

MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL DEBATE CULTURAL DE LOS AÑOS TREINTA (EL POETA ANTE EL 'GUERNICA')

JUAN CANO BALLESTA

Universidad de Virginia

Para poder valorar la contribución del poeta de Orihuela al debate cultural de los años treinta hay que recordar el hecho de que Miguel Hernández partía con una gran desventaja dada su escasa educación primaria y la falta de estudios secundarios. A base de esfuerzos ímprobos y leyendo incansablemente con gran dedicación y con una inteligencia excepcional - a juzgar por los resultados - se dedicó en sus años jóvenes a imitar a los grandes maestros, de los cuales fue aprendiendo a escribir, como todos sabemos, magníficas octavas reales, décimas, liras, sonetos, romances y obras de teatro, que reflejan en general la gran proximidad de estos textos a sus modelos y maestros: Góngora, Calderón, Lope de Vega, Rubén Darío, etc. Tras su llegada a Madrid, en contacto con escritores y amigos de diversos ambientes culturales, el poeta fue enriqueciendo sus conocimientos y madurando sus reflexiones sobre las más variadas cuestiones, que antes ni se planteaba. A este respecto recuerdo la reacción casi indignada de D. José María de Cossío cuando en la tertulia de Café Lion, se me ocurrió a mí, en cierta ocasión, hace ya muchos años, hablar del "pensamiento de Miguel Hernández". Para él Miguel era un chico de escasa formación e incapaz de tener o formular ideas sobre asuntos literarios, al menos en sus primeros años madrileños, que son los que Cossío mejor conoció. Me temo que el ilustre polígrafo había mantenido demasiado viva su primera imagen de Miguel y que no la había puesto al día en años posteriores. El imprevisto y brutal inicio de la guerra dejó a Miguel Hernández escaso tiempo para cuestiones especulativas y le forzó a someter su creación y su modo de pensar a la atmósfera de urgencia y amenaza en que se vivía, de modo que fueron sus escritos y su actividad durante la guerra las mejores muestras de su participación en el debate cultural.

Los años treinta son en España los años del enfrentamiento entre clericalismo y laicismo, entre fascismo y comunismo, son los años del gran debate entre la tradición clasicista o la decimonónica y el experimentalismo, entre el ruralismo y el refinamiento artístico urbano, son los años de choque entre la pureza y la impureza poética, entre las vanguardias lúdicas y el vanguardismo politizado de dadaístas o surrealistas. En todas estas cuestiones se vio Miguel Hernández forzado a escoger su camino.

Como todos sabemos, las vanguardias que pululan después de la primera guerra mundial y durante los años veinte logran preparar el terreno para la gran floración de la poesía española del 27. Miguel Hernández, bastante más joven, se incorpora a estos ambientes en los años treinta, cuando aún resuenan los últimos ecos del gongorismo y pule sus armas líricas en magistrales octavas esmerando su dominio de las formas y cultivando un purismo que ya iba en baja. *Perito en lunas* fue su respuesta inicial a la moda literaria del momento. Fue un gigantesco esfuerzo por superar su rudeza, elevar su lenguaje campesino y dominar la técnica del verso y de la estrofa. Hechos y personajes de la vida rústica asoman en sus apretadas octavas en forma de leves y enigmáticas alusiones. Los objetos más comunes y vulgares, incluso lo cotidiano y hasta lo sucio, quedan poéticamente iluminados. Ya en 1933, en este libro, que era una prueba de sutileza y refinamiento, Miguel, se estaba abriendo a una estética de la impureza. La realidad de su ambiente se le cuele de rondón tanto en su trabajado verso como en otros escritos de aquellos años. Recordemos la octava “La granada” o la prosa “El niño pobre” en que describe “sus andares de ángel callejero” (OC 2076-80)¹, en una página en que brilla el osado chisporroteo de atrevidas y lujosas metáforas ultraístas mientras evoca ambientes de suma pobreza. Las vanguardias han dejado su huella en el verso y prosa del adolescente y joven aprendiz, pero la realidad no deja de asomar de continuo. Y es que Miguel cree ya que el poeta no debe ignorar el mundo en que vive. Y esto es lo que en 1933 parece reprochar a Pedro Pérez Clotet al publicar una reseña de su libro *Trasluz*, cuando, a pesar del tono amistoso, condena “su olvido de su ‘aquí’” y encuentra su verso “bello excesivo” (OC 2109) . El joven poeta está empezando a hilvanar sus íntimas reflexiones sobre la poesía. En una prosa, probablemente de 1933, titulada “Mi concepto del poema”, formula ya con firmeza su alejamiento del purismo estético y afirma el cariz enigmático y preñado de misterio de toda poesía:

El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo un ámbito a lo mundo! (OC 2013).

A continuación - y con ello completa los dos elementos esenciales de su reflexión de aquel momento - señala la única excepción que él admite a estas concepciones: la poesía que él llama *profética*, que debe gozar de plena claridad para cumplir con su función comunicativa y didáctica, ya que no se trata de deslumbrar al lector con brillantes metáforas, sino de contagiarlo con un sentimiento o un ideal redentor:

Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad - porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de la talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas -, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal (OC, 2113).

La Escuela de Vallecas y la gran crisis

Agustín Sánchez Vidal atribuye un papel decisivo en la evolución total del poeta de Orihuela y en su tránsito del purismo a la revolución a su amistad con algunos miembros de la Escuela de Vallecas. Parece que en los ambientes culturales de los años treinta fue éste un movimiento artístico que tuvo una notable incidencia. Miguel Hernández, siempre atento al debate cultural de su tiempo, supo captar y valorar sus aportaciones y estímulos. Es durante su estancia en Madrid de noviembre a diciembre de 1934 cuando Miguel se encuentra con el pintor Benjamín Palencia, quien le presenta a otros escultores y pintores de la llamada Escuela de Vallecas como Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Rodríguez Luna, Miguel Prieto o Eduardo Vicente. A través de Francisco de Díe, pintor oriolano y estudiante de Bellas Artes que se hospeda en la misma pensión que Miguel, conoce éste al escultor Víctor González- Gil, quien le ayuda también a realizar estos contactos y le lleva, incluso, a la tertulia del Café Pombo, donde conoce a Ramón Gómez de la Serna.²

