

**PRESENCIA DEL EROS EN *EL HOMBRE Y EL TRABAJO* (1938)
DE ARTURO SERRANO PLAJA**

José Ramón López García

(GEXEL-Universitat Autònoma de Barcelona)

El hombre y el trabajo, libro aparecido en plena guerra civil y uno de los poemarios mayores publicados en ese contexto, es además una obra fundacional de la poesía social española e imprescindible en la trayectoria de su autor, Arturo Serrano Plaja. Proyecto que hunde sus raíces en la dinámica literaria de los años treinta y que desde el Primero de Mayo del año 1935 se había puesto como objetivo la indagación en los mecanismos que unían poesía y revolución mediante el eje esencial de las relaciones entre el ser humano y el trabajo, la irrupción de la guerra hizo que estas premisas se tuvieran que adaptar a las nuevas dinámicas —históricas, culturales, personales— que la contienda trajo consigo. Texto en verdad rico en posibilidades de lectura, en la presente ocasión se pretende llamar la atención sobre uno de los componentes que organiza su discurso: el especial tratamiento del Eros y su integración en la constitución de, en afortunada fórmula de Francisco Caudet, una nueva praxis poética.

EROS, HOMBRE Y TRABAJO

Si bien la presencia del Eros afecta a muchos de los niveles del discurso poético de Serrano Plaja, quizá lo más relevante sea su aporte en la conformación de una visión totalizadora¹. Leopoldo de Luis opina que las intenciones iniciales de interpretar poéticamente “los gremios y su valor simbólico para los hombres”, como se desprendía de la publicación del excepcional poema “Estos son los oficios” en *Caballo verde para la poesía* a finales de 1935, se tiñeron “del color gravemente heroico de la lucha y del deseo de una culminación victoriosa en las transformaciones sociales porque, derramados los males de la guerra, aún quedaba en el vaso de Pandora la esperanza (que no en balde Hesíodo presidía

¹ Sin la intensidad y amplio alcance de la poética hermandiana, puede aplicarse a muchas de las composiciones de Serrano Plaja algo cercano a lo que Serge Salaün ha definido para Miguel Hernández. En Hernández se produce una eclosión del Eros absoluta que no se logra en Serrano Plaja, aunque sí se pueda llegar a conclusiones muy semejantes por lo que respecta a las ideas acerca del “oficio” de poeta y sus implicaciones en la constitución de un lenguaje *ad hoc*: “El Eros debe participar también en el universo de los signos verbales [...]. La aportación poética auténtica debe conseguir su traducción en el lenguaje, que empieza donde la sangre acaba [...]. Cumplir con la misión que le exige el Amor (de la mujer, del trabajo, del hombre...) no significa sólo evocarlo, nombrarlo con toda la intensidad emotiva posible, sino, sobre todo, ser capaz de *hacer*, de *actuar*; dicho de otro modo, de elaborar una estética rigurosamente adecuada al humanismo instaurado por el Eros” (Salaün, 1992, 443).

el intento poético)" (1984, 124). El planteamiento original de Serrano Plaja era de otro tipo, su canto al trabajo se basaba en una concepción distinta, igualmente ideológica, histórica, marxista, que no podía tener en mente la circunstancia de una guerra. Cuando en 1938, sin embargo, se ve obligado a explicarnos y explicarse lo que se concreta con la publicación del libro en plena guerra civil, su primera declaración recoge este planteamiento inicial:

No creo en la posibilidad de un canto al trabajo, a la alegría del trabajo, como no creo en la posibilidad de un canto al dolor. Al dolor no se le canta, se le sufre y nada más.

Esto no quiere decir que el dolor sea algo en absoluto negativo poéticamente. [...] El dolor, al traspasarnos, nos obliga a sentirnos, a tomar conciencia de nuestro patético destino de hombres. Y por este solo hecho de evidenciar la realidad esencial humana, oponiéndose a la trivialidad resbaladiza, a la fuga, nos ennoblece, nos hace hombres.

En este sentido, [...] me parece lícito intentar la poesía del trabajo. Sólo a condición de ser leal con los trabajadores puede la palabra, el poeta, intentar la expresión del trabajo. Sólo a condición de identificar, con todas sus consecuencias, las palabras trabajo y poesía. (Serrano Plaja, 1978, 9-10)

El punto de origen de Serrano Plaja se entiende mucho mejor recurriendo a las categorías que definen el "humanismo socialista" del primer Marx, para quien en el conjunto de las relaciones humanas con las que el hombre se vincula al mundo, cada una de estas relaciones con "el objeto es la *manifestación de la realidad humana*; es la actividad *humana* y el sufrimiento humano, porque considerado en sentido humano, el sufrimiento es una autofruición que el hombre tiene de sí" (Marx y Engels, 1975, 193). El dolor aquí ya no tiene sólo una justificación poética, es una verdad material mediante la cual el hombre se conoce a sí mismo y al mundo. Por eso el canto al trabajo ha de estar vinculado al dolor, porque de lo contrario se quiebra su verdadero sentido y conduce al falseamiento y la alienación tanto del conocimiento de la acción transformadora que su ejercicio supone en la realidad, como del hombre en sí mismo (Serrano Plaja, 1978, 10). El valor positivo del trabajo se halla, por ello, en su condición dolorosa, que es la misma condición que define la labor del poeta, como no podría ser menos al comprenderse la poesía como un oficio más. Por consiguiente, cada trabajo acoge un sentido poético en tanto que el dolor se encarna en él como en el poema. En esta línea, el trabajo ha de integrarse en la cadena colectiva que supone la acción transformadora de la historia hecha por los hombres y se le ha de dar un sentido positivo como búsqueda del mejoramiento de la condición humana (Serrano Plaja, 1978, 11). Para aprehender este sentido histórico, ha de organizarse una mirada totalizadora donde se concrete la relación material, física, que existe en toda acción humana. Espíritu y cuerpo no

son indisociables porque cualquier entidad espiritual parte de la materialidad humana y de sus relaciones, igualmente materiales, con el mundo. Por eso Serrano Plaja atribuirá la categoría de pureza a elementos convencionalmente no entendidos de este modo, un mecanismo de reversión y recolocación de los órdenes de experiencia humanos:

Las cosas tenidas por más puras, por ciertos groseros espiritualistas, mantienen una relación estrechísima, incluso de dependencia, un hondo e indestructible contacto con los trabajos manuales, con el sudor corporal, que es tan espíritu, por tan humano, como el amor o la muerte, los dos grandes temas poéticos eternos. (Serrano Plaja, 1978, 11)

No obstante, Serrano Plaja se da cuenta de que en esta concepción se han de poder encajar las actuales circunstancias y de su reflexión integradora da cuenta en el inteligente prólogo al libro cuando, tras haber justificado que “el trabajo es una verdad del hombre”, añade:

Yo no sé, claro está, cuáles son las restantes verdades que lo componen. Pero sí sé con la indudable seguridad que me confiere el hecho de ser uno de los hombres, cuales son algunas. Y así, sé que si el amor y la muerte son los temas poéticos más universales, lo son, justamente, en función de la verdad humana que significan y no por capricho de los poetas. (Serrano Plaja, 1978, 13)

Si el trabajo adquiere la misma categoría que el amor o la muerte, se abre un campo de integraciones que justificará la apertura de estos objetivos inicialmente previstos, pues amor y muerte están presentes en la guerra como lo está el trabajo o como lo están otras categorías que luego hasta pasarán a formar una sección completa del poemario dedicada a “El Pueblo” (Serrano Plaja, 1978, 14). Ahora bien, la argumentación aquí se ha desplazado, no se está discutiendo ya sobre el canto a los oficios, a la condición dolorosa del trabajo que dio principio al poemario; lo que se está intentando es realizar con los conceptos de pueblo y libertad lo mismo que antes se ha efectuado con el de amor: integrarlos en una experiencia totalizadora que parte de una condición humana materialista (Serrano Plaja, 1978, 11-12). No se trata sin más de la ligazón entre palabra y letra, que no deja de ser una relación arbitraria como arbitraria lo es en el caso del signo lingüístico, sino entre palabra y materia, entre pensamiento y músculo, entre verbo y sangre, como componentes de una concepción holística de la experiencia, pues remite a una condición universal, esencial, en la que el ser humano queda definido. Este “descubrimiento” ha sido alcanzado desde la revelación poética que en este caso personifica Walt Whitman:

Whitman, el venerable, descubrió, mejor, hizo consciente, este contenido espiritual de cada fibra humana, esta participación milagrosa en el espíritu,

de cada trozo del hombre. Patentizó, de una vez para siempre, esa indivisibilidad poética, esa absoluta integridad patética del hombre.

