

## LA POESÍA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL FRENTE Y LA RETAGUARDIA DE LA ZONA REPUBLICANA. NOTAS PARA UNA REVISIÓN.

MARIO MARTÍN GIJÓN  
*Universidad de Extremadura*

### RESUMEN

Durante la guerra civil española, se desarrollaron en la zona republicana dos espacios de producción literaria claramente diferenciados, en el frente y en la retaguardia, que se correspondían con unas circunstancias muy distintas de escritura y comunicación. Este artículo pretende ofrecer una nueva perspectiva sobre la poesía de guerra, partiendo de la distinción entre “culturas de significado” y “culturas de presencia” propuesta por Hans Ulrich Gumbrecht, y que llama la atención sobre un cambio de paradigma en la concepción del signo, ocurrida en los años precedentes. La poesía del frente, mucho más innovadora en este sentido, se integra dentro de una cultura de la presencia que tiene como rasgos definitorios la centralidad del cuerpo, la integración del hombre en la naturaleza y una definición profética del oficio de poeta, mientras que la poesía escrita en la retaguardia buscaba extraer el significado ‘profundo’ de la contienda bélica.

### PALABRAS CLAVE

Poesía del siglo XX, guerra civil española, signo poético, presencia, significado.

### ABSTRACT

This paper analyses the main traits of the poetry written during the Civil War in the front of the Republican Spain, clearly differentiated of the “rearguard literature”. Based on the concept of “presence” coined by Hans Ulrich Gumbrecht, we offer a new perspective over the war poetry, paying attention to a paradigm change in the sign conception, implemented along the precedent years. The war poetry fits in a “presence culture”, which has as special features the body’s centrality, integration of man in nature, and a prophetic definition of the poet. Meanwhile, the rearguard poets kept on searching the ‘deep’ meaning of the war.

### KEY WORDS

Poetry of the 20th century, Spanish Civil War, poetic sign, presence, meaning.

## 0. Introducción

Salvo raras excepciones, la poesía escrita en la República española durante la guerra civil ha sido considerada por la crítica como un testimonio de gran interés

histórico, pero de escaso valor estético, lastrada inevitablemente por las circunstancias. De este menosprecio generalizado suelen excluirse algunos libros escogidos, como *España en el corazón*, de Pablo Neruda, *España aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo o *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández, así como la literatura surgida en “el grupo de *Hora de España*”.

Sin embargo, tratar obras como la “Ponencia colectiva”, los ensayos de Juan de Mairena o *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja como las excepciones a una literatura caracterizada por los excesos partidistas y la escasa exigencia formal, conlleva una confusión que podríamos evitar si partimos de una dicotomía que resulta operativa para todos los géneros, entre el espacio de producción del frente y el espacio de producción de retaguardia.<sup>1</sup> Esta división se comenzó a forjar desde las primeras semanas de guerra, al haber escritores que se alistaban como milicianos y otros que pasaban a desempeñar labores administrativas o de propaganda en la retaguardia. El traslado de los órganos de gobierno de la República a Valencia, así como de un selecto grupo de intelectuales a los que se irían añadiendo otros, poco deseosos de permanecer en el frente, contribuiría a asentar una división dentro del campo literario que ya había venido apuntándose desde el principio, entre los autores que desarrollaron la mayor parte de su actividad muy lejos de la línea de fuego y aquéllos que, integrados dentro del Ejército, llevaron a cabo su labor en unas circunstancias de excepción que conformaron una de las más sorprendentes definiciones de praxis literaria que se han dado. Y es que, como veremos, la poesía de los frentes de guerra tuvo unos rasgos que la distinguían netamente de la producida en la retaguardia.

### **1. 1. El espacio de producción del frente. Extensión cultural y concienciación política**

En el nivel más visible, la poesía del frente se caracterizó, en primer lugar, por estar ligada a una amplísima campaña de extensión cultural, que logró la alfabetización y formación cultural de decenas de miles de combatientes y que, como señaló Christopher Cobb respecto a las Milicias de la Cultura, representaban “una prolongación lógica de las campañas contra el analfabetismo y demás actividades para la extensión cultural durante los años 30” (1990: 372).<sup>2</sup> Que esta campaña educativa

<sup>1</sup> Al hablar de “espacio de producción” sigo un concepto espacial del “campo literario” como todo el conjunto de agentes que intervienen en la producción, difusión y valoración de la obra literaria: escritores, editores y público. Véase Bourdieu (1992).

<sup>2</sup> Sandie Holguín relaciona las milicias de la cultura con las Misiones Pedagógicas, haciendo notar una diferencia que, como veremos, tendrá importantes consecuencias: “Unlike the misioneros, those working for the Milicias de la Cultura shared in the daily life of the soldiers at the front” (2002: 174).

estaba relacionada con un adoctrinamiento político era expuesto de manera meridiana en textos como la *Cartilla Escolar Antifascista*, donde se declaraba que “la lucha por la cultura del pueblo español, que la reacción mantenía en la ignorancia y el analfabetismo, va unida inseparablemente a la lucha ideológica y política contra el fascismo”. Algo similar puede decirse de iniciativas como la comisión de Trabajo Social del Quinto Regimiento, que publicaba el diario *Milicia Popular* y las Ediciones del Quinto Regimiento, o de organizaciones como Cultura Popular y Altavoz del Frente. Pero, sin duda, sería la prensa de guerra, los boletines y diarios publicados por las diversas unidades del Ejército republicano, el principal vehículo de expansión cultural, al posibilitar “el acceso al discurso para miles de individuos” funcionando “como una escuela de guerra y como una escuela política permanente” (Salaün 1985: 40). En esta prensa, la publicación de poemas por parte de los milicianos tuvo desde el principio un lugar destacado.

La desarticulación de las estructuras sociales que sobrevino tras la sublevación militar había provocado una nivelación social por la cual, los intelectuales y escritores, habitualmente integrados, aunque como fracción dominada, dentro de la clase dominante, pasaron a ponerse al servicio de quienes se englobaban bajo el nombre genérico de “el pueblo”, es decir, las clases dominadas (obreros, campesinos) que estaban ejerciendo la defensa de la República y que, en un primer tiempo, a través de sus sindicatos, detentaban gran parte del poder. Ello llevó a gestos de adhesión como la adopción del “mono azul” como uniforme o, en el terreno más propiamente literario, a adoptar una forma como el romance, que había surgido espontáneamente entre los milicianos, como recordaba con asombro Rodríguez Moñino:

Cuando la Alianza de Intelectuales decidió sacar a luz *El Mono Azul*, nos encontramos sorprendidos al recoger los primeros paquetes de original destinados a la imprenta, considerando que en su mitad casi lo constituían versos.