De vuelta a Orihuela, todavía en diciembre de 1934, escribe a Benjamín Palencia para recordarle su ofrecimiento de ilustrar la edición que prepara de *El silbo vulnerado* al mismo tiempo que nos revela hacia dónde le orientaban estos nuevos amigos: “Estoy acabando de terminar un libro lírico, *El silbo vulnerado*... un libro como tú me pedías, de pájaros, corderos, piedras, cardos, aires y almendros. Necesito de pura necesidad tu colaboración. Y de puro orgullo también. ¿Quieres decirme inmediatamente si cuento contigo?”. En carta a Luis Felipe Vivanco, unas semanas después, le declara su admiración por Benjamín Palencia, a quien quisiera ver, dice, “por estos andurriales”³. A su buen amigo Víctor González- Gil le comunica con alborozo el 1 de febrero de 1935: “Escribo mucho: estoy agotado físicamente de tanto escribir. Pienso publicar un nuevo libro lírico ahí con la colaboración del lápiz de Benjamín Palencia”⁴. Por su parte Maruja Mallo, en artículos publicados en *El País* durante la Transición, revela su relación íntima y, en parte, su compenetración artística al recordar un paseo campestre que también pudo alimentar el casi místico ruralismo hernandiano:

... nos fuimos Miguel Hernández y yo a recorrer un camino de la zona triguera entre Perales y Morata de Tajuña. Era magnífico el rito pánico de las eras en verano. Hoz, trigo, hombres sumergidos en oro y rojo. De esa Castilla la Nueva, tan distinta de la siniestra Castilla la Vieja, surgió “El canto de las espigas”, que pinté posteriormente en Buenos Aires (*El País*, 30-I-1977).

En otro artículo dice: “...como ya sabes que él tenía un gran conocimiento del poder de los astros sobre las plantas, sobre los vegetales, a mí me pareció una maravilla” (*El País*, 7-V-1982)⁶.

Con éste y otros testimonios creo que podemos decir que el contacto con Palencia y otros miembros de la Escuela de Vallecas parece frecuente e intenso. La propensión de estos artistas plásticos hacia lo rural y su actitud antiurbana se habían visto reforzadas en Miguel por la

sugerencia que le hace Luis Rosales de escribir lo que fue el poema “El silbo de afirmación en la aldea”: “Ya estoy elaborando mi poema sobre la ciudad que me sugeriste feliz y sencillamente. Quiero que sea lo mejor”⁷. Miguel se muestra dispuesto a aprender y recibe con gusto sugerencias de los amigos. Todas estas incitaciones le ayudan a sacudir la anterior admiración por las vanguardias urbanas y ese deseo de acercarse a ellas, lo que le alejaba de su espontáneo ruralismo.

El acercamiento al grupo de Vallecas significó mucho para Miguel. Este ya había escrito varios poemas al campo castellano, al trigo, vides y vino, como símbolos de verdades teológicas. Recordemos “La MORADA - amarilla”:

¡Apunta Dios!, la espiga en el sembrado,
florece Dios, la vid, la flor del vino (OC 370).

El trato y conversación con Alberto Sánchez, Maruja Mallo y Benjamín Palencia le hacen acercarse a las cosas del campo no como símbolos, sino en sí mismas, como objetos y realidades terrestres, valiosas por sí, despojadas de todo simbolismo metafísico. Resulta llamativa la larga lista de seres y objetos de la naturaleza y del “campo castellano” que aparecen en los escritos de Alberto Sánchez y que Miguel Hernández va recogiendo en su artículo “Alberto el vehemente” de marzo de 1935 (OC 2146). Para evocar lo que es la obra escultórica y el sentir de Alberto Sánchez Miguel habla de piedras, alacranes, rayos, encinas, higueras, olivos, toros y hachas. Va aprendiendo a apreciar la belleza intacta de estos materiales poéticos y admira también la metodología con que el amigo escultor los trabaja:

A puñetazos y dentelladas están hechos sus montes, sus esculturas, pues no quiere más cincel que su puño ni más martillo que su sensualidad [...].

El dice que modela no para la plaza pública y el parque, sí para el barbecho, la entrada del alfar y la puerta del horno. ¿Qué pájaro será el que tenga escrúpulos de reposar y hacer nido en el ramaje de las esculturas de Alberto cuando el campo se honre con ellas?

El poeta de Orihuela coincide con los de Vallecas en apreciar el papel fundamental del toro en el arte que están creando. Como ellos cultiva también Miguel una imaginaria de espigas, barro, pájaros, “leones y toros”, “hembras y machos”, molinos, matorrales y “tierra que parece carne de corazón arado”. Miguel sintoniza con el arte del escultor toledano del que dice:

La bien armada mano de Alberto se desploma y se hunde en pleno corazón de la tierra y la saca ocupada en una enorme raíz con la que hostiga y destruye a todos.

Miguel, en plena sintonización de sentimientos con los amigos del grupo de Vallecas, hunde su verso en el corazón de la tierra y en toda esta imaginaria que de ella brota (espigas, barro, toros) como vemos en tantos sonetos de *El rayo que no cesa* y en otras obras de aquellas

fechas. Agustín Sánchez Vidal, quien ha prestado especial atención a estos lazos con la Escuela de Vallecas, hace notar esta faceta vallecana de Miguel:

Alberto Sánchez empleará [...] en sus “Palabras de un escultor” expresiones que pasan directamente a *El rayo que no cesa*, a la “Oda” a Neruda y a la “Égloga a Garcilaso” de Hernández. El conocido poema “Me llamo barro” (que sirve de bisagra a *El rayo...*) rezuma la influencia del escultor⁸.

A Maruja Mallo, también del grupo, la conoció Miguel probablemente en febrero de 1935, en un momento en que ésta, después de una estancia de dos años en París como becada, ya gozaba de la alta consideración de Ramón Gómez de la Serna y de José Ortega y Gasset, quien le encarga ilustraciones para la *Revista de Occidente*. Según habían dicho otros y lo confirma José Luis Ferris, Miguel Hernández se entregó a una arriesgada aventura amorosa y sexual con la pintora gallega (como antes lo había hecho Rafael Alberti), que le reveló la pasión y el placer erótico y que le hizo gustar también la decepción y el desengaño. Todo ello dejó su huella en los sonetos de amor de *El rayo que no cesa* y Ferris llega a afirmar: “Maruja Mallo, la excéntrica pintora de aquel Madrid de irrepetible efervescencia cultural, fue la razón y la causa de dos de los libros más significativos de la poesía española del siglo XX (ambos producto de una crisis sentimental): *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, y *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández”⁹.