Es uno el hombre como es uno el dolor y la alegría de serlo. No hay cuerpo ni espíritu como no hay bien ni mal; sólo hay hombre. (Serrano Plaja, 1978, 12)²

Whitman, en suma, coincide en la percepción materialista de lo real, del cuerpo y de las cosas, pone fin a la escisión que caracteriza la percepción burguesa y la concreta en un discurso poético particular que se expande hacia una concreción colectiva³. Es la experiencia de la diversidad en la unidad, de la diversidad de “cada trozo del hombre” en el “espíritu”, pero entendido como cuerpo, como materia, como entidad susceptible así a la alegría, al dolor, al descanso o a la fatiga. La misma que se plantea con su poética material. Desde esta indivisibilidad múltiple Serrano Plaja construye el puente hacia la experiencia amorosa que, como no puede ser menos en este sistema de integraciones, tiene que ser una experiencia igualmente corporal, material:

Y no hay amor más sucio y grosero que aquel que niega, ocultándola, huyéndola, la inefable, purísima realidad dolorosa del sexo. Eludir lo sexual, en el amor, es eludir el riesgo, eludir esa contradictoria condición dolorosa del hombre según la cual el deseo y la repugnancia de algo, conviven, se afirman mutuamente y, mutuamente, crean. (Serrano Plaja, 1978, 12).

En ese punto quedan unidos los órdenes de experiencia del trabajo y el Eros en su secreción corporal, en la materialidad que el espíritu alcanza al convertirse en sudor, en la osmosis de ambos niveles que está remitiendo a un orden de necesidades y satisfacciones donde el símbolo se materializa en la realidad, la lección que esconde la dialéctica del trabajo (Serrano Plaja, 1978, 12-13). Por ello, todo oficio, toda actividad, todo trabajo es materia poética, porque es reveladora de esta ecuación integradora, unificadora, total, “aparece irrenunciablemente unido a un aspecto purísimo del hombre” (Serrano Plaja, 1978, 13). Con lo cual llegamos al punto de partida anterior relacionado con el intento de disposición

² De nuevo hemos de acudir a Marx y su definición primera del humanismo socialista, pues en él hallamos la misma voluntad totalizadora: “El hombre se apropia de su esencia universal de manera universal, por consiguiente, en cuanto hombre total. Cada una de sus *humanas* relaciones con el mundo, ver, oír, oler, gustar, querer, actuar, amar, en resumen, todos los órganos de su individualidad, como órganos que, en su forma, son inmediatamente órganos sociales, son, en su comportamiento *objetivo*, o sea, en su *relación con el objeto*, la apropiación de éste, la apropiación de la realidad *humana*; su relación con el objeto es la *manifestación de la realidad humana*” (Marx y Engels, 1975, 193).

³ Serrano Plaja reafirma esta comprensión en momentos posteriores “Fue Whitman, sin embargo, el primero que reivindicó el valor material de las cosas, del cuerpo, integrando poéticamente conceptos que siempre se habían tenido por opuestos: espíritu y cuerpo” (Serrano Plaja, 1943a, 146).

orgánica del libro en su acción de sumar los órdenes de experiencias que trae consigo la guerra:

El trabajo es una verdad del hombre. Una de las afirmaciones esencialmente irrenunciables a las que el hombre mismo no puede traicionar sin traicionarse.

Como el amor, como la muerte, forma parte del complejo sedimento que late en cada hombre, en la misma raíz de cada hombre.

Este sedimento es como el fondo intangible de la conciencia al que no se puede olvidar nunca porque, olvidándose de él, se olvida uno de si mismo, y perdiéndole, nos perdemos. (Serrano Plaja, 1978, 13)

Ninguna de estos aspectos se pierde con la guerra, la celebración épica convive con el canto elegíaco ante el dolor y el destino humano, tanto del yo íntimo como del colectivo.

EROS Y REVOLUCIÓN EN LA CRÍTICA MARXISTA

La argumentación que Serrano Plaja realiza para defender sus centros de interés poético tiene tras de sí un interesante debate que se desarrolló con intensidad a lo largo de los años veinte y treinta del pasado siglo y que hacía frente a cuestiones claves en la constitución de una vanguardia política artística e ideológicamente válida. Serge Salaün (1998) ha señalado la existencia de una paradoja en el seno de la vanguardia política española que marca todas sus tentativas y discursos: origen burgués de sus integrantes y dependencia estética, ante la carencia de una tradición propia, de la tradición burguesa por lo que respecta a la ruptura del lenguaje poético⁴. En cierto modo, en los mismos elementos que componen dicha paradoja ya habían reparado los propios autores revolucionarios y, de hecho, estaban intentando hallar los medios para superarlos. Esta búsqueda no afectaba tan solo a la dinámica literaria española, por ejemplo los sistemas literarios de Francia y la URSS son casos bien conocidos, y el primero de ellos muy influyente en la poética que Serrano Plaja construye a partir de las tesis de Gide o Malraux. Por lo que respecta al tema aquí abordado, podemos encontrar asimismo otras comparaciones muy fructíferas en la tradición crítica y literaria anglosajona.

El poemario de 1938 se abre y cierra con sendos poemas amorosos, un ámbito temático que el poeta entiende que tiene encaje en el sistema de relaciones defendido en su comprensión del ser humano y el trabajo. La contundente declaración que al respecto se hace en el prólogo se suma a esa comprensión integral del Eros. Subyace en esta

⁴ Aspecto que también apunta Stephen Hart en su aproximación a la poesía relacionada con la guerra civil (Hart, 1988, 107).

declaración de Serrano Plaja acerca del sexo como una manifestación más de la concepción absoluta del hombre un amplio debate en el seno del marxismo clásico. Frank Kermode lo ha recordado en alusión al ensayo de Christopher Caudwell publicado en 1936, *Illusion and Reality*, demostración de un prometedor talento crítico al que la propia guerra civil española puso fin con su muerte a orillas del Jarama. En el ámbito internacional, la guerra civil supuso para muchos intelectuales el descubrimiento efectivo de una otredad desconocida hasta entonces: la del mundo de los trabajadores. Caudwell, como apunta Kermode, desarrolla en este ensayo las implicaciones de una creencia sin reservas en el comunismo basada en el amor al proletariado frente a los que denomina “revolucionarios burgueses, anarquistas que sólo aspiran a que acabe este estado de cosas”. Es decir, aquellos que “viven en mundos personales e imaginan que las libertades otorgadas por la revolución serán libertades burguesas” (*apud* Kermode, 1990, 57).

Para Caudwell la poesía tiene un carácter esencialmente colectivo inseparable de la “emoción común” menospreciada durante el capitalismo en favor de sus rasgos más oscuros, individualistas y privados. Por ello, aunque admite como necesaria la ayuda de los “burgueses anarquistas” para la destrucción puntual del sistema vigente, considera que su decisión final habrá de ser la conversión en auténticos proletarios si no desean que su arte muera, conversión que será definitiva cuando el arte sea devuelto a la colectividad, cuando la poesía se escriba para millones como cree está pasando ya en la URSS. Por eso reconoce el sistema de contradicciones que operan en su propia producción, su poesía está siendo expresión del “mundo interior de los sentimientos” que espera poder proyectar en ese “nuevo mundo que pugna por nacer” y que implicará necesariamente también una nueva clase de poesía, puesto que ésta no debe quedarse en la simple propaganda. Y aquí es cuando establece una relación entre el artista y el trabajador, el poeta y el proletariado que define como un vínculo amoroso, como “el elemento emocional de las relaciones sociales” (*apud* Kermode, 1990, 58). Por otro lado, Caudwell defiende así que “el amor tiene que estar implícito en la materia” (Caudwell, 1985, 68) y desarrolla una concepción del amor en el que la sexualidad cumple el papel de ser, por vía genética, la creadora de conciencias, de individuos, pero donde el estrato más hondo corresponde al de la economía primitiva, el plano más profundo del Eros (1985, 81-83). En suma, se ha reprimido la verdadera conciencia social; por ello el comunismo deviene la posibilidad de restauración del contacto directo con aquella primitiva economía básica que lograría devolver el amor a las sociedades humanas y finiquita la disociación que se manifiesta en el momento presente, donde “parece como si el amor y las relaciones económicas se hubieran reunido en dos polos opuestos. [...] Esta segregación polar es la fuente de una tensión terrible, que dará lugar a una vasta transformación de la sociedad burguesa. En la destrucción y construcción revolucionarias, tienen que volver una a la otra y fundirse en una nueva síntesis. Eso es el comunismo”

(Caudwell, 1985, 87). Como resume Kermode: “así, el amor sería colectivizado, la ‘otredad’ de las clases desaparecería y las mitades de Platón volverían a unirse” (1990, 59).