¡Versos, romances todos, sencillos y efusivos los unos, bélicos o satíricos los otros, que sin que existiera previo acuerdo, desde los frentes y desde la retaguardia nos enviaban compañeros de letras o trabajadores, no profesionales de la literatura! (1937, 9-10)

En un primer momento, nadie se sustrajo a la forma poética escogida mayoritariamente por los milicianos, e incluso un poeta tan introvertido y poco comprometido como José Moreno Villa, recordaba que “[d]e repente [...] sentí precisión de escribir unos poemas. Mi musa se me apareció vestida de miliciana [...]. Irrumpí en romances sin darme cuenta porque el aire que se respiraba era marcadamente popular. Luego vi que esto les pasó a casi todos los poetas, llegando a formarse un grueso Romancero de la Guerra” (1976: 214-215, 222)

Y es que en los frentes de guerra, durante unos meses, se cumplió en gran medida la abolición de la división del trabajo, realizándose el sueño de Marx y Engels para quienes, en una sociedad comunista, no habría por ejemplo pintores, sino a lo mucho “hombres que, entre otras cosas, también pintan” (1932: 373). Incluso una filósofa orteguiana como María Zambrano recordaba que “[l]a soberbia tradicional del intelectual dejó paso a un deseo de ser útil, de acudir allí donde se pudiera llevar una función. Se sentía la intelectualidad como un oficio como otro cualquiera, que tenía su función y su utilidad social” (1998: 109).

Este sentimiento igualitario se sobrepuso, por un tiempo, a la habitual búsqueda de “hacerse un nombre” por parte del escritor, que prefería sentirse como ‘un miliciano más’. Así, en los primeros meses, Rafael Alberti llega a firmar con seudónimo o con sus iniciales, al igual que Juan Gil-Albert, Pablo Neruda publica un romance de forma anónima y José Herrera Petere firma como “el miliciano Petere”, que entre otras muchas labores propias de la milicia, también escribía poemas o comentarios sobre la guerra, como muchos de sus compañeros.<sup>3</sup> El poeta alcarreño, que mantendría una notable fidelidad al romance hasta el final de la guerra, sería uno de los más explícitos al expresar esta fusión entre escritura poética y subordinación política, en el prólogo a su libro *Guerra viva*: “Hay una organización y una belleza silenciosa y eficaz, nueva para los escritores modernos: trabajar en una disciplina, desde la que, a modo de torre de fuego, se ve la vida de la guerra. Por eso he escrito esto: Porque el Comisario me lo ha mandado, porque los soldados me lo han pedido, porque así lo he sentido yo en momentos terribles” (2007: 35). Por su parte, Miguel Hernández, en su “Carta abierta a Valentín González ‘El Campesino’” mostraba esta misma subordinación, al declarar: “Yo seré el poeta dispuesto a empuñar el fusil y a empuñar el romance cuando lo creas conveniente” (1992: 2186). En pocas épocas de la historia se ha producido una renuncia tal del poeta a la autonomía de la literatura en aras de fines más altos, sintiéndose parte de una creación poética colectiva, en lo que Dario Puccini consideró como “la tentative d’*épos* la plus intéressante que notre siècle ait connue” (1976: 51).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Rafael Osuna habla de una auténtica “revolución socioliteraria”, en la cual “el grupo literario lo forman ahora unos hombres anónimos del pueblo, que hacen una poesía que trasciende ambiciones personales y que son alentados por escritores profesionales en ciernes, cuyo sentido del deber lleva a estos últimos no sólo a escribir para el pueblo, sino también con el pueblo, además de arriesgarse a la muerte o a la cárcel” (1986: 154).

<sup>4</sup> Incluso alguien tan hostil hacia la cultura republicana como Henry Kamen reconoce lo innovador de la literatura creada en los frentes de guerra: “Perhaps the only innovative vision broached in these turbulent years had arisen on the Left, in the ranks of the anarchists and the Communists. Both these movements rejected elite culture, but they also attracted the adherence of significant writers, who all ended up in exile” (2007: 311).

## 1.2. Producción de presencia y auto-representación profética

Pero para profundizar en la descripción de la praxis poética en los frentes de guerra, parece necesario hacer algunas puntualizaciones metodológicas, pues la insatisfactoria percepción estética de los romances de guerra, debería suscitar una reflexión sobre nuestros instrumentos heurísticos para abordar esta poesía. Serge Salauin, sin duda el estudioso más cualificado del Romancero de la guerra civil, reconoció en cierto momento que este auge poético había adoptado “des formes et une extension collective pour lesquelles nos instruments d’analyse n’ont pas atteint leur maturité” (1986: 35). Esta insuficiencia frustrante para el análisis se debe, en mi opinión, al hecho de que estos poemas han sido siempre abordados desde una perspectiva hermenéutica, basada exclusivamente en la extracción de sentido.<sup>5</sup> Por ello, en este estudio se pretende introducir otra dimensión del signo poético, que ha sido desatendida hasta tiempos recientes. Me refiero a la dimensión de “presencia”, analizada exhaustivamente por Hans Ulrich Gumbrecht para analizar una serie de fenómenos que no pueden ser explicados dentro del campo tradicional de la hermenéutica: esto es, mediante la adjudicación de significado o sentido. La “presencia” designa una relación espacial respecto al mundo y sus objetos. Lo que es presente debe ser palpable, lo que implica a su vez, que puede influir sobre los cuerpos humanos (2004: xiii). Por otra parte, las formas propias de lo que Gumbrecht llama “culturas de significado”, en las que domina una concepción del signo, como unión de un significante material con un significante espiritual, van dejando paso a formas propias de las “culturas de presencia”, donde se evita esta separación, y donde rige una concepción del signo más cercana a la idea de Aristóteles como la unión de una sustancia (algo que necesita espacio) y una forma que hace posible que esta sustancia sea percibida (2004: 81-82).

Parece claro que desde finales de los años 20 y de manera más pronunciada durante los años 30, se sintió de manera cada vez más irreprimitable una necesidad de apertura y de exposición existencial, de producir el efecto o la ilusión de la llegada a la presencia del “corazón de las cosas”. Esta necesidad de exponerse existencialmente explica el rápido descrédito de lo que se llamó “literatura deshumanizada”, la

<sup>5</sup> Con esto no pretendo minimizar la importancia de la hermenéutica, sino señalar que ésta no puede explicar todos los aspectos de esta poesía. Así, es de justicia reconocer la brillantez y utilidad de la “sémio-stylistique” o “sémantique de l’engagement” desarrollada por Claude Le Bigot para la poesía de guerra. Como señala José Antonio Pérez Bowie en su reseña al libro de Le Bigot, ésta “pretende abarcar todo el ámbito de la comunicación literaria y convertirse, así, en una actividad hermenéutica que trata la forma del enunciado como un campo global de producción de sentido” (1999: 19). La objeción que se puede plantear a este enfoque es que, durante la guerra civil, la actividad del poeta no se reducía a la “comunicación literaria” y a la “producción de sentido”, por lo que la hermenéutica no puede explicar de manera satisfactoria esta praxis poética.

llegada del surrealismo y el rápido proceso de adopción de compromiso mayoritario, en un proceso que siguieron, con variaciones personales, autores tan diversos como Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados o José Herrera Petere. Y es que, a pesar de la ya numerosa bibliografía sobre las transformaciones del discurso vigente en el campo literario español durante los años treinta, falta discernir cómo, bajo todas las proclamas de “nuevo romanticismo”, “rehumanización” o “marcha al pueblo”, lo que hay es un cambio de paradigma, por el cual la concepción dualista del signo que había dominado la cultura occidental hasta entonces, deja paso a una concepción del signo como forma que contiene una sustancia de manera inseparable, impulsando una revaloración del cuerpo y una necesidad de “crear presencia”, tanto en el arte como en la política.