Miguel se acerca a la estética de este grupo desde fines de 1934, se aproxima al aprecio de la sencillez y sobriedad de los campos castellanos y a la exaltación del labrador, que vemos reflejados en poemas y dramas. Gracias a ellos el poeta vuelve a reafirmarse en la valoración de la belleza de sus ambientes rústicos, de los que se había alejado en parte en *Perito en lunas*. Al mismo tiempo se va impregnando de un espíritu laico, que le aleja cada día más de Orihuela y de su amigo Ramón Sijé y se roza con las ideas marxistas o de izquierdas a través de, entre otros, la amistad y la plástica comprometida de Alberto Sánchez, quien dice:

Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejara una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores periodos históricos, desde las Cuevas de Altamira, hasta mi tiempo¹⁰.

Después de leer los textos de Alberto Sánchez y observar su intensa búsqueda de inspiración en los campos abiertos y en el trabajo de los labradores¹¹ resulta llamativo encontrar precisamente en “Sonreídme”, el primer gran poema revolucionario de Miguel, aquellos versos emblemáticos y tan en consonancia con la estética de Vallecas:

Me libré de los templos: sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios,
Salté al monte, de donde procedo,
A las viñas donde halla tanta hermana mi sangre (OC 520).

El contacto con el escultor toledano había dejado su fuerte impacto en la obra poética hernandiana, como ha afirmado con rotundidad Agustín Sánchez Vidal:

La etiqueta que menos traiciona los libros más maduros y personales que publicó en vida (*El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y, si se quiere, *El hombre acecha*) es la de la Escuela de Vallecas. Incluso me atrevería a decir que Miguel Hernández es el poeta más representativo de esa tendencia [...]

De modo que la adscripción a la Escuela de Vallecas tiene bases muy sólidas tanto en lo biográfico como en lo estético o lo ideológico, y alcanza de lleno a Hernández configurado como escritor con voz propia¹².

La evolución del poeta y de su obra se acelera con estos contactos humanos y artísticos. A esto se añade su trabajo en las Misiones Pedagógicas en los primeros meses de 1935, año en que experimenta una profunda conmoción estética e ideológica y toma conciencia de los sueldos de miseria y de la injusticia en que viven los campesinos de Castilla (OC 2150). Por otra parte la percepción cristiana y teológica de sus años adolescentes que le hacía ver el amor como tentación carnal, pecado y lujuria, que se reflejaba en tantísimos poemas de 1933 y 1934, evoluciona hacia una visión terrestre y material de la existencia. Canta sin inhibiciones las piernas de la amada, su pecho, los labios, y siente el amor humano como una urgencia y necesidad vital. Comienza a pensar que la moral provinciana, que reprime los impulsos del amor, es antinatural, y se rebela contra ella al mismo tiempo que también se revuelve contra la política conservadora. Estas crisis y luchas internas van dejando al fin su huella en *El rayo que no cesa*, donde hay un soneto, “Una querencia tengo por tu acento”, muy revelador, en cuya primera versión de *El silbo vulnerado* el poeta pedía a Dios ayuda ante los impulsos y tentaciones carnales que le asaltaban, mientras que en la versión definitiva de *El rayo que no cesa* el poeta se dirige, en su lugar, directamente, a la amada y le pide que venga ella a saciar sus deseos y calmar sus urgencias: “Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia / a serenar la sien del pensamiento / que desahoga en mí su eterno rayo”. Como dice Marie Chevallier: “La oración a Dios se cambia en súplica y alabanza a la amada”¹³. Tampoco es de extrañar que simultáneamente Miguel empiece a cultivar la prosa y poesía proletaria, de protesta y denuncia, escribiendo poemas revolucionarios como “Alba de hachas” y “Sonreídme”.

Es un cambio profundo el que experimenta en unos meses y que podemos observar incluso en sus cartas y en sus textos poéticos. Un cambio que le va alejando de la provinciana y conservadora Orihuela y de Ramón Sijé y que le acerca a las ideas renovadoras y progresistas del Madrid de los revueltos años de la República. Este cambio queda fechado por el propio poeta, quien en carta a Juan Guerrero Ruiz le escribe en junio de 1935:

En el último número aparecido recientemente de *El Gallo Crisis* sale un poema mío escrito hace seis o siete meses: todo él me suena extraño. Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica¹⁴.

El debate del poeta en el frente

Durante los años de la guerra civil la aportación de Miguel Hernández al debate cultural no podía estar marcado sólo por la reflexión teórica, sino que las terribles experiencias de una realidad hiriente y avasalladora, sus viajes por los campos manchegos y andaluces, su visita a los frentes, la pobreza y dolor que sus ojos contemplaron, impregnaban cada palabra, cada poema y verso, y cada gesto del poeta comprometido. Y son estas experiencias, vividas y sufridas, las que marcan sus nuevas ideas sobre las artes y sobre la poesía. Creo que la intensidad de estas vivencias y sus hondas convicciones y fe en la causa que defendía nos ayudan a entender lo que piensa Miguel Hernández del cuadro “Guernica” de Pablo Picasso. Quiero hablar - después de unas reflexiones - sobre este tema tan apasionante, en que Miguel Hernández no solo aporta su pensamiento sobre el escritor y el compromiso político, sino que hace extensiva su reflexión a otras artes y en concreto a la pintura de una figura estelar del siglo XX. No sólo aparece implicado en el debate sobre arte y revolución, sino sobre las diversas maneras de orientar las artes revolucionarias, que convivían en Europa, a veces en clara colisión con las tesis oficiales del comunismo soviético.