No me parece casual el despliegue efectuado en este sentido por Serrano Plaja en su libro, esa remisión a la “purísima realidad dolorosa del sexo” inserta en una descripción del mundo del trabajo que tiene mucho de restauración de esa primitiva economía básica de la que Caudwell está hablando por la misma época, así como delata esa búsqueda unitaria, esencialista, que preside el conjunto del poemario y la tradicional lectura del humanismo marxista⁵. De hecho, como ha recordado también Kermode, esta interrelación entre las ideas del amor y la política es muy frecuente en una significativa parte de los escritores burgueses de izquierda, ambas funcionan como piezas indisociables en ese sentimiento de confrontación con lo desconocido, con el otro. La diferencia sustancial entre lo expuesto por Caudwell y Serrano Plaja estriba en lo que el británico hubiera considerado una rémora burguesa; es decir, la no supeditación de este amor de la esfera individual a una esfera superior que puede asumir “la unidad económica y psíquica de la humanidad, un tipo de amor que puede muy bien insistir en que se traicione al amigo antes que al partido” (Kermode, 1990, 59); de hecho, una versión de la pastoral.

Más bien la búsqueda de Serrano Plaja, como la de otros escritores como Wilson, Spender o Auden, se sitúa en ese contexto de los años treinta donde la idea de crisis total del sistema, de crisis general de la cultura humana, marcaba la necesidad de crear, como recordaba Lorenzo Varela a propósito de Malraux, de Gide y de Serrano Plaja, una nueva tabla de valores, un nuevo orden humano (Varela, 1936, 2). La frase de Auden que recupera Kermode es de una claridad meridiana para estas aspiraciones ligadas al ámbito del Eros y su trascendencia en el plano ideológico y de búsqueda de la transformación: “Nuevos estilos en la arquitectura, un cambio en el corazón”. ¿Cómo si no entender esa declaración del memorable final del “Canto a la Libertad” de *El hombre y el trabajo*?:

⁵ Como es lógico, no se abordan en estas páginas ni las evidentes limitaciones de las tesis de Caudwell (que se han de entender siempre sin demérito de su labor pionera en la articulación efectiva de una teoría marxista de la que entonces eran casi huérfanos sus discursos culturales), ni el fascinante debate que en la tradición marxista se abre desde aquí en fructífero diálogo con otras corrientes críticas. Terry Eagleton, por ejemplo, nos recuerda en su repaso de las “ilusiones del posmodernismo” el papel central del cuerpo y la sexualidad en la definición de los sujetos posmodernos, y como con ello se intentan compensar “ciertos aspectos más clásicos del materialismo, que hoy está en terribles problemas”; si bien, y es una alusión marginal muy pertinente para el discurso de Serrano Plaja y su capacidad para generar reflexiones en la actualidad, “para los nuevos somáticos, no todo viejo cuerpo funciona. Si el cuerpo libidinal sirve, el cuerpo trabajador, no” (Eagleton, 1997, 110-112). La reflexión de Eagleton, por otra parte, nos lleva a la discusión acerca de las transformaciones del sujeto humanista y el posmoderno, y su propuesta teórica no deja de remitirnos a cuestiones muy cercanas a las debatidas en los años treinta, aunque por aquel entonces éstas se exponen con un calado menor y con una metodología en ocasiones algo pedestre. Así, Eagleton apunta: “Es restaurando esta dimensión social de la subjetividad que podremos evitar ambos errores humanistas de modelar simplemente la solidaridad política según las líneas de un sujeto singular autodeterminado, ahora adecuadamente colectivizado pero en otros aspectos bastante inalterado, y la miopía de un sujeto que sospecha que la solidaridad es cierto opresivo consenso normalizador” (140).

Mueran los sentimientos filiales y paternos.
Destruyanse los pueblos durante tanto tiempo trabajados
y arruínense las calles y edificios con ira sorda y ciega.

Muera el amor también,
muera el amor privado como la propiedad privada odiosamente
y enciéndanse los ojos de contemplarte pura, de comprobarte excelsa
moviéndose corazones de frenético vuelo.

Ni piedra sobre piedra quede,
pero Tú con nosotros:
¡Eternamente viva sobre la muerte nuestra libre y merecida! (143)

¿No es en este sentido que ha de leerse el cierre del poemario con el que es uno de los mejores poemas de Serrano Plaja y de la poesía española de la guerra civil, “Virginia. El amor en la guerra”? ¿No se multiplican los sentidos, ya en la topografía del exilio, de la supresión del verso “muera el amor privado como la propiedad privada odiosamente” en la selección que de su poesía de los años treinta realiza Serrano Plaja en *Versos de guerra y paz* en 1945? ¿No está indicando esta supresión el principio del fin, la progresiva disolución de su proyecto revolucionario que paulatinamente irá reforzando la peripecia personal e histórica a partir de 1939? (López García, 2003). Serrano Plaja ya ha dado pruebas de su búsqueda de esta nueva sentimentalidad dependiente de una nueva percepción del mundo, y para que su poética fuera del todo coherente había asimismo de exponer su propuesta de este ámbito de la identidad humana⁶.

La práctica de una poesía lírica fue tema de pronta discusión en los círculos revolucionarios españoles y al adentrarnos en este análisis del Eros, no nos alejamos de los elementos centrales de la práctica de un arte que busca dar cuenta de la revolución. Cuestión básica de esta discusión fue la posible invalidez del tono lírico frente al épico en una “verdadera” poesía revolucionaria que buscarse y ayudase en la transformación de la realidad, apertura de un debate que a la vuelta de la esquina, durante la guerra civil, se va a plantear con una urgencia mucho más inmediata de lo que hasta ese momento se había sospechado, proceso que Serge Salaün analizó en un estudio imprescindible (1985)⁷. En

⁶ Para la comprensión ajustada de este punto desarrollado en la “Ponencia colectiva”, véase Luis García Montero (1993) y Juan Carlos Rodríguez (2001).

⁷ Por ejemplo, Eusebio García Luengo aprovecha la reseña a *Candente horror* de Juan Gil-Albert para situarlo junto a otros como *Camarada, poema del amor y de la angustia* de Pla y Beltrán y *Vivimos en una noche oscura* de César M. Arconada que se “plantean el problema de qué sea una poesía revolucionaria” y concluir con

resumen podría decirse que el problema radicaba en la separación que el marxismo vulgar exigía de los dos ámbitos de acción del sujeto, el privado y el público, con su correspondiente renuncia al tono lírico que implica el primero y la apuesta exclusiva del tono épico que demanda el segundo. Sin embargo, fueron varios los que intuyeron que más bien la cuestión radicaba en la posibilidad de conjugar ambos espacios desde la nueva sensibilidad revolucionaria. Ésta será una de las pretensiones que Serrano Plaja exponga en la “Ponencia colectiva” del año 1937, síntesis de las aspiraciones de la juventud revolucionaria más avanzada. Por descontado, estas cuestiones iban en paralelo con otras como el papel de la tradición en la constitución de una praxis artística efectiva y revolucionaria, enlace a su vez con preocupaciones centrales como son la puesta en marcha de una auténtica poesía popular y las exigencias, renunciadas y limitaciones a las que debía de someterse el poeta⁸. En el fondo, se están tratando dos cuestiones básicas. Una, la prioridad de adecuar las tesis leninistas de la necesidad de recuperación de la tradición frente a la ruptura radical del *prolet-kult* sin que esta recuperación caiga en el reduccionismo del realismo socialista, la acotación de zonas temáticas que excluyen la individualidad y la negación, por tanto, de la posibilidad de una expresión libre por parte del intelectual en el plano ideológico y estético. La segunda se refiere a cuál habría de ser la forma en que el intelectual pudiera articular esta propuesta en el actual momento de cambio que, así se menciona con reiteración, se está viviendo en esos mismos instantes⁹.

Confrontación, en definitiva, de dos actitudes básicas: la de la ortodoxia de la crítica marxista militante y la de aquellos que están buscando propuestas más abiertas a la complejidad donde el componente individual pueda adquirir un sentido revolucionario no contrario a una práctica, estética y política, comprometida con los principios marxistas. Serrano Plaja, entre otros, participa en un verdadero taller estético que propicia una

un rechazo a la identificación unilateral entre poesía revolucionaria y épica (1936, 5). Luengo retomaba en este punto una polémica anterior entablada entre Pla y Beltrán y el crítico marxista Armando Bazán a la que en parte se ha referido Manuel Aznar Soler (Pla y Beltrán, 1985, 9-78).

⁸ Para la primera cuestión, y por mencionar a jóvenes protagonistas del debate desarrollado en las filas del marxismo español desde las páginas de *Mundo Obrero*, véase el artículo de José Luis Cano (1936, 5); para la segunda, otro artículo del por entonces incipiente poeta y en el futuro extraordinario crítico marxista, Adolfo Sánchez Vázquez (1936a, 5).