Este proceso culmina en la literatura producida en los frentes de guerra. Aunque, obviamente, “cultura de presencia” y “cultura de significado” sean dos abstracciones, ya que en cada cultura existen los elementos propios de ambas en distinta proporción, creo que la presencia masiva de elementos de producción de presencia en las obras literarias del frente contribuyen a formar un discurso claramente delimitado, en algunos aspectos muy diferente a la literatura producida en la retaguardia, como se puede ver repasando los rasgos que Gumbrecht (2004: 79-90) enuncia como propios de las culturas de presencia.

En primer lugar, en las culturas de presencia, la auto-referencia principal es el cuerpo, frente a la posición principal de la mente, o el espíritu, en las culturas de significado. En los poemas de guerra, puede registrarse una verdadera “retórica del cuerpo”, que Claude Le Bigot redujo al paradigma “latido, pulso, fiebre, corazón, vena, sangre” (1997: 65), y del que entre infinidad de ejemplos podemos citar unos versos del poema “El enlace herido” de Petere, que narra el accidente de un motorista del Batallón de Hierro que había de comunicar una información decisiva: “Como el pulso del acero, / fuerte pulso de explosiones, / la vista al frente y las manos / en los aceleradores [...] Vida a vida, pulso a pulso, [...] la moto tendida en tierra / sigue pulsando explosiones” (2007: 78-79). Por su parte, Miguel Hernández desarrolló hasta sus últimas consecuencias esta retórica y, por ejemplo, en “Sentado sobre los muertos”, incita al pueblo a que “castigu[e] a quien te malhiere / mientras que te queden puños, / uñas, saliva, y te queden / corazón, entrañas, tripas, / cosas de varón y dientes” (1989: 64). Relacionada con esta preeminencia de lo físico está la frecuente alusión a la virilidad, fácil pero efectivo recurso dirigiéndose a los destinatarios soldados y que conlleva una clara división sexual del trabajo. Esta dominación masculina ni siquiera es desmentida por la lucha y el sacrificio de las milicianas, pues el mayor elogio que a Miguel Hernández se le ocurre para la dinamitera Rosario es decirle que “puedes ser varón” (1989: 90) y el hoy olvidado Félix

Paredes elogiaba a una labradora “con espíritu de macho / por lo bien templado y por / su decisión de soldado” (Salaün 1982: 16). Asimismo, la centralidad del cuerpo en las culturas de presencia hace que, en la relación del hombre con el mundo, predomine la dimensión espacial, en lugar de la temporalidad que, por estar íntimamente ligada a la conciencia, domina en las culturas de significado. Y precisamente, por la centralidad del cuerpo y de la espacialidad en las culturas de presencia, esto hace que las relaciones entre personas puedan desembocar en el choque de cuerpos y, con ello, en la violencia, elemento constantemente soslayado o diferido en las culturas de significado, que tienden a sublimar y ocultar la violencia que subyace en las relaciones de poder (Gumbrecht 2004: 83).

En segundo lugar, mientras que en una cultura de sentido, el sujeto y la subjetividad, depositarios de la espiritualidad, ocupan una posición separada y excéntrica al mundo, considerado como compuesto por objetos materiales, en una cultura de presencia, los hombres consideran que forman parte del mundo. Nada más alejado del romanticismo, en este sentido, que los poemas escritos en los frentes de guerra, los cuales, como señalara Serge Salaün, “son poemas nacidos [...] bajo el “stimulus” de una peripecia exterior al YO pero en el cual el YO se descubre y se integra” (1978: 199). De manera lógica, en el discurso del frente, el individuo es considerado casi siempre como parte de una entidad mayor: su tierra, su oficio, su clase social.<sup>6</sup> Así, en “Cuatro batallones”, Herrera Petere se dirige a sus interlocutores aludiéndolos por su pertenencia a una ciudad y, posteriormente, a un oficio: “Hombres de Madrid; oídme [...] / albañiles, tranviarios, / metalúrgicos, canteros, / comerciantes, empleados...” (2007: 56). Y Miguel Hernández, en su celeberrimo “Vientos del pueblo me llevan” subsume la individualidad de cada combatiente dentro de su región de procedencia, caracterizada sumariamente por un atributo de su idiosincrasia, su clima, o su dedicación laboral predominante: “Asturianos de braveza, / vascos de piedra blindada, / valencianos de alegría / y castellanos de alma, / [...] extremeños de centeno, / gallegos de lluvia y calma” (1989: 66). Relacionado con ello está otro rasgo de las culturas de presencia, y es que en ellas, los cuerpos forman parte de una cosmología; es decir, no se sienten enfrentados al mundo sino parte de él, en armonía con la naturaleza, y consecuentemente la naturaleza simpatiza con los individuos. Resulta muy frecuente en la poesía de guerra que la tierra, los árboles o el viento se solidaricen con las victorias republicanas y se lamenten por sus derrotas. Por ejemplo, en “¡Adelante!”, del poeta Antonio Agraz, se dice: “Las tierras de

---

<sup>6</sup> Como señala Johannes Lechner: “Cuando se ensalza a un ‘héroe popular’, no se le destaca como individuo aislado, sino en relación con el fondo del que surgió y sobre el que se recorta su figura” (1968: 171).

Andalucía, / que bajo el fascismo lloran / abren a nuestros avances / los surcos de la victoria” (Salaün 1971: 64).

En esta poesía, el individuo, al integrarse en el mundo, se inscribe en los elementos y ritmos naturales. Uno de los poetas que mejor evocó esta ingración fue Emilio Prados, como puede verse en un poema como “Pecho del agua”, donde a propósito de un miliciano que cruza el río Ebro, se manifiesta su integración en el cosmos, definido por el agua, la luna y las estrellas:

Pecho del agua,  
pecho,  
cómo te aprietan  
los puentes que en tus brazos  
pasan la guerra.

Mal herida va el agua,  
sobre su espuma  
muertas van las estrellas,  
rota la luna.

Mal herida va el agua,  
por sus riberas:  
el silencio en los juncos,  
sangre en la arena.

Pecho del agua,  
pecho,  
cómo te duele  
la guerra que en tus brazos  
cruza la muerte (1977: 13).