Una de las cosas que nos sorprenden al seguir la vida del poeta de Orihuela durante los años de la guerra es su permanente movilidad. Tanto su epistolario, su poesía, como su actividad periodística, documentan los continuos viajes del poeta, sus sucesivas idas y venidas a los frentes, a Madrid, Barcelona, Jaén, Valencia, Alicante y a Cox, donde reside su esposa. Miguel distaba mucho de ser el clásico oficinista, ideal con que soñaban tantos que durante aquellos años querían ante todo evitar los frentes. Su carácter, sus convicciones y su inquietud juvenil, parece que lo arrastraban hacia otro tipo de actitud. Su misma idea de la guerra como un poderoso vendaval, “como un gran aire” que levantaba torbellinos de valentía y heroísmo parece que le empuja a la acción y a definir su misión como poeta. En el Prólogo dedicatoria de *Viento del pueblo* ha quedado formulada de modo diáfano esta función activa y dinámica: “Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas” (PC 550).

Miguel Hernández se siente con una misión y una responsabilidad que cumplir como poeta. Y hacia ella se orientan tanto sus escritos como su concepción de la poesía y el arte.

Desde su primer romance de guerra “Sentado sobre los muertos”, que se publica en *El Mono Azul* el 24 de septiembre de 1936, concibe su poesía como un acto de servicio al pueblo y escribe poemas para ser recitados en las trincheras o en las emisoras de radio, o para ser divulgados en las publicaciones del frente como la forma espontánea de comunicación entre el poeta y los campesinos en armas. “Vientos del pueblo me llevan” es un ejemplo de fervor bélico y de este canto entusiasta, que pronto se irá atenuando en sus versos. Pero es a partir del 20 de febrero de 1937, en que se desplaza al frente de Andalucía, cuando Miguel empieza a desplegar una actividad asombrosa como periodista y como poeta. Sus viajes a través de la Mancha y de los

campos de Andalucía han dejado una huella profunda que impregna poemas de gran fuerza y afectan su modo de entender la poesía. El mundo real de las tierras manchegas, la vida áspera y triste de mujeres trabajando en los campos o de niños labrando la tierra, que el poeta contempla en sus numerosos viajes, le inspiran artículos y poemas conmovedores. La tremenda escena de un niño guiando el arado le arranca versos de hiriente lirismo y le empujan a un grito de indignación. Ahí tenemos el poema “El niño yuntero” (OC 560) y una página en prosa hallada en sus archivos, que nos desvela la gestación de este poema y “las labores, el sudor, el hambre, la miseria y tristeza de la vida del niño y la tremenda impresión que causan en el poeta”¹⁵:

Cada nuevo día es
más raíz, menos criatura,
que escucha bajo sus pies
la voz de la sepultura.
Y como raíz se hunde
en la tierra lentamente
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente.

Es un tipo de poesía que, olvidada de pretensiones estéticas, se convierte en un grito de protesta y rebeldía, y sólo pretende redimir al pobre y al oprimido de la miseria en que le ha hundido la injusticia social y la guerra. La vasta geografía de España va dejando su huella en estos escritos. También los campos de Andalucía, que Miguel atraviesa de continuo, le sugieren poemas entrañables, como “Aceituneros” (OC 585), uno de los más difundidos de su obra:

Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién
quién levantó los olivos?

Trata de motivar a los campesinos andaluces para la guerra, les recuerda que son ellos con sus sudores y no los terratenientes los que fecundan y enriquecen los campos, y sabe transmitir un vigoroso mensaje político en una forma bella, ágil y conmovedora. Para eso debe servir la poesía. Los siglos de pobreza y duro trabajo que pesan sobre sus espaldas les deben llevar por fin a prorrumpir en un grito de revuelta contra este nuevo intento esclavizador que es la rebelión fascista:

Jaén, levántate brava
sobre tus piedras lunares,
no vayas a ser esclava
con todos tus olivares.

El poeta viaja, vive experiencias de pueblos y aldeas, y describe en un lenguaje punzante y con crudo realismo las escenas de dolor y pobreza que ha visto. Sus experiencias personales, lo que ve y oye en aquel mundo revuelto y caótico de la guerra, más que los dogmas de una ideo-

logía, es lo que impulsa sus sentimientos y su reflexión como reflejan estos conmovedores poemas a que he aludido. De hecho está ya practicando en sus escritos, tal vez antes de su formulación teórica que pudo madurar en el verano de 1937, ciertas concepciones del realismo socialista divulgadas en los círculos de izquierdas de la zona republicana.

Varios de los artículos que entonces escribió quedaron sepultados en viejas revistas durante largos años (algunos firmados con el pseudónimo de Antonio López). En 1992 logré desenterrar y publicar siete de ellos en el volumen *Estudios sobre Miguel Hernández*, que sacó la universidad de Murcia en el cincuentenario hernandiano. La fuerza de la expresión, el lenguaje a la vez duro y entrañable, el calor con que Miguel formula sus más hondas convicciones y la reiteración de ideas y expresiones que ya conocíamos como propias de él, nos aseguran que se trata de textos del poeta de Orihuela. Ya antes había publicado yo en *Poesía y prosa de guerra* el artículo “Compañera de nuestros días”. Pero lo que a mí más me impresiona en éste y en otros artículos parecidos - y creo que es importante notarlo - es la proximidad psíquica del poeta a los hechos que están ocurriendo, la hondura de sus sentimientos que relacionan la experiencia personal con la guerra, y la franqueza con que Miguel desnuda su alma para llegar al corazón del lector. El recuerdo personal y autobiográfico junto con la evocación dolorida de su madre y hermanas, le prestan calor e intensidad a la expresión y le añaden un sello personal de autenticidad:

mi madre ha sido, es una de las víctimas del régimen esclavizador de la criatura femenina. Enferma, agotada, empequeñecida por los grandes trabajos, las grandes privaciones y las injusticias grandes, ella me hace exigir y procurar con todas mis fuerzas una justicia, una alegría, una vida nueva para la mujer (PPG 129-130)¹⁶.

Añadía yo, al publicar este artículo firmado por Antonio López, que “probablemente es esta alusión familiar, sobre todo las palabras referidas a su madre, la causa del seudónimo” (PPG 32).

