septiembre de 1997). Manuel Machado y El mal poema: Invención (y ocultación) de la ciudad modernista. *Ínsula*, 608-609, 19-22.
- Rozas, J. M. (1981). Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del Diario. En *Juan Ramón Jiménez en su centenario* (págs. 149-169). Cáceres: Delegación Provincial del Ministerio de Cultura.
- Rozas, J. M. (1983). *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Rudfosky, B. (1964). *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Doubleday & Company.
- Ruiz de Samaniego, A. (2007). Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar. En J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y arte* (págs. 53-76). Madrid: Abada.
- Ruiz Soriano, F. (1993). Ejemplos coincidentes de los tópicos de 'La ciudad estéril' y 'Los hombres vacíos' en T.S. Elliot, Luis Cernuda y Rafael Alberti. *Anales de la literatura española contemporánea*, 18(1-2), 295-308.
- Ruskin, J. (1903). *The Seven Lamps of Architecture. The Complete Works of John Ruskin. Volume VIII*. London: George Allen.
- Sacristán, M. (noviembre-diciembre de 1979). Comunicación a las jornadas de ecología y política. Murcia, 4-5-6 de Mayo de 1979. *Mientras tanto*, 1, 19-24.
- Sacristán, M. (1984). Algunos atisbos político-ecológicos de Marx. *Mientras tanto*, 21, 39-50.
- Said, E. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Said, E. (2009). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Saito, K. (2017). *Karl Marx's Ecosocialism: Capitalism, Nature and the Unfinished Critique of Political Economy*. New York: Monthly Review Press.
- Salaün, S., y Serrano, C. (Edits.). (1991). *1900 en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Salinas, P. (1971). *Poesías completas*. Barcelona: Barral Editores.
- Salinas, P. (2003). *Presagios. Seguro azar. Fábula y signo. (Poesías completas, 1)*. Madrid: Alianza.
- Salmerón Infante, M. (2019). Introducción. En E. Bloch, *Herencia de esta época* (págs. 11-30). Madrid: Tecnos.
- Salvador, Á. (2006). *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. Madrid: Visor.



- Sánchez Trigueros, A. (2002). Una lanza por el poeta Francisco Villaespesa. En F. Villaespesa, *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética* (págs. 7-25). Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería.
- Sánchez Trigueros, A. (2014). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez Vidal, A. (1993). Para una revisión de Miguel Hernández. En J. C. Rovira Soler (Ed.), *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, (págs. 99-104). Alicante.
- Sant'Elia, A. (1999). La Arquitectura Futurista. Manifiesto. *Sin Título*, 6. Recuperado el 2023, de <https://www.uclm.es/centros-investigacion/cdce/sintitulo/sin-numero6/sin6-arquitecturafuturista/1-elia>
- Scarano, L. (2002). Poesía urbana: el gesto cómplice de Luís García Montero. En L. García Montero, y L. Scarano (Ed.), *Poesía urbana (Antología 1980-2002)* (págs. 8-30). Sevilla: Renacimiento.
- Schama, S. (1995). *Landscape & Memory*. London: HarperCollins Publishers.
- Schlegel, F. (1987). *Lucinde*. Valencia: Natán.
- Schmitz, S., y Bernal Salgado, J. L. (Edits.). (2003). *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Schnapp, J. (1994). Propeller Talk. *Modernism/modernity*, 1(3), 153-178.
- Scholz, R. (2013). El patriarcado productor de mercancías. Tesis sobre capitalismo y relaciones de género. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5, 44-80.
- Scholz, R. (2018). El valor es el hombre. Tesis sobre socialización del valor y relación de género. *Sociología Histórica*, 9, 866-905.
- Schulman, I. A., y Garfield, E. P. (Edits.). (1986). *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*. Madrid: Taurus.
- Seltzer, M. (1992). *Bodies and Machines*. New York - London: Routledge.
- Semprun, J. (2016). *El abismo se repuebla*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Sevilla Guzmán, E., y González de Molina, M. (1993). Ecología, campesinado e historia. Para una reinterpretación del desarrollo del capitalismo en la agricultura. En E. Sevilla Guzmán, y M. González de Molina (Edits.), *Ecología, campesinado e historia* (págs. 23-129). Madrid: Las ediciones de la Piqueta.