La cultura de presencia, por otra parte, al fundir al individuo en una comunidad, minimiza el significado de la muerte individual, considerada como fase inevitable de los ciclos naturales. Así surge lo que Johannes Lechner llamó el tópico de “la muerte que fecunda” (1968: 162-163), por el que la muerte del soldado anónimo, considerado no en su individualidad sino en su función dentro de la masa, es presentada como sacrificio que engendra el futuro, de modo que llega a negarse la muerte, como en “Fragmento de carta” de Emilio Prados: “Ni ellos conocen mi nombre / ni yo sé cómo nombrarles; / Sólo el nombre del que muere / entre nosotros se sabe,

/ no por llorar su recuerdo, / pero sí por imitarle, / que el que por nosotros muere, / no muere, sino que nace; / no tengo hermano que caiga / que una espiga no levante". Por su parte, Miguel Hernández, en "Nuestra juventud no muere", desde su primer verso, "Caídos sí, no muertos, ya postrados titanes" (1986: 77), niega lo trágico de la muerte de los heroicos soldados: "No hay nada negro en estas muertes claras" (78). En el uso de este tópico, los poetas se sirven descaradamente de las connotaciones de naturalidad de los campesinos, que formaban el contingente mayor del Ejército popular. Así, Miguel Hernández se dirige a los "señores de la labranza, / hombres que entre las raíces, / como raíces gallardas, / vais de la vida a la muerte, / vais de la nada a la nada" (67), incitándoles a abonar, con su supremo sacrificio, los campos de la patria: "Echa tus huesos al campo, / echa las fuerzas que tienes / a las cordilleras foscas / y al olivo del aceite" (82). También para Antonio Aparicio, en "Los campesinos" estos soldados anónimos (para él) marchan heroicamente hacia la muerte: "El viento empuja a estos hombres / y el viento cubre con ramos / el cuerpo de los que vieron / venir su muerte cantando" (Salaün 1982: 36).<sup>7</sup>

Sin embargo, esta percepción del combatiente se basa en razones de pertenencia social que, a pesar de toda la voluntad del poeta alicantino de meterse "pueblo adentro" (Hernández 1992: 1787), subsisten entre el poeta y los campesinos. Tradicionalmente, como analizara Pierre Bourdieu, el campesinado, muy rara vez sujeto de su destino, ha servido como una "clase objeto", dotada de unas connotaciones de proximidad a la naturaleza frente a las cuales se "distinguen" las otras clases (1977: 4). Esta distinción resalta de manera evidente si se compara el tratamiento de la muerte anónima, cumplimiento de un ciclo natural inevitable, con un poema como la "Elegía primera" de Miguel Hernández, en la que la muerte de Federico García Lorca no sólo es vista en su condición irremediable e injustificada sino que es presentada como un acontecimiento que quiebra la naturaleza: "Muere un poeta y la creación se siente / herida y moribunda en las entrañas. / Un cósmico temblor de escalofríos / mueve terriblemente las montañas, / un resplandor de muerte la matriz de los ríos" (1986: 59-60).

Con ello se remarca el carácter profético y cercano a lo divino que adoptó el oficio de poeta en el frente, y que está relacionado con la concepción del conocimiento que domina en las culturas de presencia. Si en las culturas de significado, el conocimiento es obtenido por un sujeto mediante un acto de interpretación del mundo, las culturas de presencia acceden a un conocimiento revelado, recibido por el sujeto, ligado a la magia. Aunque cabría prever que una ideología laica y racionalista

---

<sup>7</sup> Según Judith Nantell: "For Alberti, Vallejo, Neruda and Prados, as their similar views of the role of death in the struggle reveal, war held the promise of the people's future life, and thus death in war, each reasoned, had a life-giving and life-renewing function and meaning" (1986: 107).

como la que sustentaba el discurso frentepopulista resultara incompatible con una concepción similar del conocimiento a la que domina en las culturas de presencia, pueden encontrarse numerosos ejemplos en los que el poeta conjura la naturaleza para que contribuya a la victoria. Así, Miguel Hernández, en “Fuerza del Manzanares” invoca al humilde río madrileño, agrandado hiperbólicamente por su función defensiva frente a las tropas fascistas y José Herrera Petere, en “Contra el frío en la sierra” (2007: 53-4) se dirige a las cumbres de Guadarrama para que descarguen sus nieves sobre la vertiente donde está el enemigo, y al viento frío y a los hielos del invierno, que dirijan su acción contra las tropas enemigas y tengan clemencia de los milicianos. La escritura de poemas como éstos no tendría ninguna función si no existiera una enorme confianza en el lenguaje, basada en la inextricable fusión entre forma y contenido que domina en la concepción del signo que se ha impuesto, y que funda la fe que en el poder de las palabras predominó en los frentes de guerra durante la guerra civil española. El lenguaje ejerce una acción performativa en la mente de los participantes (autor y receptores). El signo poético se considera inseparablemente unido a la realidad. Esta praxis poética, en la que el poeta pretende influir sobre los elementos no está lejos de las canciones de intención mágica en la literatura oral de los pueblos primitivos y resulta muy característica de la integración del hombre en la naturaleza.<sup>8</sup>

Todos estos rasgos se reflejaban de manera más patente en la recitación pública, donde el poeta aparecía frente a la comunidad militar como profeta que conjuraba a los elementos y que despertaba la emoción y la creencia en la victoria. Si el poema escrito para la lectura solitaria suele ser sintético en la idea y subordinado en la expresión, la poesía oral, o la poesía escrita para convertirse en “escritura proferida” (Zumthor 1983: 163), suele tener un carácter aditivo, agregativo, redundante, copioso (Ong 2002: 36-57). Así, la convivencia del poeta con los soldados en el frente conlleva una transformación en la función del poeta, que ya no es sólo el productor de un texto, sino que se encarga también de representarlo frente a un público con el que pretende identificarse y en nombre de quien pretende hablar. Se asiste a la aparición de una ‘teatralización’ del poema, proferido en recitales públicos. La evolución del discurso vigente en el campo literario iba en esta dirección: el poema, escrito cada vez más en función de la situación comunicativa, se convierte en “acontecimiento”, “suceso”, más aun cuando el poeta puede dotar, por sus dotes recitativas y gestuales, de mayor fuerza al poema. Y ello era consecuente con el concepto de acontecimiento en una cultura de la presencia, que no está relacionado con la idea

<sup>8</sup> Ya Juan Cano Ballesta, relacionó acertadamente esta visión con “los motivos centrales de las religiones primitivas y arcaicas fundadas en la sacralidad de la vida orgánica” (1962: 66)

de innovación u originalidad que predomina en las culturas de significado, sino con momentos de discontinuidad y excepción en medio de los ciclos vitales.