Pero descubrí otro artículo “El hijo del pobre”¹⁷, donde aparecen reflexiones que reflejan la más profunda intimidad del poeta y que establecen la autenticidad hernandiana del texto:

Se le ha empujado contra el barbecho, contra el yunque, contra el andamio; se le ha obligado a empuñar una herramienta que, tal vez, no le correspondía. Las universidades nunca han tenido puertas ni libros para los hijos pobres, que no han conocido en la niñez más alegría que la del mendrugo a los hambrientos, ni más descanso que un sueño de cinco horas .

Son palabras muy reveladoras que aluden a esa dura realidad social marcada con ecos autobiográficos muy sentidos. Miguel está demasiado dolorido por las trágicas escenas de que ha sido testigo por los pueblos y campos de Andalucía y La Mancha para entregarse a frivolidades vanguardistas:

Han pasado mis ojos por los pueblos de España: ¿qué han visto? Junto a los hombres tristes y gastados de trabajar y mal comer, los niños yunteros, mineros, herreros, albañiles, ferozmente contagiados por el gesto de sus padres: los niños con cara de ancianos y ojos de desgracia.

Pero junto a este tono desnudamente realista y de un mensaje doloroso e hiriente hallamos también la prosa “Los hijos del hierro”,¹⁸ otro de estos artículos firmados por Antonio López. En ella, junto al toque realista, encontramos el tono épico enaltecedor, en que la palabra se vuelve poética para exaltar a los héroes del pueblo, como también solía practicar el tipo de realismo socialista exigido por el Partido Comunista de la Unión Soviética, que en realidad tenía mucho de idealización del obrero y proletario:

En las anhelantes locomotoras, iluminados por el resplandor de las calderas, entre humos, ruidos, pedazos de hierro y carbón, pasan los maquinistas y los fogoneros como viejos lobos de tierra. Engrasados musculosos como ejes o motores, llevan restos de humo sobre la frente, y sobre la piel las huellas puras que el trabajo, deja con sus cascos de caballo poderoso. Parecen mineral incendiado, recorriendo la España leal de punta a punta heroicos y veloces bajo los bombardeos enemigos.

Habla de los trabajadores de la estación de ferrocarril de Baeza, centro proveedor de víveres y de materiales para toda la zona republicana. La pintura sobria y realista de prosas anteriores evoluciona aquí hacia una evocación idealizada de los valientes obreros ferroviarios.

Esta presentación épica es frecuente en otros artículos de aquellos primeros meses de 1937. Así en “Hombres de la primera brigada móvil de choque”¹⁹ pinta al Campesino prestándole grandiosidad épica como héroe cuya cabeza llega al firmamento y cuya voz resuena imponente: “se levanta contra el cielo ensangrentado de la guerra”, “con una voz emocionada y rotunda, una bomba y una pistola”, o describe así al capitán José Aliaga:

sigue enardecido y emocionado hacia los tanques, cuyas ametralladoras le buscan con fiera. Se siente herido en un muslo; contiene la sangre, que invade su pantalón verde de soldado; no cesa de cantar; se arrastra junto a uno de los tanques, y arroja la bomba contra sus ruedas de engranaje, que se detienen”.

En “La rendición de la Cabeza” sabe crear, a veces en bellas pinceladas y con certeros toques imaginativos, un marco lírico apropiado que transfigura al miliciano u oficial cercado por los rayos de sol y por las balas:

allí permaneció varios minutos: los precisos para que el sol irrumpiera sobre él y lo rodeara de resplandores y hermosuras nunca vistos entre un cerco de balas”²⁰.

He querido recordar estas facetas de la actividad periodística y poética para hacer notar cómo en la primavera y verano de 1937 Miguel Hernández ya estaba practicando un tipo de escritura, que tanto en su carácter de protesta y denuncia (propia de los países con gobiernos

burgueses) como en su exaltación del proletariado o de los héroes del pueblo (más usada en la Unión Soviética) se aproximaba a la línea oficial de la propaganda comunista con su modo particular de entender el llamado “realismo socialista”. Miguel estaba perfectamente al día de los debates de la izquierda sobre literatura y revolución.

Ante el “Guernica”

Pero fue un breve comentario sobre el “Guernica” de Pablo Picasso el que me ofreció la oportunidad de rastrear en qué medida su obra literaria de aquellos años de guerra sintonizaba con sus reflexiones sobre estos problemas y era además el reflejo y la puesta en práctica de su manera de entender las letras y las artes. Entre los muchos papeles del poeta que no se llegaron a publicar en su momento y que quedaron en sus archivos encontré en una visita a la viuda Josefina Manresa en agosto de 1985, una página muy valiosa, que nos ayuda a entender la reacción del poeta ante la gran obra de Picasso sobre la guerra civil española. A este tema quiero dedicar unas reflexiones.

Los tres artículos que publica el poeta en el diario de Alicante *Nuestra Bandera* en noviembre de 1937 reflejan las recientes experiencias del frente y la retaguardia, poco antes, durante y después del viaje a la Unión Soviética. Sus intensos contactos con los ambientes intelectuales de Valencia, durante el Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, y los de París y, sobre todo durante su visita a la Unión Soviética, donde fueron obsequiados con espectáculos (ballet, teatro para niños, museos y pinacotecas) de una gran riqueza artística, le inspiran unas reflexiones que publica bajo el título: “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra”, que es una valiosa contribución al debate cultural.

El artículo ofrece breves consideraciones sobre el momento histórico que España está viviendo, tan cargado de experiencias y emociones intensas, que se convierte en una “inagotable y dura cantera” de obras permanentes. Esta lucha - según el poeta - revela al hombre en su desnudez y lo hace transparente, facilitando en el artista el esfuerzo para crear obras de un intenso humanismo. Miguel Hernández no disimula su rechazo de los juegos experimentales de las vanguardias. Haciéndose tal vez eco de puntos de vista repetidamente oídos en la Unión Soviética, dice no a la frivolidad de las modas y propone centrar la obra de arte en torno a esta humanidad “en plena conmoción” que tan intensamente estaba viviendo en la guerra. Hacia el fin expresa su esperanza y confianza en los hombres que van a dar forma a las artes del futuro:

Los hombres de la pintura, la escultura, la poesía, las artes en general, se ven hoy en España impelidos hacia la realización de una obra profundamente humana que no han comenzado a realizar todavía. Yo veo a los pintores, los escultores, los poetas de España empeñados en una labor de fáciles resoluciones, sin el reflejo mejor de los problemas que la situación de

este tiempo ha planteado. Advierto a estos hombres llenos de una frivolidad artística heredada de otros hombres, artistas de relumbrón, excéntricos en pintura, escultura, poesía, arte en general. Veo que los pintores temen a la pintura, la rehuyen y se entregan a juegos ya en desuso del cubismo y sus provocadores. A los escultores, a los poetas les sucede lo mismo. Les falta consistencia espiritual, formalidad que decimos. Veo que los hombres de España, con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que los rodea y les acosa, vestidos de un egoísmo de barro sucio, impenetrable por una voluntad mezquina de serlo.