⁹ En otro artículo, Sánchez Vázquez alude a las dificultades en la adecuación del “mundo interno” del sujeto que se traslada a los poemas y la “adhesión revolucionaria” que supere su separación de “la masa” (1936b, 5). Todo ello se había debatido muy pronto. Trotski, en palabras que nos remiten a la “Ponencia colectiva”, afirma en *Literatura y revolución* (1923): “es falso decir que para nosotros sólo es nuevo y revolucionario el arte que habla del obrero [...]. Por supuesto, el arte nuevo no puede por menos de conceder una atención primordial a la lucha del proletariado. [No obstante], por pequeño que sea, el lirismo personal tiene indiscutiblemente un derecho a existir dentro del arte nuevo. Más aún, el hombre nuevo no podrá formarse sin una nueva poesía lírica. Pero para crearla, el poeta debe sentir el mundo de una manera nueva” (Trotsky, 1971, 89). También desde las páginas de *Mundo Obrero*, César M. Arconada apunta un conflicto similar y postula la conciliación de las esferas de lo público y lo privado como medio de generar un espacio interrelacionado, pero no necesariamente negador de la intimidad, la privacidad o el aislamiento del ejercicio intelectual (1936, 5).

experimentación de la que resultará tanto uno de sus poemarios más interesante, *El hombre y el trabajo*, como uno de sus textos teóricos más fructífero, la "Ponencia colectiva". Ambos dan cuenta de su capacidad para plantear algunos de los elementos claves de los futuros parámetros por los que circulará la reflexión literaria española acerca del papel del poeta y de la poesía social, comprometida o marxista, en la sociedad moderna.

EL AMOR EN LA GUERRA

Se ha hablado casi siempre de tres unidades que subdividen a *El hombre y el trabajo*: oficios, pueblo, amor. María Zambrano, en su hermosa reseña del año 1938, fue la primera en indicarlo: "Es un conjunto orgánico, tal vez un solo poema, en tres partes fundamentales. El Trabajo, La Libertad, El Amor... Partes o aspectos de una sola y única realidad: la realidad humana redescubierta; la realidad del hombre nuevo revelado..." (1977, 173). Octavio Paz coincide en este juicio y habla de una "concepción de la poesía como arquitectura, como mensaje que ambiciona integrarse en un todo" (1938, 55). Alicia M. Rafucci de Lockwood parece remitirse también a esta comprensión tripartita cuando describe las secciones del poemario (1974, 100) y su división es suscrita por Francisco Caudet (Serrano Plaja, 1978, XLIV-XLV). Por último, Víctor García de la Concha, quien adopta de forma explícita el juicio de Zambrano, apunta una matización en la que convenimos: "el punto cardinal de percepción se constituye en lo más radical humano, como en efecto es la vivencia amorosa y la organización cotidiana de la vida del trabajo. Amor y Trabajo tienden a la Libertad, respectivamente, como secreto supuesto de la vida y como objetivo supremo" (1987, 183).

Se trata de un matiz interesante porque no hemos de olvidar que el libro se inicia con dos poemas que funcionan como pórtico del poemario, "A la Amada" y "Estos son los oficios", y lo hacen de una manera bien distinta en cada caso. Cada uno de ellos actúa con un claro efecto programático sobre lo que a continuación se expondrá. El primero anuncia uno de los espacios de realización totalizadora, el del Eros (en los términos en que éste ha quedado definido en el prólogo), pero incluso podría decirse que es en sí mismo un poema-prólogo, pues se avanzan argumentos que remiten de manera explícita a cada una de las secuencias que configuran el resto de la obra. "A la amada", un poema poco comentado por aquellos que se han acercado a *El hombre y el trabajo*, presenta en sus versos esa intención estructural, arquitectónica, del conjunto del libro. Soy de la impresión que con este poema Serrano Plaja quiso reforzar la unidad orgánica de *El hombre y el trabajo*, amenazada por la inclusión de una parcela, la bélica, que desestabilizaba el proyecto original. Para empezar, la focalización en el Eros que delata el título construye una estructura circular cerrada con el último poema, "Virginia"; pero hay más. Los primeros versos que lee quien abre las páginas de *El hombre y el trabajo* son los siguientes:

Te beso y no te agotas:
porque sabe tu piel a libertad amarga
y a corazón mordido por alto sufrimiento. (15)

Quien haya leído el conjunto de poemas y regrese a esta primera composición relaciona de manera automática esta libertad amarga con la Libertad cantada épicamente en “Canto a la Libertad”, canto que depende para su génesis y comprensión épica de la experiencia vivida en noviembre de 1936 en Madrid durante la heroica resistencia popular, precisamente la ciudad y el tiempo recogidos en los siguientes versos: “Un pálido noviembre me conduce / por una ciudad oscura a tus labios” (15). La descripción evocada del escenario de aquellos días actualiza a su vez la comprensión material del mundo que los objetos vienen trasladando desde la adopción de los procedimientos nerudianos iniciada a partir de 1934, pues los míseros “colchones, mantas viejas, sacos de ropa hundida” que cargan a sus espaldas los amenazados madrileños son “tibios objetos puros” (15). Estos “objetos puros” quedan asociados a la guerra, pero se anudan a su vez con rapidez al poema “Estos son los oficios” y con ello al mundo del trabajo, algo que de otro modo no lograría realizarse, pues “Estos son los oficios”, por fecha de composición e intencionalidad poética, no podía asumir una experiencia como la de la guerra. La misma guerra que, después, al ser interpretada como la tarea global de toda una colectividad que busca su liberación (no sólo de la contienda concreta del enfrentamiento civil sino liberación de una condición alienada que la guerra no hace sino actualizar), pasa también a la esfera del trabajo. La integración de los tres órdenes, Amor, Trabajo, Libertad, queda, por tanto, establecida. También todo el orden de relaciones del libro, que traslada la dialéctica plural de las esferas de lo privado y de lo público desplegada en el resto de composiciones.

La demostración más evidente es la fusión de planos temporales y espaciales que se describe progresivamente. El noviembre madrileño establece el choque entre la muerte que encarna la guerra y la vida que encarna la amada, la muerte que llega “en olas negras” al cuerpo de ella, “serena playa inagotable”, “isla” que persevera, acoge y refugia al yo poético. Este cuadro cierra la primera parte del poema que, a partir del verso veinte y de forma casi simétrica, pues consta de cuarenta y dos versos, recoge, en nueva ruptura rítmica heptasilábica, el verso inicial, apenas transformado pero marcando una transición eufónica de la rememoración: “Te miro y, gota a gota, / cae sobre mí el recuerdo de aquellos días amargos” (16) frente al “te miro y no te agotas” del primer verso. A partir de entonces, los planos se superponen: el recuerdo es como la “lluvia espesa de guerra infatigable” que va calando al amante soldado; las gotas son como “el roce de tu cuerpo” que cruza las experiencias sensoriales del cuerpo empapado del combatiente y el cuerpo mojado del amante. Lo mismo ocurre con otros sentidos, del tacto pasamos al oído, pues tras el “suenan

tus pasos, suenan / tus palabras cuando vamos unidos / flotando, en alianza, por la niebla, / a silbos desgarrados de trenes entrañables / o tal vez a sirenas de buques afanosos”, el plural unitivo marca de nuevo tanto la fusión de los amantes como la de los soldados que avanzan; luego, pasamos a los sentidos de la vista y el gusto: “cuando en la noche parten son sus faroles verdes / para hundirse en la bruma / como en la noche parten los batallones nuestros / para hundirse en el barro / para morder la lucha”, como antes se había mordido el corazón de la amada. El juego con los sentidos, que corporeiza los órdenes de experiencia, halla un refuerzo más no sólo en este juego de repeticiones y paralelismos (olas del mar / gotas de lluvia, repetición de estructuras sintácticas, repeticiones léxicas...), también en las sinestesias que se han ido dejando caer desde el principio: “húmedo sonido”, “ácidos fulgores”, “oscuras como penas”, “murmullos indelebles”... El cierre de la composición puede por ello identificar definitivamente las figuraciones de la experiencia que resultan del Eros y de la guerra mediante el correlato de la bandera: “y entre mis brazos, tú / mi más clara bandera, mi pabellón más alto”, para concluir en dos versos que remiten por un lado, y de modo circular, al principio del poema, “sin agotarte nunca” (frente al “te beso y no te agotas”), y por otro como proyección a restantes poemas, pues la comparación “como un lingote puro de metal apreciado” iguala el hallazgo del Eros (y su organización compensatoria y armónica) con el hallazgo del trabajo que poco después se nos describe en “Estos son los oficios”, una labor realizada en este otro poema por “manos tan puras que arrancan de la tierra” entre otras materias, “metales / en preciados lingotes” (1978, 24).