Para Gumbrecht, el ritual paradigmático de las culturas de significado son las discusiones parlamentarias, donde de la competición entre interpretaciones diferentes, ha de surgir un consenso sobre ámbitos determinados. En cambio, para las culturas de presencia pocos rituales resultan tan representativos como el de la Eucaristía, celebración del conocimiento revelado, durante la cual el cuerpo de Cristo se hace presente ante los fieles (2004: 85). Sin llegar tan lejos, la recitación de poemas antes del combate, con los milicianos reunidos en torno al poeta, llegó a tener un carácter casi litúrgico, que en parte parecía sustituir las misas de campaña que se celebraban entre el enemigo. Existen muchos testimonios de esta función de la poesía, aunque pocos tan claros como el de Enrique Lister:

Recuerdo cuando en los días más difíciles de Madrid y luego a lo largo de toda la guerra, venían Alberti, Miguel Hernández, Herrera Petere, Juan Rejano, Serrano Plaja, Pedro Garfías, Altolaguirre, Emilio Prados y otros poetas a las trincheras a recitar a los combatientes sus poesías y lo que éstas representaban como materia combativa, explosiva, de reforzamiento de la moral de combate y de confianza en la victoria; de impulso para la realización de actos heroicos individuales y colectivos. [...]. Mientras el poeta iba leyendo su poema yo me fijaba en los rostros de los combatientes e iba leyendo en ellos el efecto causado por lo que escuchaban, y podría decir, sin temor a equivocarme, que en muchas caras veía que éste o aquél iba a ser un héroe en el próximo combate (1966: 65).

En estos recitales, los romances leídos, en rigor, no aportaban apenas ningún ‘mensaje’ nuevo, sino que servían para fortalecer la creencia en una serie de ‘verdades’, por las que los soldados salían a luchar y poner en riesgo sus vidas. Esta dimensión no entraba dentro de los criterios de la modernidad estética, y sería deliberadamente ignorada por un grupo de poetas que pretendía distinguirse de los poetas que se habían alistado en las milicias.

## **2. El espacio de producción de retaguardia. A la búsqueda del sentido**

Frente a la subordinación a las necesidades militares y políticas de los poetas del frente, la poesía surgió en el entorno de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y, sobre todo, a partir de enero de 1937, alrededor del grupo de *Hora de España*, se caracterizó por una clara voluntad de autonomía respecto al poder, expuesta teóricamente en la célebre “Ponencia colectiva” y por una necesidad de sus integrantes de distinguir su poesía frente a los romances que se escribían por millares. Su revista más representativa, *Hora de España*, nació con la aspiración de distinguirse de las

publicaciones del frente, que se expresarían “en tonos agudos y gestos crispados. Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto” (“Propósito”). Frente a la ruptura que, como vimos, suponía la cultura del frente, los redactores de la revista, destacadamente Rafael Dieste y Juan Gil-Albert, apostaban por una continuidad con respecto a la cultura anterior, justificada por razones externas al campo literario español, para demostrar a los extranjeros que “España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate”.<sup>9</sup>

Rápidamente, los escritores que, alejados del frente, pretendían contribuir a una literatura depurada de adherencias propagandísticas, atacaron la forma del romance. Ya en el primer número de *Hora de España*, Rosa Chacel, quien por cierto se había dejado llevar en un principio por la oleada romancística y había probado la mano en este género, calificaba al romance como una forma “épica” incompatible con la modernidad: “Esto no admite discusión: el romance y el pentamotor no pueden coexistir en una hora” (1937: 19).<sup>10</sup> Por ello, Chacel consideraba que “los jóvenes intelectuales que se ejercitan en esto creyéndolo deber cívico, no hacen más que adular su escuela [...] Esta intelectualidad joven, unida al pueblo en lo más puro y firme de su voluntad, sufre con él el espejismo de la pseudocultura”. Para la vallsolletana, afín a una concepción de la literatura como espacio autónomo y distinguido dentro de la sociedad, la cultura del frente no podía ser sino “pseudocultura” o incluso, como dice con una sorprendente fórmula, “una nueva pornografía de la que el pueblo mismo se hastiará alguna vez. Esperemos que pronto” (21). Y es que, para Rosa Chacel, como para otros escritores cercanos a ella, la guerra civil exigía a los escritores un esfuerzo de interpretación, una búsqueda del significado profundo de la contienda. Por ello, le parecía que los romances del frente se limitaban a “poner en juego unos cuantos resortes del alma colectiva”, algo que, a pesar de su importancia en la motivación de los milicianos, desde su óptica de intelectual, resultaba poco menos que una vulgaridad.

Pero seguramente el ensayo más notable en esta búsqueda de distinción del grupo que había conquistado cierta autonomía en la retaguardia, respecto a la poesía del frente, sea “El poeta como juglar de guerra”, de Juan Gil-Albert, basado en una con-

<sup>9</sup> Es inevitable relacionar esta última enunciación con el paralelo intento, en el campo político, de minimizar las medidas revolucionarias y de presentar al exterior una imagen maquillada de moderación y normalidad en el vano intento de convencer de su apoyo a los gobiernos de Francia y Gran Bretaña.

<sup>10</sup> Probablemente Chacel se basa en unas afirmaciones de la *Estética* de Hegel, donde éste declaraba incompatibles las condiciones necesarias para la épica con la moderna organización del Estado (1954: 342). Para Eduardo Mayone Días, por el contrario, uno de los logros del Romancero fue que los “elementos de la tecnología moderna –ametralladoras, trenes blindados, obuses del quince y medio y tantos otros– lograron armónicamente encontrar su lugar dentro del verso del romance” (1968: 433).

ferencia que no sólo “significa un ajuste de cuentas con la escritura de los romances” (Aznar Soler 1984: 43), que él también había escrito anteriormente, sino sobre todo un intento de deslegitimación del valor literario de la poesía del frente, apostando por una distinción entre el “poeta” y el “juglar de guerra”, describiendo de manera desdenosa el compromiso y riesgo de los poetas que permanecían alistados en las unidades militares republicanas: “Un curioso fenómeno ha tenido lugar en España durante los meses encarnizados de la guerra civil. La aparición del poeta en un plano de existencia bélica y su consiguiente y repentino auge entre las excitadas multitudes populares” (1937: 252). Gil-Albert, fiel a una definición sublimada del poeta, se percibía claramente aparte de esas “multitudes populares”, formadas por “hombres elementales”. Sin comprender la función de la poesía del frente, el poeta alicantino no podía sino juzgar esas obras por su “originalidad”, concepto que como vimos perdía su valor en el frente, y se pregunta: “¿Se ha producido en España una poesía de guerra original, animadora de esas hecatombes modernas que ciertos Estados pretenden presentarnos como una risueña fatalidad engendradora de vida? No”. Gil-Albert habla en pretérito de una conversión “del poeta en juglar [que] le ha conferido por unos meses el don del anónimo, esa voz pública y despersonalizada del relato plañidero, en torno a un suceso que aún siéndonos favorable o victorioso, ha costado derramamiento de sangre”. Sin embargo, este “efímero retorno del romance se ha desvanecido con los últimos restos espontáneos de nuestra guerra civil, tan pronto como en las trincheras enemigas hemos visto aparecer las masas informes de la guerra moderna, monstruosamente blindadas” (253). A la vez que retomaba el simplista argumento, expuesto por Chacel, de lo incompatible de la guerra moderna y el verso épico, Gil-Albert pretendía clausurar una primera etapa de la guerra “espontánea” donde se habían borrado las fronteras sociales y el poeta se había ‘rebajado’ al nivel del miliciano, apoyando así la consolidación del poder central del gobierno republicano y la compartimentación de nuevo entre intelectuales, pertenecientes a la clase dominante, y el pueblo, apoyado y dirigido por éstos.<sup>11</sup> Aunque a la altura de marzo de 1937, cuando Gil-Albert publica este *requiem* por el romance, el verso octosílabo está en pleno auge, lo que el alicantino pretendía, y comenzaría a conseguir, era su progresivo desprestigio entre los poetas más exigentes.