En medio de esta realidad han aparecido libros, revistas, obras de arte que demuestran lo ajenos que se encuentran sus autores de ella.

Pero mi confianza en el provenir de España me hace tenerla en quienes han de dar cauce bueno en ese porvenir, y espero que las artes empiecen a ascender hacia donde ordena el pueblo español victorioso y conmovido²¹.

Resultan sorprendentes algunas sentencias de este texto porque Miguel Hernández está señalando con el dedo a los artistas y escritores que no se han dejado afectar en su obra - según él entiende - por los terribles acontecimientos en que se ven envueltos y por la trágica realidad de la guerra española, que todos están viviendo. Denuncia la frivolidad de ciertos artistas excéntricos: “Veo que los pintores temen a la pintura, la rehuyen y se entregan a juegos ya en desuso del cubismo y sus provocadores”. El poeta está denunciando con ello - entre otras cosas y personas - nada menos que al mismo Pablo Ruiz Picasso y está aludiendo al “Guernica”, expuesto unos meses antes en la Exposición Universal de París. Sin duda lo había visto a su paso por París del 29 al 31 de agosto de 1937, en que toma por primera vez el avión para dirigirse a la Unión Soviética, o a la vuelta del viaje en que parte de Leningrado [San Petersburgo] el 5 de octubre y se embarca para Kiel y Copenhague camino de Londres, París y Barcelona, sin que sepamos cuánto tiempo se detuvo en París. Sánchez Vidal recuerda que “Junto al famoso *Guernica* de Picasso o *La fuente de Mercurio* de Calder allí estaba también expuesta la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, en total sintonía con el prólogo a *Viento del pueblo*”²². En todo caso Miguel conocía las reproducciones del “Guernica”, en sus diversos estadios y en su forma definitiva, tal como fueron publicadas en la revista *Nueva Cultura*, Valencia, en junio-julio de 1937²³.

En la cuartilla hallada en los archivos de la viuda del poeta, reproducía éste las palabras que citaba antes y añadía una frase sorprendente: “Los pintores de hoy temen a la pintura, la rehuyen. Picasso es un ejemplo”. Esta nota de archivo es la versión que no publicó, tal vez ejerciendo la autocensura al no querer criticar a un gran amigo y defensor de la República o bien tachado por la censura oficial. Pero esta frase refleja el verdadero pensamiento del poeta. ¿Cuál es su sentido? De hecho Miguel está acusando a Pablo Picasso de dejarse llevar por la moda cubista intelectualizando su “Guernica” y presentando de un modo demasiado abstracto la tremenda realidad de la guerra. El poeta se ve envuelto en el amplio debate que tuvo

lugar en París durante el verano y otoño de 1937. En su intimidad está reflexionando y tomando partido en la encendida controversia suscitada por la exposición del “Guernica”. Juan Larrea alude a esta batalla que se libró durante la segunda mitad de 1937 en torno al pabellón español de la Exposición Universal de París. Ciertas fuerzas políticas habían incluso propuesto retirar de él el “Guernica” por considerarlo, según Larrea, “una pintura antisocial y ridícula, completamente inadecuada para la sana mentalidad del proletariado”²⁴. Críticos más recientes - confirmando los barruntos de Miguel Hernández - reprochan a Picasso haber creado con su “Guernica” un cuadro que sólo tiene valor como comunicación simbólica o alegórica recurriendo a un “modelo de organización visual que es básicamente cubista”. Picasso transforma “la experiencia de violencia física en un concepto intelectual, en una creación de la mente”²⁵. Nos aleja del dolor físico de los habitantes de Guernica, de su agonía y sufrimiento real para pintar símbolos antibélicos. Es cierto que Picasso pinta figuras con gestos de agonía y muerte, pero estas no aparecen como seres reales y palpables sino como formas visuales de un concepto, como figuras simbólicas.

¿Y qué significa esta simbología picassiana? Los críticos hacen lecturas muy diversas. Bram Dijkstra enumera múltiples interpretaciones de que ha sido objeto cada elemento del cuadro: “la maternidad sufriente”, “la juventud pisoteada por la bestia fascista”; el toro es visto como “la virilidad fertilizante” o “el coraje invencible del pueblo español”²⁶. Para Juan Larrea el toro también es, dentro de su rica complejidad de mensajes, el pueblo español y el caballo el fascismo franquista²⁷. Félix Maraña alude a otra exégesis de corte anglosajón, para la que el caballo, animal doméstico, sería el pueblo y la víctima, mientras que el toro sería la fiera, la barbarie y la opresión²⁸. Un crítico más reciente, Antonio Oriol Anguera, ve también en el toro el símbolo del dictador, e interpreta a la mujer con la lámpara que no ilumina como la religión y a la mujer que se arrastra hacia la luz como la ciencia²⁹. Esta misma proliferación indefinida de lecturas alegóricas, a veces contrarias, no hace sino confirmar la impresión del poeta de Orihuela de que Picasso se mueve en un mundo muy alejado de la realidad y de su representación realista (lo que es para él la verdadera pintura no viciada por los juegos vanguardistas) refugiándose en lo abstracto y simbólico. La sentencia de Miguel “Veo que los pintores temen a la pintura, la rehuyen” cobra transparencia contrastada con aquella otra que leemos unas líneas más abajo: “Veo que los hombres de España, con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que los rodea”, que es de sentido paralelo. También José Bergamín indicaba ya en 1937, en su lenguaje lúdico y paradójico, que era el tipo de creación realista lo que resultaba difícilmente aplicable al “Guernica”, cuando escribía: “C’ est pourquoi elle est si réelle, mais non pas réaliste”³⁰. Mientras que un ilustre crítico francés, Christian Zervos, también asignaba al cuadro asociaciones de tendencia más bien subjetivas y emocionales al escribir también en 1937: “Picasso a réussi en effet le miracle de l’émotion faite image vraie, sans donner dans l’expressionisme”³¹.