El libro se inicia con un poema titulado “A la amada” y culmina con otro, “Virginia”, y todo él va dedicado “A VIRGINIA, como en noviembre”. Eros, pues, abre y cierra la obra. De hecho el título de *El hombre y el trabajo* es el que encabeza la serie de poemas que vienen a continuación de “A la Amada” para después dar paso a “Estos son los oficios” (21-26). Poema en el que, a su vez, se describe el programa a desarrollar: unidad del hombre y el trabajo, conformidad de la voz y de la palabra poética en esta unidad, descripción del ciclo del trabajo desde una concepción genesiaca, religación del orden amoroso con el del trabajo, presentación indirecta de los oficios y, por último, la declaración de intenciones de que se va a pormenorizar este sistema mediante el acercamiento a la “ley de los trabajos” (26). Con ello se puede plantear la duda acerca de si el poema inicial y el final suponen una quiebra en la estructura orgánica de la obra, algo a lo que ya podemos dar una respuesta negativa a tenor de esa equivalencia entre amor y trabajo que el propio poeta no olvida poner en primer plano desde el mismo prólogo¹⁰.

¹⁰ Emilio Miró ha sabido ver muy bien todas las implicaciones que esta estructuración de los poemas inicial y final trae consigo, poemas que, lejos de romper la armonía, “funden, por el contrario, el sentimiento personal,

Serrano Plaja deja claro que el Eros es un orden de experiencia personal y colectivo que remite a valores históricos y esenciales del ser humano. Por eso Virginia es el amor “*en la guerra*”, es decir, su figura despliega la autenticidad básica de un Eros que se traslada al orden general de valores esenciales manifestado en la circunstancia concreta de la guerra, el sistema de valores históricos donde estos valores esenciales tienen ocasión de manifestarse y operar.

Acerca de las circunstancias que rodearon la escritura de “Virginia”, un largo poema de trescientos cincuenta versos endecasílabos agrupados en estrofas de diez versos y dividido en tres partes indicadas por su autor, nos ha informado Francisco Caudet (Serrano Plaja, 1978, 175, n. 45), responsable también de un pormenorizado estudio del poema que nos exime ahora de una exposición más detallada. Según Caudet, existen al menos tres explicaciones posibles y compatibles de esta poesía que nos sirven como excelente guía de lectura (Serrano Plaja, 1978, LXV-LXXIV). La explicación inicial sigue el hilo argumental de la propia composición. La primera parte, ambientada en la geografía de Castilla, recupera el regreso al frente del poeta y explica cómo durante ese trayecto le acompaña el recuerdo de su amada, recuerdo que se interfiere con la posibilidad de la muerte que pueda aguardarle, de tal modo que el dolor de la separación se superpone al dolor por la concreta situación bélica y concluye en un problema de mala conciencia. La segunda parte nos sitúa ya en el Mediterráneo, con destino al frente de Teruel, y tras una evocación de la amada frente a este paisaje marítimo, acude a su cita con la guerra con el consiguiente cambio de paisaje, contenido y tono: el horror de la guerra se impone por encima de cualquier otra consideración y lleva a la vivencia elemental del miedo ante la muerte. Acabada la batalla, la desoladora contemplación de la destrucción y la matanza busca en vano una respuesta justificativa que confunde, al cierre de esta segunda parte, las imágenes de España y de Virginia. La última parte nos presenta al poeta herido, herido en el cuerpo y en el sentimiento, tras haber contemplado con sus propios ojos la agonía y expiración de un camarada, una muerte que es también el lugar donde habita la esperanza, pues su vivencia despierta el sentimiento de comunión y fraternidad que justifica el dolor y sacrificio en las actuales circunstancias. La complejidad de este sentimiento se desea compartir con Virginia, pues el amor aviva idénticos sentimientos en el yo y abre una misma dialéctica, entre el amor y la desesperanza, que queda principiada tras la importante derrota en Teruel.

La segunda posibilidad de lectura se ciñe a una clave histórica, favorecida por las múltiples referencias de este tipo que incluye el poema. En este sentido, lo explicado nos recuerda la plena experiencia épica del noviembre madrileño y consolida así una carga

individual, con la historia colectiva; la lírica con la épica; el amor, con la guerra y la muerte, pero también con la libertad y —más en el primero— con la esperanza” (1979, 20).

simbólica que el poemario viene apuntando desde el principio. Serrano Plaja refuerza su unión ideológica con la causa popular, ya manifestada antes de la guerra, con la fraternidad moral vivida en la contienda. “Virginia es símbolo de la España nueva”, apunta Caudet (Serrano Plaja, 1978, LXXII), y de esta manera, se valida una transposición donde la figura de la amada personifica a España y con ello el juego de implicaciones simbólicas que se genera.

La tercera lectura propuesta por Francisco Caudet se adecua a la organicidad de todo el poemario, la totalidad de “Virginia” se corresponde a la interpretación tripartita del libro: “En la primera parte, el poeta descubre una verdad: el hombre y el trabajo, [...] que tiene valor de ‘nueva fe’. La guerra, segunda parte, le une definitivamente a esa fe: es la sangre que le bautiza. La tercera parte, ‘Virginia’, representaría la comunión, la fusión con esa verdad-fe” (LXXII, n. 56).

Poco más se puede añadir a estas posibilidades de lectura, perfectamente justificadas en su exposición con oportunas citas a este extenso poema. La línea que más interesa ahora destacar es la que permite la comprobación de la adaptabilidad del discurso teórico a la práctica poética. En este sentido, la fusión de privacidad e historicidad parece uno de los efectos más logrados de esta composición. Conviene, pues, recordar que el poema se concluye tras la derrota republicana en la batalla de Teruel en la que participó como soldado Serrano Plaja integrado en 11 División capitaneada por Lister. Una batalla durísima donde si bien en un primer momento las tropas republicanas consiguieron la rendición de las tropas franquistas el 8 de enero de 1938, Franco decidió retomar la ciudad y se recrudecieron con ello los combates hasta la consumación de la derrota republicana¹¹. El poema, pues, redactado entre enero y abril de 1938 recoge dos momentos bien distintos, de victoria y derrota, en la disputa bélica por la ciudad, circunstancia que afecta al libro de *El hombre y el trabajo* en su conjunto, pues el prólogo está fechado el 8 de enero de 1938 y el poema el 16 de abril de ese mismo año. En este sentido, Caudet (Serrano Plaja, 1978, LXXI) ha podido corroborar el sustrato biográfico de buena parte de las experiencias poetizadas: la herida de Serrano Plaja en el frente de batalla es real, como también lo es el episodio del camarada muerto y, por supuesto, la existencia de una amada. El dato autobiográfico, inserto en la documentada cita histórica, contribuye a la comprensión del tono de este poema que está anunciando ya una inflexión épica y propiciando un realismo reflexivo y crítico en el que las contradicciones tienen mayor cabida. El amor no se identifica de modo mecánico con el trabajo o con la guerra mediante una forzada equivalencia que dé unidad artificial al

¹¹ La bibliografía sobre esta batalla es numerosa. Véase la descripción de Tuñón de Lara y M^a Carmen García-Nieto (Tuñón de Lara, 1993, 413-417). Serrano Plaja explica algunas de sus experiencias en Teruel en *El realismo español* (1943, 85-89).

poemario. Su vivencia material, que abarca la corporalidad, la carnalidad de la experiencia amorosa —“suavidad templada de tus pechos” (150)—, es una vivencia esencial que totaliza los órdenes de los que se compone el ser humano. El libro se abre con un canto épico a la “ley de los trabajos”; ahora el poeta se siente invadido por una mala conciencia derivada del hecho que el recuerdo de la amada, sensorial y no simplemente imaginativo, se impone por encima del orden colectivo de la guerra:

Todo sabe a dolor, pero no puedo.
Quisiera estar más triste por España
que por la sorda pena que me invade.
Quisiera desterrar tu hermosa frente
y el perfume de olvido que me inculca. [...]
Mas no puedo. [...] (149)

Se siente indigno ante el dolor del orden natural quebrado por la guerra —“¡Oh pájaros heridos en las alas!” (150)— y ante el dolor del orden social intrahistórico que esta dinámica bélica encubre — niños, novias viudas, “camaradas, pueblo, hermanos, madres” (150)—; indigno porque todo este dolor resta en segundo plano frente al dolor íntimo de su separación de la amada. Esto supone al menos el cuestionamiento de la propia validez de un discurso poético que, en teoría, ha de fundamentarse en una épica que ha hecho de la dependencia con estos órdenes una radical razón de ser: “¿Cómo voy a juzgarme ante vosotros? / ¿Con qué pureza puedo ya invocaros?” (151). La respuesta la halla en una comprensión absoluta del hombre donde la épica puede reformularse encauzada en otro orden corporal que también posee sus leyes: “más una voz profunda y misteriosa, / como una plenitud de corazones / viviendo de su tregua y su latido, / con una ley de besos me autoriza” (151). La ley de los trabajos invocada en “Estos son los oficios” tiene así su correspondiente ley de besos, y las dos leyes son esenciales al hombre, las dos autorizan y validan el canto del yo en este orden totalizador, por igual lírico y épico porque asume la dimensión individual. Condición de posibilidad después para la vivencia de la comunión en este estatuto de la sangre, de los corazones y latidos que, faltaba el tercer elemento para que la integración fuera plena, se manifiesta asimismo en el camino hacia la libertad que significa la guerra.