---

<sup>11</sup> Sebastiaan Faber ha expuesto con precisión esta tendencia: “at the same time that the militias were replaced by a conventional army, the intellectuals toned down their populism and went in search of a “new humanism”, conceived as a middle road between political propaganda and modernist aesthetic values. As a result, the boundaries between intellectuals and nonintellectuals, which the *romancero* had partially blurred, were again much more clearly drawn” (2002: 88). Esta descripción, empero, es aplicable sólo al espacio de producción de retaguardia, pues en el frente, las “fronteras entre intelectuales y no intelectuales” permanecieron ambiguas.

La hostilidad contra el romance era lógica en un grupo que quería ser considerado como los poetas de España que enlazaban con un “brillante movimiento espiritual” comenzado a principios de siglo y representado por “nombres que venían significando en España una limpia tradición de belleza”, según se declaraba en el prólogo anónimo a la antología *Poetas de la España leal*, publicado en 1937 por los redactores de *Hora de España* como contrapeso al monumental *Romancero General de la Guerra de España*, donde se establecía una oposición entre “romance” y “poema”, que excluía al primero de la cualidad poética: “Hoy, y en esta colección no son sus romances los que ofrecemos al público, sino sus poemas de la guerra y la revolución escritos en la atmósfera febril española” (1976: 11). Asimismo, estos poetas se reivindicaban como los legítimos herederos de la poesía de Federico García Lorca y clamaban contra su popularización entre las masas semiletradas, como denunciaba Luis Cernuda, con un acento netamente clasista, quejándose de que “[n]adie que conociera a Federico García Lorca, o que conozca bien su obra, le hallará el menor parecido con ese bardo mesiánico que ahora nos muestran y al que le quieren reclutar un público por los campos y talleres” (1938: 19). No extraña, por tanto, que *Hora de España* fuese atacada desde diarios como el anarquista *CNT* o el comunista *Bandera Roja*, que en su editorial del 27 de agosto de 1937 la definió como “refugio de poetas antipopulares” (Salaün 1985: 365).

Pero las diferencias no se limitaban a la distinción respecto al pueblo o al intento de integración en éste, dentro de las milicias. Lo que estaba en juego era el mantenimiento de una cultura de significado, que enlazaba con las conquistas formales de las vanguardias, frente a las formas de una “nueva cultura” basada en la presencia, cuyos rasgos analizamos anteriormente. En pocos textos puede verse esta oposición soterrada de manera tan explícita como en la reseña de Ramón Gaya sobre el poemario hernandiano *Viento del pueblo*. El pintor y crítico murciano criticaba el “delirio materializador” (1938: 48) del poeta oriolano, así como su “maniática preocupación por conseguir poesía masculina y fuerte” (49-50), ambos rasgos centrales de una poesía que tenía el cuerpo como referencia, frente a la pretendida distinción espiritual de los poetas de retaguardia.

Frente a la “producción de presencia” de los poetas del frente, el grupo de *Hora de España*, llevó a cabo “el esfuerzo de construcción de una retórica en el límite” (Fernández Hoyos 2005: 541), en donde lo que se trataba era de extraer el significado profundo de la contienda bélica, dilucidado no por la experiencia directa de la guerra, sino por su percepción exterior y distanciada, compartida con un grupo selecto, que María Zambrano definió como “al modo de una hermandad” y Juan Gil-Albert reconoció que formaban un “clan joven que se arrogaba, entonces, aunque no lo dijera, su prerrogativa de *élite*” (1975: 178). Más significativamente, Rafael Dieste hablaba de

“un grupo de amigos, verdaderos amigos, en casi permanente diálogo, y éste fraterno, y confiado, sin ocultación de dudas o perplejidades” (1983: 20), en una descripción que refleja el ideal de conocimiento de las culturas de significado, donde la verdad se alcanza mediante el intercambio y competición de interpretaciones.

En el impulso del discurso fomentado por el grupo de escritores en torno a la revista *Hora de España* tuvo una importancia decisiva el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado entre el 4 y el 17 de julio de 1937 en Valencia, Madrid, Barcelona y París, y del que hay que distinguir entre las repercusiones a nivel internacional y las consecuencias en las estructuras del campo literario en la España republicana. Si de cara al exterior, el Congreso supuso un gran impulso legitimador a una definición comprometida del escritor, dentro de España, y sobre todo gracias a la “Ponencia colectiva”, redactada por Serrano Plaja, supuso un espaldarazo a los presupuestos estéticos del grupo liderado por él, Gaya, Gil-Albert y Sánchez Barbudo. Por ser un texto muy conocido, no considero necesario citarlo por extenso, pero sí señalar sus dos principales efectos, como fueron la demarcación respecto al “arte de propaganda” que se consideraba “por sí solo insuficiente” (1937: 91) y su reivindicación, frente a quienes luchaban por el nacimiento de una nueva cultura surgida de la unión con el pueblo revolucionario, de una tradición que incluiría “todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer [...] esa claridad creciente del hombre”, sin temer siquiera apropiarse del denostado adjetivo de “burgués”, abrazando “la herencia del humanismo burgués, menos lo que este último tiene de utopía, de ilusión engañosa sobre el hombre y la sociedad, de pacifismo, de idealismo en desuso y casi pueril” (92).

Los términos en que estaba redactada la ponencia y, en general, la organización del Congreso beneficiaban, en suma, la praxis literaria de los escritores del espacio de producción de retaguardia, y que fueron reconocidos por varios escritores que venían del frente y que pusieron su firma a lo redactado por Serrano Plaja, como Antonio Aparicio, Miguel Hernández o José Herrera Petere, que habían escrito su mejor poesía dentro de una cultura de la presencia rechazada frontalmente por Gil-Albert y sus amigos, quienes a la vez que se arrogaban la representación de la intelectualidad española de cara al extranjero, otorgaban a la figura del intelectual una significación trascendental, casi mistificada, que dejó perplejos a algunos de los escritores extranjeros asistentes al Congreso.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Por ejemplo, Stephen Spender, en su autobiografía, recuerda: “Everywhere we were banqueted, everywhere received with the same enthusiasm and generosity of a people who appeared to have a touching faith that the presence of ‘los intelectuales’ strengthened their resistance” (1951: 239). Spender se muestra muy crítico con el trato de privilegio otorgado a los intelectuales en un país arra-

Es un hecho que, a partir de finales de 1937, decae la escritura de romances salvo en el ámbito anarquista, como muestra la desaparición de la sección “Romancero de la Guerra Civil” de la revista *El Mono Azul*, y que incluso uno de los pocos poetas conocidos que mantuvo mayor fidelidad al romance, como José Herrera Petere, afirmaba, aceptando el veredicto de los poetas de retaguardia, que “el romancero de la guerra es un símbolo primerizo y nada más de lo que puede ser la nueva literatura, la nueva poesía” (1978: 8).