El “Guernica”, desde la inauguración solemne de la exposición, suscitó controversia y actitudes críticas enfrentadas entre amplios sectores de visitantes. La denuncia reprimida de Miguel Hernández no era aislada y señalaba otro aspecto entonces importante: el arte debe ser accesible al pueblo. El crítico norteamericano Jerome Klein escribía en 1939 que “Picasso’s ‘Guernica’ Misses the Masses, but Wins the Art Critics” [“El ‘Guernica’ de Picasso no llega a las masas pero gana a los críticos de arte”] y que es éste un cuadro “for the people, in a language intelligible only to the few” [“para el pueblo, en un lenguaje inteligible sólo para unos pocos”]. Con ello está señalando lo que sin duda era una importante preocupación del poeta Miguel Hernández. El crítico de arte Henry McBride escribía que este cuadro era “the most stunning attack that has yet been made upon the eyes and nerves of the art loving portion of the public” [“el ataque más asombroso que se ha hecho jamás a los ojos y a los nervios del público amante del arte”]³². La breve alusión y denuncia del poeta de Orihuela era su opinión personal y el eco remoto pero hondamente sentido de un sector que, a pesar de las simpatías políticas por Picasso (tal vez por ello suprimió la frase al publicarlo), no lograba comprender los medios expresivos usados por éste o no le parecían apropiados en aquellas circunstancias bélicas. Lo cierto es - y en esto parecen coincidir la generalidad de los críticos - que para pintar símbolos de trascendencia universal Picasso escamoteaba en cierto modo la trágica realidad concreta. Y éste es también uno de los puntos criticados por la “Ponencia colectiva”, de que se hace eco Miguel Hernández en la nota de sus archivos³³.

En efecto, en el verano de 1937, unos meses antes, Miguel Hernández había firmado la “Ponencia colectiva”, redactada en Valencia por un grupo de escritores republicanos encabezados por Arturo Serrano Plaja. Podemos asumir que refleja su modo de entender la actividad literaria durante estos meses. Los firmantes rechazan todo arte que sea revolucionario sólo en su forma, un cuadro que se reduzca a pintar un obrero con el puño levantado o con una bandera roja. Estos son puros símbolos (dicen) y lo que ellos buscan son realidades, porque para ellos la revolución no sólo es un símbolo, sino un sentido de la vida y del hombre, un “contenido esencial” vivo y complejo. Pintar o escribir en este lenguaje simbólico implicaría “que hay que emperifollar algo que realmente no necesita de afeites”. Los firmantes de la “Ponencia colectiva” parecen sintonizar perfectamente con M. Hernández (o M. Hernández con ellos) cuando afirman: “El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso”. Esto es lo que insinúa Miguel del “Guernica”.

Por lo demás, para acabar de entender bien todo esto hay que recordar que el realismo socialista iba adquiriendo fuerza tras ser proclamado por Maxim Gorki y por el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. El concepto era por aquellos años bastante indefinido y ambiguo, pero exigía una “representación de la vida históricamente concreta” y “fidelidad a la realidad”, punto decisivo en toda esta controversia. El término y su contenido eran corrientes en Francia y en medios intelectuales españoles desde que Louis Aragon había publicado *Pour un réalisme socialiste* (1935) y presentado la novela *Antoine Bloyé* de Paul

Nizan como un ejemplo de realismo socialista. El prestigio de la izquierda en el mundo de las letras y el Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas (Valencia 1937), al que asistieron André Malraux, Louis Aragon, Tristan Tzara, Stephen Spender, Octavio Paz, entre otros muchos, contribuyeron a diseminar estas ideas. Los firmantes de la “Ponencia colectiva” adoptan facetas del realismo socialista, mientras rechazan otras como la idealización y el optimismo social. Declaran que su “máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente”. Los firmantes del documento son partidarios de una poesía donde se canta “la realidad implacable de la guerra” en agudo contraste con la práctica de algunos y con la retórica de la zona nacionalista que tendía a silenciar esta “sangrante realidad” en una ofuscadora humareda de mitos grandiosos y bellas palabras.

Para concluir cabría decir que Miguel Hernández no abraza el dogma del realismo socialista, pero se inclina, al menos, en lo estético, hacia un realismo genérico y hacia un arte accesible a las masas, mientras rechaza los experimentos de la vanguardia. Lo que él reprochaba a Pablo Picasso era precisamente 1º) su entrega a los vanguardismos (el cubismo entre ellos) que él consideraba frívolos, excéntricos y poco serios y 2º) su alejamiento del realismo, que es para él la verdadera pintura (frente a la pintura abstracta o no figurativa), que aleja al “Guernica” de la comprensión de las masas.³⁴ Recordemos lo que unos años antes decía Ortega y Gasset: que el arte de masas siempre ha sido un arte realista y todo lo demás es arte de minorías. En plena guerra civil se quería, ante todo, hablar al pueblo en un lenguaje que éste entendiera y es esto lo que, a juicio de muchos, no lograba Picasso. Si a esto añadimos los feroces ataques a las vanguardias que Miguel había escuchado de boca de los escritores soviéticos durante su viaje a Rusia, resulta plenamente explicable su opinión sobre las vanguardias, sobre el cubismo y sobre el “Guernica” de Picasso.

NOTAS

¹ Uso la sigla OC en el texto para referirme a la *Obra completa* de Miguel Hernández, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

² José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002, pp. 185-186.

³ Miguel Hernández, *Epistolario*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 61-62.

⁴ M. Hernández, *Epistolario*, cit., p. 64.

⁵ M. Hernández, *Epistolario*, cit., p. 69.

⁶ Ambos textos de Maruja Mallo los he tomado del valioso volumen de Ramón Pérez Alvarez: *Hacia Miguel Hernández*, edición y prólogo de Aitor L. Larrabide y José Luis Zerón Huguet, epílogo de César Moreno, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2003, pp. 47-51.