El amor en la guerra no es una manifestación ordinaria del amor, es una experiencia llevada al extremo, que agudiza las contradicciones y pone al ser humano ante el hecho real de sus más primarias limitaciones. Que el segundo bloque del poema nos coloque en pleno centro del horror no es ninguna casualidad, pan y muerte han sido ya dos conceptos traídos a colación por Serrano Plaja para definir las categorías esenciales de las que ha de dar cuenta una poesía total que aspire a reconocer la integración absoluta entre vida y arte. El

pan nos remite a la ley de los trabajos, no es extraño, pues, que sometidos a la ley de los besos, sea Eros quien haya de enfrentarse a la barrera de la muerte.

El intermedio lírico ante el mar levantino sirve para patentizar aún más los condicionantes sensitivos de la recreación amorosa hecha en soledad. Sin embargo, la cita ahora no es con Eros, sino con Tánatos, su reverso necesario: “Estamos en la guerra, voy deprisa / para llegar a tiempo de la muerte” (154). La guerra también marca un ritmo histórico e íntimo de la sangre: “se confunden / con los pesados golpes de la guerra, / los de apretada sangre por mis sienas” (154); conduce al hombre a una vivencia terminal, lo retrotrae a un estadio primitivo, al igual que le pasa a la naturaleza que ahora rodea al poeta/soldado y que se presenta ante sus ojos como algo inacabado y prehistórico: “los montes son rojizos desgarrones, / escorias primitivas en escombros”; “parece aquella tierra quebradiza / algo sin terminar, el esqueleto / de un monstruo cuaternario”. En este contexto, los hombres se “cobijan / en las grietas geológicas del mundo”, aparecen soldados desertores “con un pavor de bichos perseguidos” y devienen “alimañas” mientras vuela “la muerte” impune por el cielo. El propio yo pierde conciencia de sí, se integra también en este ritmo de renuncia y humillación donde se aferra a una conciencia que deja por un momento de ser histórica e ideológica para devenir mítica y religiosa, túnel al final del cual sólo resta el recuerdo del amor: cosas, pasiones, ideales, heroísmos, nada resiste esta experiencia extrema de la muerte salvo la memoria del Eros:

Me olvido de mí mismo y una turbia

conciencia religiosa se me clava,
un mítico fervor mitad presencia
de Dios, mitad castigo, me domina.

Llueve metralla espesa, llueve muerte.

[...]

Rendido ante el horror, pasivo, espero,
sin lucha ya, las leyes de la sombra

sometido a su cáscara de muerte.

Después de todo, muerte. Después nada.

Se van borrando cosas y pasiones.

Ya no tengo ni pueblo ni bandera
ni hermano ni esperanza. [...]

[...] Y en la hondura

de la obstinada niebla que me invade,
doliéndome en el pecho, como espina,

extraña, dulce, pura, tu memoria. (155-156)

Reconocer la complejidad de la reacción humana ante la amenaza real de la muerte no es la vía habitual de la expresión épica. No obstante, Serrano Plaja muestra con ello la solvencia de un análisis complejo de la experiencia personal y su problemática interacción con ámbitos de significación histórica, ideológica y política. Retratar el horror de la guerra, como retratar la dimensión dolorosa del trabajo, no anula la dignidad profunda que esta experiencia denota en el ser humano. Si la identificación de Virginia con España como cuerpo histórico es válida (“Tu imagen indefensa cubre España, / con ella se confunde, más me duele”), compartir el dolor, la incertidumbre y la muerte de la guerra no significa la anulación de ninguno de los órdenes que la experiencia de la muerte momentáneamente ha borrado, pues lo que ha permanecido al final ha sido la memoria de Virginia, la memoria de una nación de un pueblo. Recuérdese lo que en “Pueblo traicionado” ha expresado el poeta y que nos traslada al orden material del propio lenguaje: “ESPAÑA: son seis letras furiosas que penetran / en todos los rincones del mundo nuevamente” (133).

Todavía podemos precisar más el orden de experiencia poetizado si confrontamos estos versos con la reflexión que poco menos de un año después un Serrano Plaja ya exiliado traslada en un texto inédito:

Porque es tal la condición de la guerra, de la muerte en la guerra que con no matar, perdona, regala y torna inocente al corazón que lo ha sentido acercarse a él y que ve cómo se aleja, y cuando de nuevo vuelve, cuando con gesto dilatado de animal perseguido se le siente cercano, no es la muerte solamente *la muerte*, sino algo acusador, tormento merecido, que crea la conciencia de culpabilidad por su sola presencia, pero que al mismo tiempo integra, en su fuerza terrible, la voluntad del hombre con su destino en la naturaleza, restituye al yo su dramática elementalidad única, en la cual el hombre no sólo no se resiste a morir sino que, comprendiendo la muerte, la quiere, la desea como algo que acabará con su terrible debatirse entre la vida y el temor a perderla¹².

En este mismo texto, Serrano Plaja explica que la conciencia del miedo ante la muerte es lo que dignifica al hombre cuando éste pone su empeño para superar dicho miedo:

¹² “El cuento de nunca acabar”, proyecto de un ensayo incompleto del autor, se incluye entre una serie de poemas inéditos compuestos en la primavera de 1939 en La Mérigote, la residencia en el campo que Jean-Richard Bloch ofreció como refugio a varios de los miembros de *Hora de España* tras su liberación del campo de Saint Cyprien. Sobre este episodio, véase Aznar Soler (1987). Se reproduce el texto en López García (2005, 939-942).

afrontar el instante más decisivo de la vida del hombre, su muerte, sin esa conciencia no tendría valor alguno y colocaría automáticamente al héroe en una actitud de loco irresponsable. Pero esa conciencia, ese saber ir al encuentro de la muerte —porque en principio también está condicionado el heroísmo a una actitud que implique, antes que nada, la muerte y después, como lejano, el posible triunfo glorioso para tener validez moral— debe crear y crea, de hecho, un estado de ánimo consecuente, dramático, patéticamente purificado, grave como su mismo corazón¹³. (Serrano Plaja, 1939)

Igual que un trabajo cantado sin conciencia del dolor, sin conciencia del cansancio que implica, nunca podrá dar lugar a una poesía que sea expresión auténtica, material, de ese valor esencial del hombre, la experiencia de la muerte en la guerra ha de contener también semejante complejidad. Serrano Plaja consigue entrañar mediante la experiencia de la guerra la posibilidad de una muerte desenajenada, posibilidad accesible sólo desde una práctica consciente (y heroica en este contexto) y, sobre todo, ideológica:

En un sentido que tal vez podríamos llamar metafísico, ese heroísmo es el que lleva a Nietzsche a formular la actitud moral del héroe de Marx. Es decir, el renunciar a otros motivos para afrontar la muerte que aquellos puramente humanos, los susceptibles de ser conquistados al *conquistar la naturaleza marxista*, que son los que definen en Nietzsche la voluntad de morir, el *morir a tiempo* sin la almohada cristiana de una vida posterior para poder soportar esto. Es decir, aceptando incluso con la voluntad la muerte entera, sin paliativos ni apoyos que serían como una droga, como un *opio del pueblo*. (Serrano Plaja, 1939)

Ahora, en la sección final del poema, la apelación a la amada es de nuevo una llamada de la sangre que conecta fraternalmente todas las dimensiones del ser: “Mírame. Ven. Manchado estoy de sangre. / Ayúdame a lavarla en el silencio / con sencilla piedad: mi camarada / se ha muerto entre mis brazos sin amparo” (1978, 158). Y el ofrecimiento a

¹³ Para la exacta comprensión de este punto en toda la poética de Serrano Plaja, conviene recordar que para él la conquista espiritual del ser humano había de comportar la capacidad de conquista del territorio de la soledad individual como medio para enfrentarse a la radical realidad humana de la muerte. La muerte sólo posee sentido, desde esta óptica marxista, si contribuye a la transformación del orden individual y colectivo de lo humano; la guerra es el escenario en el que esta necesaria condición ha de funcionar, pues de lo contrario todo el sistema establecido desde las premisas del materialismo de *El hombre y el trabajo* quedaría anulado; la esencia, entendida como la entiende Marx, quedaría vaciada de sentido progresivo. Es decir, el riesgo de la muerte en vano que se apunta como sospecha en una crítica al poemario de Juan Gil-Albert *Son nombres ignorados*: “Pero con todo, qué triste, qué horrible es aquella rigidez de la muerte. Sólo si fuese el caro precio de un mundo mejor, sólo a condición de realizar su destino en otros hombres, logra sentido” (Serrano Plaja, 1938, 57).