Pero aunque el Congreso consolidó las posiciones de los escritores de retaguardia, sin embargo, en el nivel que ellos habrían buscado, el de la producción de complejidad semántica sobre la contienda, el debate fue decepcionante. En cambio, parece que la impresión más imperecedera que se llevaron la mayoría de los congresistas extranjeros fue la de la convicción en la lucha del pueblo español y la labor cultural entre los milicianos, es decir, en muchos casos, las formas de cultura de presencia.<sup>13</sup> Entre otros testimonios, fue Octavio Paz, que precisamente había apoyado a los defensores de la estética de retaguardia quien mejor captara esta nueva cultura de la presencia que se manifestaba en los frentes de guerra:

Recuerdo que en España, durante la guerra, tuve la revelación de “otro hombre” y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia. Sin duda la cercanía de la muerte y la fraternidad de las armas producen, en todos los tiempos y en todos los países, una atmósfera propicia a lo extraordinario, a todo aquello que sobrepasa la condición humana y rompe el círculo de soledad que rodea a cada hombre. Pero en aquellos rostros [...] había algo como una desesperación esperanzada, algo muy concreto y al mismo tiempo muy universal. No he visto después rostros parecidos (2001: 163-164).

---

sado por la guerra: “The circus of intellectuals, treated like princes or ministers, carried for hundred of miles through beautiful scenery and war-torn towns, to the sound of cheering voices, amid broken hearts, riding in Rolls-Royces, banqueted, fêted, sung and danced to, photographed and drawn, had something grotesque about it” (241). Este trato de privilegio, por supuesto, no existía para poetas como Miguel Hernández, Antonio Aparicio o Lorenzo Varela.

<sup>13</sup> Algo así intuía Manuel Aznar Soler, al afirmar que “el II Congreso fue, por las circunstancias de la guerra, un congreso “anormal” que no puede ser juzgado estrictamente [...] por la profundidad de sus debates literarios. Este II Congreso supuso, por la pasión lógica suscitada entre los escritores ante la experiencia directa del heroísmo de un pueblo en armas que estaba luchando contra el fascismo internacional, una victoria colectiva aplastante de la “lógica del corazón” sobre la “lógica de la razón”. O, dicho de otra manera: la razón antifascista de los escritores asistentes a este “anormal” II Congreso les hizo compartir por unos días una experiencia histórica, decisiva para muchos de ellos, que les hizo sentir entonces, sincera y vivamente, a “España en el corazón”. Por ello, necesitaron, antes que discutir problemas literarios, expresar esa pasión con todas sus implicaciones éticas, políticas e intelectuales. El debate literario se vio desplazado por esta “lógica del corazón” antifascista [...]. Esta condición “sacrificial” de la problemática estética determina, por tanto, la falta de profundización de los ejes temáticos planteados a la reflexión colectiva del II Congreso” (1987: 240).

Incluso algunos escritores claramente adscritos al espacio de retaguardia no pudieron sino contagiarse de las formas de la cultura de presencia y así, Corpus Barga explicaba que “el Congreso convocado en España no podía alentar más que un propósito: el de que los hombres que tienen “por razón de ser las realidades del espíritu” dijese, aunque sólo fuera un momento: ¡presentes!, a los soldados de la transformación del mundo real. El Congreso, sobre todo en Madrid, sólo podía ser un acto de guerra. [...] El Congreso en su totalidad ha realizado más que literariamente, vitalmente, el propósito que lo convocó” (1937: 5-7).

### **3. *España, aparta de mí este cáliz, o la síntesis insuperable entre presencia y significado***

Pero, como hemos comenzado advirtiendo, no puede hablarse de “culturas de sentido” y “culturas de presencia” en sentido puro, sino de predominio de unas formas u otras, que han quedado manifiestos de manera evidente en las diferentes funciones de la literatura del frente y la retaguardia. En algunas obras, los efectos de significado y de presencia se conjugan y potencian mutuamente. Seguramente, ningún poeta llegó tan lejos en esta dirección como el peruano César Vallejo, en *España, aparta de mí este cáliz*. El libro, editado póstumamente en 1939 en un precioso volumen por las Ediciones del Ejército y que no pudo ser distribuido, estaba formado por poemas escritos en su mayor parte entre septiembre y diciembre de 1937, a raíz de la última visita de Vallejo a España con motivo del Congreso de Escritores.

Un análisis detallado sobrepasaría el espacio del que disponemos, pero importa señalar cómo Vallejo funde tanto la búsqueda de significado como la estética de la presencia en versos insuperables. Así, la búsqueda de una función del escritor adecuada frente al sacrificio de los milicianos, que había atormentado a los escritores de retaguardia, es expuesta por Vallejo en su poema inicial, el “Himno a los voluntarios de la República”:

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
qué hacer, donde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al bien que venga,  
y quiero desgraciarme;  
descúbrome la frente impersonal hasta tocar  
el vaso de la sangre [...] (1988: 218)

En ese mismo poema aparece el tópico de la “muerte fecundante” propio del discurso poético del frente, en el que se oponen vida/muerte como significado de los bandos: “¡Voluntarios, / por la vida, por los buenos, matad / a la muerte, matad a los malos!” (223) Igualmente, la inscripción del hombre en los ciclos naturales, recibe un tratamiento especialmente llamativo en el poema “Hombre de Extremadura”, donde el yuntero extremeño es elegido como símbolo de la ligazón del campesino a su tierra:

Hombre de Extremadura,  
oigo bajo tu pie el humo del lobo,  
el humo de la especie,  
el humo del niño,  
el humo solitario de dos trigos [...]   
Extremeño, ¡oh no ser aún ese hombre  
por el que te mató la vida y te parió la muerte  
y quedarse tan solo a verte así, desde este lobo,  
cómo sigues arando en nuestros pechos!  
¡Extremeño, conoces  
el secreto en dos voces, popular y táctil,  
del cereal: ¡que nada vale tanto  
una gran raíz en trance de otra! (226)

El campesino extremeño miliciano es homenajeado por haber sido, en su ignorancia y humildad, capaz de sacrificarse por una causa tan alta como es la llegada de una nueva cultura, un nuevo humanismo que será representado por un hombre nuevo, por un “hombre” colectivo que aparecerá en lugar del individuo, y que llegará a abarcar todo, incluso, en la poética hipérbole vallejiana, el cielo:

¡Extremeño, dejáste  
ver desde este lobo, padecer,  
pelear por todos y pelear  
para que el individuo sea un hombre,  
para que los señores sean hombres,  
para que todo el mundo sea un hombre, y para  
que hasta los animales sean hombres,  
el caballo, un hombre [...]   
y el mismo cielo todo un hombrecito! (227)

El proceso de extensión cultural, culminado en el frente, es tratado, de manera igualmente superlativa, en su “Pequeño responso a un héroe de la República” donde un libro brota milagrosamente del cadáver de un soldado:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,  
Un libro retoñaba de su cadáver muerto. [...]  
Todos sudamos, el ombligo a cuestras,  
También sudaba de tristeza el muerto  
Y un libro, yo lo vi sentidamente,  
Un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver exabrupto (245-246).