⁷ M. Hernández, *Epistolario*, cit., p. 61.

⁸ Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona: Editorial Planeta, 1992, p. 138.

⁹ J. L. Ferris, *Miguel Hernández*, p. 230.

¹⁰ Alberto Sánchez, "Sobre la escuela de Vallecas", en *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, Editor, 1975, p. 45.

¹¹ "Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por el hombre cuando labraba la tierra" (p. 46).

"Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla" (p. 47).

"Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida" (p.53). Alberto Sánchez, "Sobre la escuela de Vallecas", pp. 46-53.

¹² A. Sánchez Vidal, "Para una revisión de Miguel Hernández", *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo I pp. 102-103.

¹³ Marie Chevallier, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Paris, Éditions de l'Institut d'Études Hispaniques, 1974, p. 121. En cuanto a la relación con la Escuela de Vallecas, Agustín Sánchez Vidal distingue tres versiones de *El silbo vulnerado*: la primera de finales de 1933, próxima al auto sacramental y escrita bajo la guía de Sije, la segunda de principios de 1935, "escrita bajo la gravitación de la Escuela de Vallecas, esto es, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y Maruja Mallo. Iba a ser ilustrada por el primero, y su espíritu y poética se alejan ostensiblemente de la versión inicial, más sijeniana". La tercera es la publicada por Cossío, que precede a *El rayo que no cesa* (A. Sánchez Vidal, "Para una revisión de Miguel Hernández", p. 101). En la versión de *El silbo vulnerado* de Cossío todavía dice "Que venga, Dios,..."", mientras que sólo en *El rayo que no cesa* dice ya: "Quiero que vengas, flor desde tu ausencia".

¹⁴ M. Hernández, *Epistolario*, cit., p. 70.

¹⁵ El texto del archivo (carpeta 268, doc. X - 17) lo publico en Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989, p. 68. Merece verse también "El hijo del pobre", *Frente Sur*, (Jaén), núm. 6 (8 de abril de 1937), p. 4 (PC 2199).

¹⁶ Con la sigla PPG aludo en las páginas siguientes a Miguel Hernández, *Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados*, recogidos por Juan Cano Ballesta y Robert Marrast, Madrid, Editorial Ayuso, 1977, que después fueron recogidos en la *Obra completa* (1992).

¹⁷ *Frente Sur* (Jaén), núm. 6 (8 de abril de 1937) (OC 2199 y 2271).

¹⁸ *Frente Sur* (Jaén), núm. 12 (1 mayo 1937), p. 2. (OC 2207 y 2272).

¹⁹ *Ayuda*, nº 39 (23 de enero de 1937) (PPG 107-112).

²⁰ *Frente Sur*, nº 13 (6 de mayo de 1937) (PPG 149-156). Más sobre el tema puede verse en Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández, periodista en el frente y narrador épico", *Miguel Hernández, cincuenta años después*, cit., tomo I pp. 126-131.

²¹ *Nuestra Bandera*, núm. 118 (21 noviembre 1937), p. 4 (PPG 177-178).

²² Agustín Sánchez Vidal, "Para una revisión de Miguel Hernández", cit., p. 102.

²³ *Nueva Cultura*, Valencia, año III, núms. 4-5 (junio-julio 1937) publica también un texto original y la reproducción de los aguafuertes dados a conocer por Picasso bajo el título de "Sueño y mentira de Franco".

²⁴ Juan Larrea, *Guernica - Pablo Picasso* (New York, Curt Valentin Publisher, 1947) p. 72.

²⁵ Véase como ejemplo Bram Dijkstra: "Painting and Ideology: Picasso and *Guernica*", *Praxis, A Journal of Radical Perspectives on the Arts*, 3 (1976), pp. 145, 141-150.

²⁶ B. Dijkstra, *ibidem*, p. 144.

²⁷ J. Larrea, *Guernica - Pablo Picasso*, pp. 58-59, 67.

²⁸ Félix Maraña, "Juan Larrea desciende a los infiernos de Guernica", *Al amor de Larrea* (volumen colectivo), ed. de J. M. Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 102-104.

²⁹ A. Oriol Anguera, *Guernica*, Paris, Société Française du Livre, 1979, p. 35.

³⁰ José Bergamín, “Le mystère tremble. Picasso furioso”, *Cahiers d'Art*, vol. 12, nr. 4-5 (1937), p. 138. Las citas aparecen en la traducción francesa de Jean Cassou. Bergamín deja percibir esta sospecha de ambigüedad no suficientemente explícita: “Un peuple qui vit et meurt véritablement, pleinement. C'est pourquoi je préférerais que cette oeuvre extrême de Picasso... portât le nom de ce qu'elle est historiquement quoi qu'elle ne le parût point - en sa réalité et non en sa représentation: le miracle de Madrid” (p. 140).

³¹ Christian Zervos, “Histoire d'un tableau de Picasso”, *Cahiers d'Art*, vol. 12, nr. 4-5 (1937), p. 110.

³² “Picasso's 'Guernica' Misses the Masses, but Wins the Art Critics”, *The Art Digest*, vol. 13, (15 May 1939), p. 11.

³³ Los firmantes de la ponencia ofrecen textos muy próximos a lo que adivinamos en los de Hernández cuando afirman: “El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso” y luego confiesan que no podían contentarse “con sólo pintar un símbolo y no una realidad” para afirmar más adelante: “todo cuanto fuese 'simbología revolucionaria' más que 'realidad revolucionaria', no podía expresar el fondo del problema” (“Ponencia colectiva”, *Hora de España*, núm. VIII, agosto 1937, p. 87-88 y 83-95).

³⁴ Podríamos decir que detrás de este modo de ver está la equiparación orteguiana de arte realista con arte de mayorías y otras ideas de *La deshumanización del arte*, muy divulgadas por entonces, que dejan su eco en numerosos escritos de aquellos años. Así Timoteo Pérez Rubio dice: “se ha pensado que en el arte (esta es la posición idealista), la expresión del hecho real evita o entorpece el puro goce estético; pero...” “En defensa de la realidad artística española”, *Nueva Cultura*, Valencia, año III, 3 (mayo 1937), p. 3.