Virginia no puede ser otro que el de un Eros y un Logos fundacionales, purificados en el dolor, como así el trabajo se purificaba en su circuito de sufrimiento:

Yo mismo estoy herido, vengo herido,
traspasado de ungida luz más pura,
para ofrecerte amor, para ofrecerte
mi amorosa palabra de rodillas. (158)

Ya no se trata de la misma significación amorosa inicial, el recinto de la sangre ha integrado todos los órdenes y el amor que le pide compartir ahora a Virginia desde la demanda reiterada de una cercanía de los cuerpos y de las conciencias —“Más cerca, ven, acércate a mi lado” (v. 301); “Más cerca, ven, más cerca todavía” (v. 311); “esperar unidos” (v. 322); “beso”, “caricia”, “mirada” (vv. 331-332); “Dame tu mano” (v. 346)— es un Eros que acoge la experiencia desestabilizadora de la guerra y de la muerte:

Toda España se dobla en un sollozo
de dura incertidumbre. No vaciles.

[...]

Quiero partir contigo la tortura
para que participes de la lumbre,
de este calor alzado que mantiene
España en su agonía o su esperanza. (158-159)

La comunión fraternal, amorosa, sólo es verdadera si suma el ritmo contradictorio que también conforma la dimensión histórica. La duda y la incertidumbre habitan en la identidad enfrentada a las distancias que existen entre la argumentación teórica de una muerte con la finalidad histórica de conquista de la libertad universal y el horror, cuya justificación se hace difícil desde la experiencia directa del cuerpo, de sus sentidos y sentimientos. Por ello ese mismo sujeto necesita de su integración en la unidad superior del Eros y del organismo histórico al que remite:

Mi sangre no es tan firme, ni mi pulso,
ni mi amor tan pequeño que no tema
ese desdén o máscara engañosa.

Por eso te reclamo y me pregunto,
con íntima congoja, si es posible.
Por eso sufre España y no se muere
ni vive solamente: que agoniza
viviendo entre la muerte, valerosa. (159-160)

María Zambrano considera que la destrucción absoluta que se produce en el poema “Canto a la Libertad” es el precio a pagar por la conquista de esa misma Libertad, y en esa destrucción recordemos que se incluía todo orden ligado a la esfera de lo privado, incluido el amor. Sin embargo, y como demuestran otros textos y prácticas de su trayectoria, para Serrano Plaja la destrucción forma parte de un proceso de reconstrucción de los sentidos originariamente perdidos, es un proceso que lleva del caos aparente a la unificación totalizadora de los órdenes de experiencia¹⁴. Por eso no se puede más que coincidir con Zambrano cuando escribe:

Si de la destrucción de todo lo privado y por la pervivencia de la fraternidad se descubre la libertad, la piedad, la comprensión total del prójimo, se descubre a través del amor, de ‘ese amor privado’ a que se llegó a renunciar, pero que renace purificado. [...] El amor, el amor privado lleva atravesado el amor a España, que es ahora piedad pura, comprensión íntima y última, entrega absoluta. Amor en el cual el amor privado se funde sin sombra. [...] La experiencia se ha cumplido aquí también y el amor en su integridad aparece, diáfananamente, habiendo vencido en la lucha. Amor, que es comprensión de la pena y la esperanza, de la agonía, de la muerte, de la victoria, de la realidad plena del destino. Amor que no lo sería si no llevara en sí la misericordia aliada a la razón; la pasión íntima en la que se refleja el orden. (1977, 177-178)¹⁵

¹⁴ Baste aquí con recordar su decisivo «Homenaje a Juan Ramón», donde la raíz nietzscheana de sus formulaciones primerizas apuesta por hacer trizas la corona del maestro como paso necesario a la consecución progresiva de la evolución personal, estética e ideológica (Serrano Plaja, 1934b).

¹⁵ Octavio Paz escribió en 1967 el ensayo “La nueva analogía: poesía y tecnología”. En él plantea una interesante descripción de la reformulación de la visión analógica del romanticismo que, atendiendo a las bases comunes de su formación y de la de Serrano Plaja —quien influyó notablemente en el joven poeta mexicano cuando éste visitó España durante la guerra civil (Santí, 1991, 7; Paz, 1988)—, parece interesante traer ahora a colación. Remitiéndose a la reformulación que Hegel realizase de la filosofía kantiana, Paz recuerda asimismo que Marx da un paso más al considerar que “el concepto es trabajo abstraído: la historia no es la proyección del concepto sino del trabajo social. La tarea de acabar con la ‘cosa en sí’ y transformarla en sentido no incumbe al concepto sino a la industria: al trabajo y a los trabajadores. De nuevo: el hombre es el dador de sentido y, de nuevo, lo es en la medida que es historia” (Paz, 1999, 390). Tanto desde el idealismo como desde el materialismo, la historia acaba siendo el nexo entre las palabras y las cosas que antes establecía la antigua analogía. A esta progresión de la modernidad, Paz añade otra argumentación que afecta a la conciencia de la temporalidad y a la integración de lo social y lo individual, de la historia y del amor, a partir de una incorporación de la conciencia de la muerte: “la civilización del progreso ha situado sus geométricos paraísos no en el otro mundo sino en el mañana. El tiempo del progreso, la técnica y el trabajo, es el futuro; el tiempo del cuerpo, el tiempo del amor y de la poesía, es el ahora” (393). Potenciar el tiempo del amor, el tiempo del cuerpo, nos lleva siempre a la visión de la muerte: “en el ahora del amor, está, por su misma intensidad, presente el saber de la muerte. ¿Por qué no imaginar una civilización en la que los hombres, capaces al fin de afrontar sin temor su mortalidad, celebren la conjunción vida/muerte no como dos principios enemigos sino como una sola realidad?” (394).

De ahí que el cierre del poema tenga que recoger todas estas relaciones y que su terminación lo sea doblemente para todo el ciclo que abría el poemario. Virginia se aparece al final como uno de esos “símbolos cordiales” que Serrano Plaja distinguía en el maestro Antonio Machado¹⁶. Desde la interioridad simbólica del diálogo con la amada —espacio que ya ha quedado marcado desde la primera estrofa del poema cuando la presencia de Virginia se impone sobre el paisaje castellano “como habita la luz en los espejos: / fingida en la memoria y verdadera” (147)—, el poeta halla su lugar, su centro, doloroso y lúcido. Al mismo tiempo, y una vez que Virginia entra en esa comunión fraternal de todo lo que implica la España invocada por el poeta, las limitaciones de ambas esferas, la privada y la pública, encuentran su mutua superación, lo que no quiere decir que se postule una componenda que renuncie a la dialéctica de la agonía y la esperanza pues de ella, en todo caso, habrá de derivar cualquier resolución futura¹⁷:

Por eso estoy aquí. Dame tu mano.
Vuelve hacia mí la maravilla triste,
La delicada pena de tu rostro,
Que quiero tener lástima en el pecho
Para tener confianza en el destino. (160)

Es evidente que leído este poema desde la derrota republicana se puede entender como conclusión que anticipaba esa misma derrota. Sin embargo, dicha interpretación, válida como es lógico, tendrá que hacerse teniendo en cuenta otras intenciones de su autor. Serrano Plaja está articulando en este poema el sentido malrauxiano de la esperanza que se funda en la desesperación como posibilidad humanista, redentora y de transformación de nuestra época¹⁸. De hecho es la profunda asimilación de este sistema de integraciones lo que explica en gran medida el brutal desengaño que la vivencia del exilio supondrá.

Entre algunos de los papeles inéditos de Serrano Plaja conservados por su hijo Carlos Serrano se encuentra un cuadernillo en el que, entre otros esbozos, anotaciones y poemas de hacia 1946-1948, se puede leer una pequeña reflexión que lleva por título “La felicidad”. En ella Serrano Plaja alude al sentido que daba a buena parte de las experiencias aquí reseñadas:

¹⁶ Para esta interpretación de Serrano Plaja acerca del discurso machadiano, véanse su estudio *Antonio Machado* (1943b) y su primera mención al concepto “símbolo cordial” en uno de sus artículos del año 1934. Cfr. con “La poesía cordial de Antonio Machado” de Luis García Montero (1993).

¹⁷ Véase asimismo Caudet (1993, 277-278).

¹⁸ Lorenzo Varela publicará en el exilio un artículo que recoge esta interpretación común a los miembros de *Hora de España*, “El siglo en el corazón” (1940, 9), que puede completarse con lo explicado por Sánchez Barbudo en *Una pregunta sobre España* (1945) cuando teoriza acerca del “sentimiento de la derrota” como una constante de la españolidad, desde Manrique y Garcilaso hasta la guerra civil del año 1936. Sobre este punto en la poética de Varela, véase López García (2005).

Nunca *existe* la felicidad, nunca *dura*. Sólo se nos da, instantánea, precisamente cuando no tiene perspectiva, o mejor, cuando su perspectiva es precisamente su conclusión: el amor en la guerra.