- Sevilla Guzmán, E., y González de Molina, M. (1996). Sobre la agroecología: algunas reflexiones en torno a la agricultura familiar en España. En M. A. García de León (Ed.), *El campo y la ciudad (sociedad rural y cambio social)* (págs. 153-198). Madrid: Ministerio de Agricultura, pesca y alimentación.
- Shanin, T. (Ed.). (1990). *El Marx tardío y la vía rusa. Marx y la periferia del capitalismo*. Madrid: Revolución.
- Sharpe, W., y Wallock, L. (1993). From “great town” to “nonplace urban real”: Reading the modern city. En W. Sharpe, y L. Wallock (Edits.), *Visions of the Modern City* (págs. 7-46). New York: Columbia University.
- Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- Simmel, G. (1976). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Simmel, G. (2001). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Simmel, G. (2018). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Simplicio, O. (1989). *Las revueltas campesinas en Europa*. Barcelona: Crítica.
- Smith, N. (2008). *Uneven Development. Nature, Capital, and the Production of Space*. Athens: The University of Georgia Press.
- Sobejano, G. (1967). 'Épater le bourgeois' en la España literaria de 1900. En G. Sobejano, *Forma literaria y sensibilidad social* (págs. 178-223). Madrid: Gredos.
- Sobejano, G. (1984). El domingo, símbolo modernista (Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez). En D. Villanueva, y L. T. González del Valle (Edits.), *Estudios en Honor a Ricardo Gullón* (págs. 323-341). Lincoln: Society of the Spanish and Spanish-American Studies.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
- Sontag, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Soria Olmedo, A. (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo.
- Soria Olmedo, A. (2007). *Poesía española. Antología crítica dirigida por Francisco Rico: Las vanguardias y la generación del 27* (Vol. 8). (A. Soria Olmedo, Ed.) Madrid: Visor - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

- Sorribes, Josep. (2012). *La ciudad. Economía, espacio, sociedad y medio ambiente*. (J. Sorribes, Ed.) Valencia: Tirant Humanidades.
- Spengler, O. (1932). *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* (M. Asensi Pérez, Ed.) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Suárez, M. (2019). *El fondo de la virtud*. Gijón: Trea.
- Sypher, W. (1974). *Literatura y tecnología. La visión enajenada*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Taibo, C. (2017). *Colapso: capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Taibo, C. (2021). *Iberia vaciada. Despoblación, decrecimiento, colapso*. Madrid: Catarata.
- Taibo, C. (2022). *Marx y Rusia. Un ensayo sobre el Marx tardío*. Madrid: Catarata.
- Tally, R. T. (2013). *Spatiality*. London: Routledge.
- Thompson, E. P. (Diciembre de 1967). Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past & Present*, 38, 56-97.
- Thote, H. (2003). Dios-Sol/Dios-Prótesis – Los primeros poemas de aviación en España y Alemania. En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 263-288). Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- Timms, E. (1985). Unreal city -theme and variations. En E. Timms, y D. Kelley (Edits.), *Unreal city. Urban Experience in Modern European Literature and Art* (págs. 1-12). New York: St. Martin's Press.
- Timms, E., y Kelley, D. (Edits.). (1985). *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. New York: St. Martin's Press.
- Toledo, V. M. (1993). La racionalidad ecológica de la producción campesina. En E. Sevilla Guzmán, y M. González de Molina (Edits.), *Ecología, campesinado e historia* (págs. 197-218). Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Tönnies, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada.
- Torre, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Reggio.
- Torre, G. (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