Y es que paradójicamente, en el discurso de la cultura de presencia que se impuso en los frentes de guerra, a pesar de la centralidad del cuerpo y la voz, la escritura mantuvo un prestigio que, en el caso del libro, llegaba casi a lo sagrado. Esta cultura de la presencia había surgido, como vimos, ligada a las campañas de alfabetización y elevación cultural de los milicianos. Su último fin era el libro, que frente a la inmediatez en el espacio “aporta la distancia y la sanción del tiempo [...] fija, instaura lo definitivo” (Salaün 1985: 89) y suponía de este modo, el fin de esta cultura de presencia.<sup>14</sup> Con todo, la praxis literaria de los poetas del frente mostró las posibilidades de una cultura abarcadora y marca un hito irreplicable en la literatura del siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel. “Juan Gil-Albert y su época: literatura y compromiso político 1927-1939”, en: *Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1984, pp. 28-46.  
— *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.
- BARGA, Corpus, “El II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Su significación”, *Hora de España*, 8 (agosto de 1937), pp. 5-7.
- BOURDIEU, Pierre, “Une classe objet”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 17-18 (noviembre 1977), pp. 2-5.  
— *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>14</sup> En el paso al libro se verifican los “semantemas” propios, según Derrida, de cada fenómeno de “escritura” pero que, según vimos, no aparecían tan definidos en la poesía del frente: “la hiérarchisation, la fonction économique de la médiation et de la capitalisation, la participation à un secret quasi-religieux” (1967: 184).

- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962.  
*Cartilla Escolar Antifascista*, reedición facsímil, Madrid, Viamonte, 1997.
- CHACEL, Rosa, “Cultura y pueblo”, *Hora de España*, 1 (enero 1937), pp. 19-21.
- CERNUDA, Luis, “Federico García Lorca (Recuerdo)”, *Hora de España*, 18 (junio 1938), pp. 13-20.
- COBB, Christopher H., “La improvisación en las actividades educativo-culturales durante la Guerra Civil”, en Carmelo Garitaonandía, ed., *Comunicación, Cultura y Política durante la II República y la Guerra Civil*, 1990, Bilbao, Departamento de Cultura, pp. 366-375.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, París, Les Éditions du Minuit, 1967.
- DIESTE, Rafael, *Testimonios y homenajes*, edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1983.
- FABER, Sebastiaan, *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia, “La visibilidad de *Hora de España*. Notas para su estudio”, en: Manuel J. Ramos Ortega, ed., *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, vol. I, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, pp. 519-555.
- GAYA, Ramón, “Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández”, *Hora de España*, 17 (abril-junio de 1938), pp. 43-51.
- GIL-ALBERT, Juan, “El poeta como juglar de guerra”, *Nueva Cultura*, III, 1 (marzo 1937), pp. 252-253.  
— *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Stanford University Press, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. III, Stuttgart, Frommans, 1954.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*, edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989.  
—, *Obra completa*, vol. 2. *Teatro. Prosas. Correspondencia*, edición crítica de José Carlos Rovira y Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- HERRERA PETERE, José, *Acero de Madrid. Epopeya*, Barcelona, Laia, 1978.  
— *Obras Completas. Poesía I*, edición de Narciso Alba, Guadalajara, Diputación de Guadalajara / Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007.
- HOLGUÍN, Sandie, *Creating Spaniards. Culture and National Identity in Republican Spain*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002.
- KAMEN, Henry, *The Disinherited. The Exiles who created Spanish Culture*, Londres, Allen Lane, 2007.
- LE BIGOT, Claude, *L'encre et la poudre: pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la II. République (1931-1939)*, préface de Francisco Caudet. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- LECHNER, Johannes, *El compromiso de la poesía española del siglo XX. Parte primera. De la generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968.

- LÍSTER, Enrique, *Nuestra guerra. Aportaciones para una Historia de la Guerra Nacional Revolucionaria del Pueblo Español 1936-1939*, París, Librairie du Globe, 1966.
- MARX, Karl y Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, en: Karl Marx y Friedrich Engels, *Gesamtausgabe. Erste Abteilung*, vol. 5., Berlín, Marx-Engels-Verlag, 1932.
- MAYONE DÍAS, Eduardo, “Los romances de la guerra civil de España, ¿literatura comprometida?”, *Hispania*, 51 (marzo 1968), pp. 433-439.
- MORENO VILLA, José, *Vida en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- NANTELL, Judith, *Rafael Alberti's Poetry of the Thirties. The Poet's Public Voice*, Athens, The University of Georgia Press, 1986.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Londres: Routledge, 2002.
- OSUNA, Rafael, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, “Semio-estilística del compromiso: Una nueva mirada sobre la poesía de la guerra civil española”, *Ínsula*, 635 (noviembre 1999), pp. 19-20.
- Poetas en la España leal*, edición facsímil, Madrid, Hispamerca, 1976.
- “Ponencia colectiva”, *Hora de España*, 7 (julio 1937), pp. 83-95.
- PRADOS, Emilio, *Cancionero menor para los combatientes*, edición facsímil, Madrid, Hispamerca, 1977.
- PUCCINI, Dario, *Le Romancero de la Résistance espagnole. Anthologie poétique bilingue*. París, François Maspero, 1976.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, “Origen y formación del Romancero de la Guerra de España”, en: *Romancero General de la Guerra de España*, Valencia, Ediciones Españolas, 1937, pp. 7-21.
- SALAÜN, Serge, ed., *Romancero libertario*, París, Ruedo Ibérico, 1971.
- “Miguel Hernández: Individualidad y colectividad”, en Juan Cano Ballesta, ed., *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 184-212.
- , *Romancero de la tierra*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982.
- *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.
- , “La guerre d’Espagne ou l’épopée du signe”, *Imprévue IX*, 2 (1986), pp. 19-36.
- SPENDER, Stephen, *World Within World*, Londres, Hamish Hamilton, 1951.
- VALLEJO, César, *Poesía completa*, Trujillo, Editorial Libertad, 1988.
- ZAMBRANO, María, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998