Cuando ya todo está puesto en cuestión, la víspera de una batalla, de la muerte —en la perspectiva de la vida—, el amor de una mujer nos da *entonces realmente* lo que de ordinario no es más que literatura en torno al hecho sexual —que siempre concluye como algo fallido, triste—.

En cambio, la víspera de la batalla —de la muerte— es un acto sexual, pero es también una comunión.

(*Elegancia*, íntima, de los hombres y mujeres españoles, que nos da aquella noche de Fuencarral, cuando al amanecer debíamos de iniciar un contraataque en [la Ciudad] Universitaria. Elegancia del cigarrillo en los labios, inmóvil, en labios conscientes, pero qué de verdad, en el amor —el signo espiritual y físico de la vida—, en su verdadera e inmediata perspectiva: la muerte al fondo.)

Esa síntesis —vida conscientísima en la víspera de la muerte— daba a la vida su matiz de intensidad, su elegancia, su felicidad.

Aunque sea una anotación que nos sitúa en otro momento de su biografía bien distinto al del año 1938, y que por tanto ha de leerse en función también de otros procesos biográficos, históricos y estéticos, no deja de ser sintomático que unos diez años más tarde sus palabras nos devuelvan a la esencialidad de Eros y Tánatos antes referidos y manifestados en una integración total. Aquella donde los planos de la historia y de la individualidad, de lo colectivo y de lo privado, de la exterioridad y de la interioridad, de la épica y de la lírica, de, en suma y en palabras de la "Ponencia colectiva", el mundo íntimo y de la realidad objetiva hallaron una síntesis fructífera. Muy cerca están estas palabras de aquella conquista que André Gide manifestaba al cierre de su *Defensa de la cultura*, aquel discurso que encandilara al joven Serrano Plaja y en cuya defensa protagonizó uno de los debates más interesantes previos a la guerra civil con José Bergamín, conquista cuyo objetivo último era así declarado por el escritor francés: "me complazco en imaginar, en desear, un estado social en el que la alegría sea asequible a todos y en imaginar y desear unos hombres a quienes la alegría pueda también engrandecer" (Gide, 1981, 32). Vale la pena recurrir de nuevo a las palabras de María Zambrano, que vio en *El hombre y el trabajo* una explícita "actitud revolucionaria" que "acomete sin esquivar en ninguna de sus dimensiones, la realidad revolucionaria" porque esta revolución es sentida como tal realidad:

Serrano Plaja no canta la revolución dándola por cierta y sabida, sino que se propone ante todo saberla, desentrañarla, apurar su sentido; vivir, en suma,

poéticamente de ella y sólo de ella. No extenderá fuera de ella sus raíces, sino es para asimilar nuevos elementos en un proceso unitario, orgánico. Ofrece, en suma, una concepción revolucionaria del hombre y de la vida, poéticamente expresada. (Zambrano, 1977, 167-168)

Y haber pensado y sentido en alguna ocasión que la revolución era un estado de la felicidad humana es quizá la más bella conclusión para esta voluntad poética que, siquiera en algunos instantes, fue hecha vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARCONADA, César M. "Los escritores y artistas han desfilado junto al proletariado", *Mundo Obrero*, Madrid (10 de marzo 1936), p. 5.
- AZNAR SOLER, Manuel, *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*. Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura. II. (1937), Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987.
- CAUDET, Francisco, "Arturo Serrano Plaja: la nueva praxis poética", en *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 239-281.
- CAUDWELL, Christopher, *La agonía de la cultura burguesa (1949)*, introducción y traducción de Vicente Romano, Barcelona, Anthropos, 1985.
- EAGLETON, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo (1996)*, traducción de Marcos Mayer, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "Arturo Serrano Plaja: El hombre y el trabajo", en *La poesía española de 1939 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 177-186.
- GARCÍA LUENGO, Eusebio, "Candente horror, de Juan Gil-Albert, ediciones de 'Nueva Cultura', Valencia", *Mundo Obrero*, Madrid (20 de mayo 1936), p. 5.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *El realismo singular*. Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993.
- GIDE, André, *Defensa de la Cultura*, traducción de Julio Gómez de la Serna; seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja, Madrid, S. Aguirre, 1936. Reimpresión facsímil, edición de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981.
- HART, Stephen, "War within a War: Poetry and the Spanish Civil War", en AA. VV., "¡No pasarán!" *Art, Literature and the Spanish Civil War*, edición de Stephen Hart, Londres, Tamesis Books Limited, 1988, pp. 106-122.

- KERMODE, Frank, *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad* (1988), traducción de Nora Catelli, Barcelona, Península, 1990.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón, "Versos de guerra y paz, de Arturo Serrano Plaja", en AA. VV., *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, edición de Alicia Alted y Manuel Lluisa. Madrid, UNED, 2003, tomo I, pp. 439-452.
- , *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a. Tesis doctoral inédita.
- , "El método para un corazón universal, la obra crítica de Lorenzo Varela (1935-1947)", en AA. VV., *Congreso Lorenzo Varela. Actas do congreso realizado en Monterroso, os días 28, 29 e 30 de abril de 2005*, A Coruña, Xunta de Galicia. Conselleria de Cultura e Deporte, 2005b, pp. 53-85.
- LUIS, Leopoldo de, "La poesía social de Arturo Serrano Plaja", en AA. VV., *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, edición de José Luis L. Aranguren y Antonio Sánchez-Barbudo, Madrid, Taurus, 1984, pp. 124-130.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Cuestiones de arte y literatura*, selección, prólogo y notas de Carlo Salinari, Barcelona, Península, 1975.
- MIRÓ, Emilio, "El hombre y el trabajo de Arturo Serrano Plaja", *Ínsula*, Madrid, 396-397 (noviembre-diciembre 1979), p. 20.
- PAZ, Octavio, "A tres jóvenes amigos. Poesía y verdad", *Ruta*, México D. F., V (15 de octubre 1938), pp. 52-58.
- PAZ, Octavio, *Primeras letras (1931-1943)*, edición de Enrico Mario Santí, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- PAZ Octavio, *Obras Completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual, *Antología poética (1930-1961)*, edición, estudio y notas de Manuel Aznar Soler, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1985.
- RAFFUCCI DE LOCKWOOD, Alicia, *Cuatro poetas de la "generación del 36" (Miguel Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Panero)*, Barcelona, Editorial Universitaria / Universidad de Río Piedras (Puerto Rico), 1974.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001³.
- SALAÜN, Serge, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.
- , "Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)", en AA. VV., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 433-446.

- , "Las vanguardias políticas: La cuestión estética", en AA. VV., *La vanguardia en España. Arte y literatura*, edición de Javier Pérez Bazo, París, CRIC-Éditions Ophrys, 1998, pp., 209-225.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, *Una pregunta sobre España*, México D. F., Centauro, 1945.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Hacia un nuevo clima para la poesía", *Mundo Obrero*, Madrid (25 de mayo 1936), p. 5.
- , "Sentido popular de la poesía española", *Mundo Obrero*, Madrid (2 de abril 1936), p. 5.
- SANTÍ, Enrico Mario, "Primeras palabras sobre *Primeras letras*", *Ínsula*, Madrid, 532-533 (abril-mayo 1991), pp. 5-8.
- SERRANO PLAJA, Arturo, "Antonio Machado y el comunismo", *Luz. Diario de la República*, Madrid (27 de abril 1934), p. 8.
- , "Homenaje a Juan Ramón", *Frente Literario*, Madrid, 3 (5 de mayo 1934), p. 6.
- , *Destierro infinito*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.
- et al., "Ponencia colectiva presentada ante el Congreso de Escritores", *Hora de España*, Valencia, VIII (agosto 1937), pp. 81-95.
- , "*Son nombres ignorados*, de Juan Gil Albert", *Hora de España*, Barcelona, XVIII (junio 1938), pp. 56-59.
- , *El hombre y el trabajo*, Barcelona, Ediciones Hora de España, 1938. Dibujos de Ramón Gaya, Reimpresión facsímil, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978.
- , "El cuento de nunca acabar" (1939). Recogido en López García (2005), pp. 939-942.
- , *Grandes poetas*, Buenos Aires, Atlántida, 1943a.
- , *El realismo español. Ensayo sobre la manera de ser de los españoles*. Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura (PHAC), 1943b.
- , *Antonio Machado*. Buenos Aires, Schapire, 1944.
- , *Versos de guerra y paz*. Buenos Aires, Nova, 1945.
- TROTSKI, Leon, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1971.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, volumen IX de *La Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1993¹⁵.
- VARELA, Lorenzo, "Defensa de la cultura. La voz de España", *El Sol*, Madrid, XV, 5901 (22 de julio 1936), p. 2.
- , «El siglo en el corazón», *Romance*, México D. F., 5 (1 de abril 1940), p. 9.
- ZAMBRANO, María, "Poesía y revolución (*El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja)" (1938), en *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid, Hispamerca, 1977, pp. 166-179.