- Torre, G. (2021). *Hélices. Poemas (1918-1922)*. (D. Ródenas de Moya, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Tuñón de Lara, M. (1971). *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Taurus.
- Ullán de la Rosa, F. (2014). *Sociología urbana: de Marx y Engels a las escuelas posmodernas*. Madrid: CIS.
- Umbral, F. (febrero de 1969). Miguel Hernández, agricultura viva. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 325-342.
- Unamuno, M. (1958). *Obras completas. Tomo XIII. Poesía I*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, M. (1966). *Obras completas. I. Paisajes y ensayos*. (M. García Blanco, Ed.) Madrid: Escelicer.
- Unamuno, M. (1986). *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Unamuno, M. (1987). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza.
- Valéry, P. (1978). *Eupalinos ou l'Architecte*. Monterrey: Sierra Madre.
- Valle Corpas, I. (2019). *Jean-Luc Godard, el cine moderno y la transformación urbana de los años sesenta (1959-1979)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Valle-Inclán, R. (1922). *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales. Opera Omnia. Vol. I*. SGEL: Madrid.
- Valle-Inclán, R. (1991). *Claves líricas*. (J.-C. Mainer, Ed.) Barcelona: Círculo de lectores.
- Valle-Inclán, R. (1996). *Luces de Bohemia. Esperpento*. (V. Zomora Alonso, Ed.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Valles Calatrava, J. R. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Grupo de Investigación de teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Almería.
- Valles Calatrava, J. R. (en prensa). Organización y funcionamiento del espacio narrativo en 'Tirano Banderas' de Valle-Inclán. *Rilce. Revista de filología hispánica*.
- Vela, C. (2020). *Ciclismo y capitalismo. De la bicicleta literaria al negocio del espectáculo*. Oviedo: Cambalache.

- Velasco Murviedro, C. (1982). El pensamiento agrario y la apuesta industrializadora en la España de los cuarenta. *Agricultura y sociedad*, 23, 233-273.
- Velasco, H. (Octubre-Diciembre de 1992). Los significados de cultura y los significados de pueblo. Una historia inacabada. *REIS*(60), 7-25.
- Versluys, K. (1987). *The Poet in the City: Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)*. Tubinga: Gunter Narr.
- Videla, G. (1963). *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos de vanguardia*. Madrid: Gredos.
- Vighi, F. (1995). *Nuevos versos viejos*. (A. Trapiello, Ed.) Granada: Comares.
- Vignerón, D. (2009). *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*. Paris: Publibook.
- Villaespesa, F. (2002). *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*. (A. Sánchez Trigueros, Ed.) Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería.
- Villanueva, D. (2001). Teoría literaria de la ciudad. En Á. Albuín González, J. Casas Rigall, y J. M. González Herrán (Edits.), *Homenaje a Benito Varela Jácome* (págs. 601-612). Universidad de Santiago de Compostela.
- Villanueva, D. (2015). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra.
- Warf, B., y Arias, S. (Edits.). (2009). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Routledge.
- Weber, M. (2001). *La ética protestante y el 'espíritu' del capitalismo*. Alianza: Editorial.
- Weimer, D. R. (1966). *The City As Metaphor*. New York: Random House.
- Wentzlaff-Eggebert, H. (1999). Literatura y artes, arte y vida. En H. Wentzlaff-Eggebert (Ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico* (págs. 9-16). Frankfurt am Main: Vervuert Iberoamericana.
- Wentzlaff-Eggebert, H. (2003). Poesía y tecnología en la vanguardia española. Hélices (1923) del ultraísta Guillermo de Torre. En S. Schmitz, y J. L. Bernal Salgado (Edits.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (págs. 209-232). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes. En B. Westphal (Ed.), *La Géocritique mode d'emploi* (págs. 9-40). Limoges: PULIM.

## BIBLIOGRAFÍA

- White, M., y White, L. (1962). *The intellectual versus the city. From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press - The M.I.T. Press.
- Whitman, W. (1964). *Complete Poetry & Selected Prose and Letters*. (E. Holloway, Ed.) London: The Nonesuch Press.
- Williams, R. (1976). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow: Fontana.
- Williams, R. (1985). The metropolis and the emergence of Modernism. En E. Timms, y D. Kelley (Edits.), *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art* (págs. 13-24). New York: St. Martin's Press.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. (B. Sarlo, Ed., y A. Bixio, Trad.) Madrid - México - Buenos Aires: Paidós.
- Wolf, N. (2017). *La pintura paisajista*. Köln: TASCHEN.
- Wordsworth, W. (1970). *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind (text of 1805)*. (E. Selincourt, Ed.) Oxford: Oxford University Press.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital, Barcelona*. Barcelona: Anagrama.

